

RITMO

Alfred
Brendel

en discos **PHILIPS**

(Información y discografía,
en páginas interiores.)



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**

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. 401 07 40

Dirección telegráfica: RITMO.- Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:

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

Director: F. RODRIGUEZ DEL RIO

Redactor-Jefe: Antonio Rodríguez Moreno

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

Editorial

LOS CONCIERTOS PARA LA JUVENTUD Y SU PROGRA- MÁTICA

Nuestra juventud quiere en estos momentos de amplio desarrollo musical formarse en condiciones auditivas del más elevado nivel, que le permitan escuchar y comprender el mensaje creador de los grandes maestros de la Música de todos los tiempos, para cincelar así su educación musical, y conseguir de tal suerte esa unidad de sentimientos artísticos humanos, engendradores de belleza, de espiritualidad y de paz.

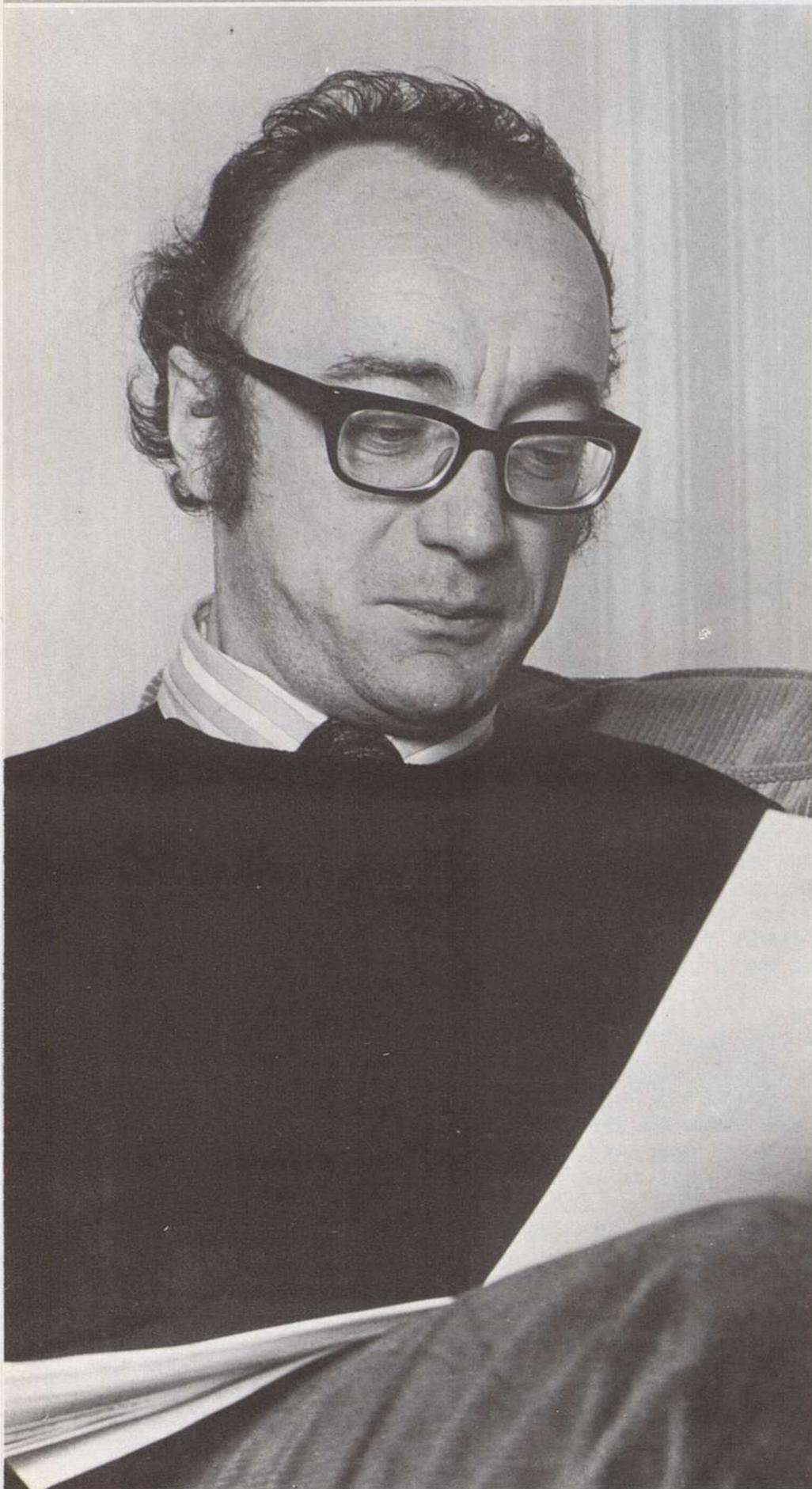
Estas ansias, estos anhelos de formación auditivo-musical de nuestra juventud se canalizan preponderantemente hacia las manifestaciones musicales de todo orden, si bien con una marcada preferencia por los conciertos sinfónicos, a falta de otras más espectaculares, como son la ópera, el «ballet», etc. Por ello, a la vista de este panorama actual, dedicamos el presente editorial a tan importante tema, para patentizar la necesidad —a que estimamos se ha llegado— de que se programe —al servicio de estas lógicas ambiciones de formación musical auditiva de nuestra juventud— una política musical a escala nacional.

Es esta programada política habrían de conjuntarse los esfuerzos de cuantos organismos estatales, provinciales, municipales y particulares tienen inquietudes en pro de esa formación de nuestra juventud: Ministerios de Educación y Ciencia, Información y Turismo y Secretaría General del Movimiento, Diputaciones, Ayuntamientos e instituciones privadas..., quienes, en un ambicioso plan de colaboración para lograr el desarrollo de esa política, habrían de coordinar su labor para conseguir que nuestros jóvenes puedan presenciar el mayor número de audiciones y manifestaciones musicales con todas las garantías artísticas que les permitan disfrutar del «climax» que favorezca su auténtica sensibilización musical.

La labor realizada hasta ahora, si bien continuada o de forma esporádica, pero desarticuladamente, creemos que permitirá a sus patrocinadores, organizadores y realizadores disponer de valiosas experiencias que, analizadas objetiva y constructivamente, y considerando cuanto de positivo se ha logrado, pueden ser básicas para trazar un plan de conjunto, en el que se estructure aquella política musical de verdadero interés nacional, presidido por una esencial condición, fundamental para que toda audición musical destinada a la juventud pueda conseguir su vital intento formativo: la autenticidad de las calidades artísticas que se le brinden. La sensibilidad juvenil sólo puede rendirse ante valores técnicos y artísticos reales y comprobados. Así, pues, en esa programática solamente podría integrarse cuanto de valor auténtico —nuestro o del exterior— podamos ofrecer a nuestros jóvenes.

Bien está todo lo realizado hasta ahora: las facilidades recientemente ampliadas por el Ministerio de Educación y Ciencia a todos los españoles menores de veintiún años para que puedan asistir con bonificaciones especiales a cuantas manifestaciones organiza la Dirección General de Bellas Artes —merced a la concesión a los mismos del Carnet Juvenil de Música—; los ciclos orquestales organizados en Madrid y en otras provincias por la Sección Femenina en colaboración con las Autoridades locales, etcétera. Todo ello es fruto de esa acuciante inquietud que sienten nuestros organismos oficiales en torno a este tema; pero, sinceramente, eso no es bastante. Se precisa la programación coordinada de una política musical que garantice —a niveles artísticos verdaderos— el goce por nuestras juventudes de la Música en todas sus manifestaciones —ópera, «ballet», conciertos y recitales de todo género musical— para conseguir también su auténtica sensibilización artística, lo que supondría prácticamente tanto como insensibilizarla para la violencia, para la rebeldía infecunda, al iniciarla progresivamente en nuevos ambientes de formación espiritual y artística a través de la Música.

La puesta en marcha de esta política de formación auditivo-musical de nuestra juventud crearía, por otra parte, un fecundo vivero de auténtica afición musical nacional, necesariamente básica para nutrir la intensa vida musical de que goza ya nuestro país, y vivero igualmente de un «amateurismo» y de un profesionalismo musical, si dicha política comprende también la estimulación de ellos... Pero esto debe ser tema de otro editorial...



ALFRED BRENDDEL

Nacido en 1931 en una pequeña localidad de la actual Yugoslavia, puede decirse que vivió la Música desde su más tierna infancia, ya que en su familia existieron antepasados austríacos, alemanes, italianos y bohemios que, aun no contando de forma destacada en el campo profesional, vivieron intensamente la música de sus respectivos países.

Tras recibir las primeras nociones de música en el seno de su propia familia, inició su formación profesional apenas cumplidos los catorce años, estudiando Piano y Composición en Zagreb y Graz, para asistir posteriormente a los cursos superiores de Paul Baumgartner, Edwin Fischer y Eduard Steuermann. Desarrolló en su juventud actividades múltiples de condición diversa, pero sin dejar de manifestar en todo momento un notable interés por la Música ni abandonar sus actividades musicales, que le llevaron ya, en el año 1949, a la obtención de un premio "Busoni".

Dedicado ya de lleno a la Música, ha actuado, tanto en recitales como en conciertos y festivales diversos, en la mayor parte de los países europeos, para trasladarse más tarde a los Estados Unidos de América, a otros países del continente americano, tanto del Norte como del Centro y del Sur, y posteriormente a Australia y Nueva Zelanda.

Además de actuar en numerosos recitales, lo ha hecho también como solista con las más importantes orquestas y los más destacados directores del mundo, para intervenir asimismo en numerosos festivales, entre los que cabe destacar los de Edim-

burgo, Aldenburgo, Granada, Atenas, Varsovia, Praga, Salzburgo y Puerto Rico.

Sus repertorios son muy amplios, abarcando desde Haydn hasta los más destacados maestros actuales, entre los que cabe mencionar especialmente a Schönberg; y sus interpretaciones pueden ser calificadas en todos los casos de fieles y apropiadas, ya que se trata de un maestro concienzudo, que antes de ofrecer sus versiones estudia a fondo las obras y procura comprenderlas y asimilarlas hasta sus más pequeños detalles.

De acuerdo posiblemente con su propia personalidad, manifiesta una especial preferencia por las obras pianísticas de Mozart, Beethoven, Schubert y Liszt, que le permiten, aparte de manifestar sus sentimientos y su profunda musicalidad, hacer gala de técnica depurada y alto virtuosismo.

Aunque viaja incansablemente, por exigencia de sus actividades profesionales, ha establecido actualmente su residencia en Viena, donde vive en compañía de su esposa, ejerce actividades pedagógicas, escribe temas musicales, y en el tiempo que le queda libre —que es escaso— estudia, de acuerdo con sus preferencias, Arquitectura y Cerámica, principalmente de la época barroca y de los países centro-europeos.

Considerado hoy como uno de los especialistas más destacados de su generación, sus grabaciones —de una perfección extraordinaria— han hecho popular su nombre en todo el mundo de la música. Artista muy admirado en España, la aparición de su discografía actual habrá de constituir seguramente un verdadero éxito.

Ramón Barce y Villa-Rojo

Premios Nacionales de Música 1973

El Jurado de los Concursos Nacionales de Bellas Artes 1973, correspondiente a la Sección de Música, ha concedido el Premio de Música a las obras tituladas Formas, de Jesús Villa-Rojo, y al Cuarteto número 3, de Ramón Barce.

El Jurado de esta reciente edición del Premio Nacional de Música estaba constituido por don Ramón González de Amezúa, como Presidente, y

los señores don Antonio Iglesias, don Cristóbal Halffter, don Tomás Marco, don Joaquín Rodrigo y don Manuel Castillo, como vocales.

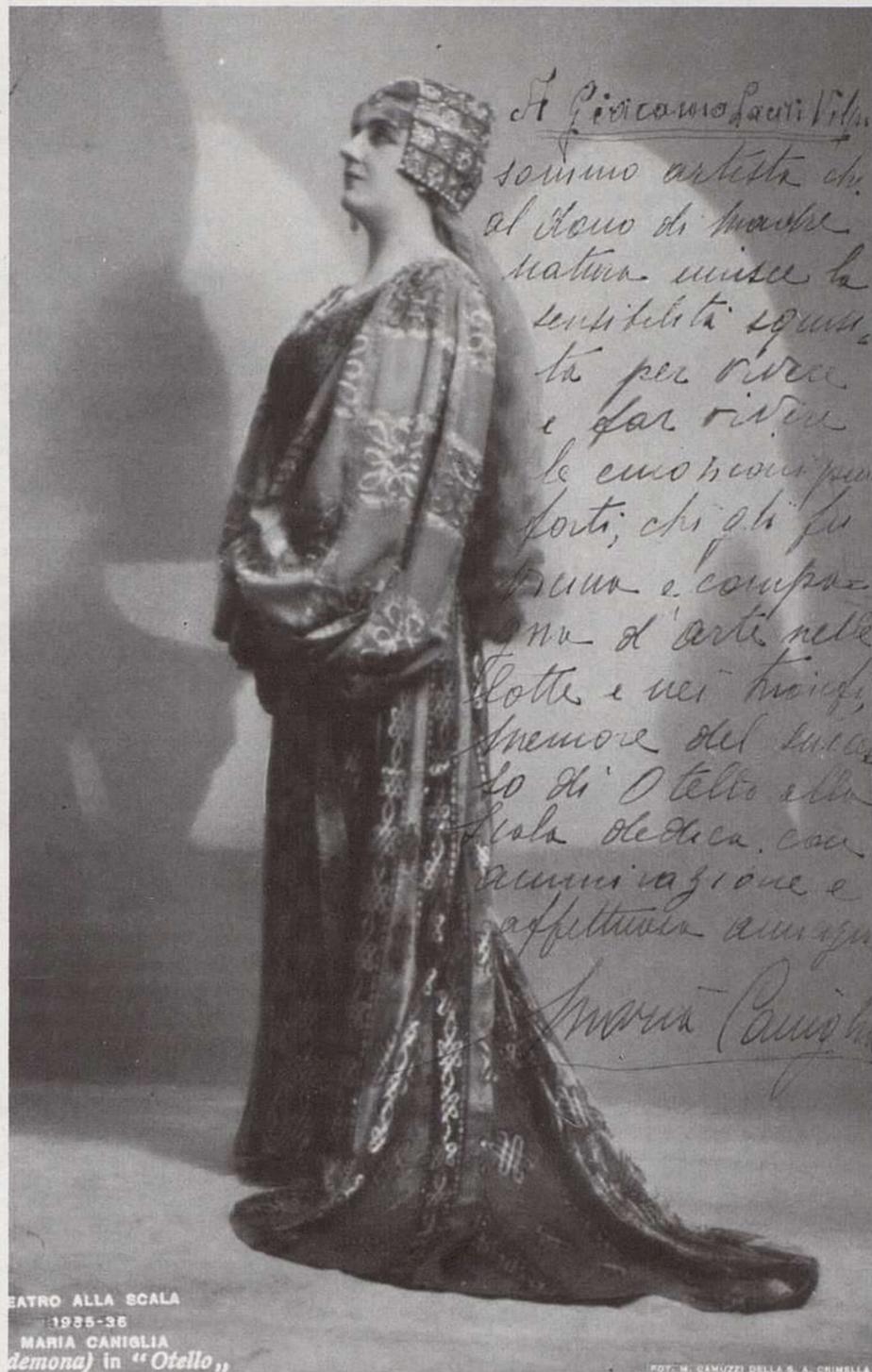
Desde estas columnas felicitamos a los compositores galardonados, buenos colaboradores de nuestra Revista, y a los que nos será grato traer a estas páginas en un próximo número para conversar sobre las obras premiadas.

LAS GRANDES VOCES DE LA LIRICA CONTEMPORANEA

MARIA CANIGLIA

El disco no le ha hecho justicia

Por Giacomo Lauri-Volpi



TEATRO ALLA SCALA
1935-36
MARIA CANIGLIA
(demon) in "Otello"

Una bella fotografía de la famosa diva, en la que puede leerse la emotiva dedicatoria al autor del presente artículo.

El que en el verano de 1955 oyera la voz de María Caniglia en el **Poliuto** de las Termas de Caracalla, en Roma, puede hacerse una idea de lo mucho que una artista inteligente, que operaba desde más de veinte años con un material sonoro sobreabundante, puede extraer de su conciencia artística (1).

La evolución de la voz abrucesca, lírica en sus inicios, con la que el autor cantó en 1932 el **Fausto**, de Gounod, en la Scala, y el bajo Tancredi Pasero en la parte de «Mefistófeles», bajo la dirección orquestal de Gino Marinuzzi, resulta evidente y admirable, en armonía con el temperamento cálido y progresivo desarrollo de los armónicos. «Aida» y «Tosca», «Luisa Miller» y «Santuzza», «Eleonora» en **Trovador** y **La forza del destino**, «Amelia» en **Ballo in maschera**, «Desdémona» en **Otello**: personajes todos en los que observé de cerca, en el escenario, las manifestaciones vocales, técnicas e interpretativas de una de las voces más opulentas y persuasivas que se haya podido escuchar en los últimos cincuenta años (2).

El disco no siempre hace justicia a María Caniglia. Quien quisiera definirla por la audición discográfica no podría formular un juicio ecuánime. Lo que acontece a todo cantante que para inspirarse tiene necesidad del valimiento de la representación escénica y del contacto inmediato con el público. Para que brote la llama de la inspiración hace falta un campo magnético en el que actúen los dos polos: negativo y positivo. En la grabación discográfica falta uno de estos elementos, y la voz resulta carente del «phatos» lírico que se

(1) En el análisis que Lauri-Volpi, en su libro **Voces paralelas**, hace de María Caniglia, a quien pone en paralelo con Rosa Ponselle (la Caruso con «faldas»), habla de «una voz cargada de exaltación, que no se sentía nunca segura antes de «resonar» en escena. Voz con graves hasta la cavernosidad; centro, redondo y oscuro; agudos claros y vibrantes. El paso de la voz del registro central al superior no tenía lugar, como normalmente, entre el «fa», «fa diesis» y «sol», sino entre esta nota y el «la bemol». De aquí la vacilación que se manifestaba en aquellas arias o romanzas que terminaban en «la bemol» o «la natural».

(2) María Caniglia y Lauri-Volpi cantaron el memorable **Otello** de la Scala, de 1942, con el barítono Mariano Stabile («Yago»), bajo la dirección de Marinuzzi.

El hermoso dúo del acto primero: «Giá nella notte densa», «Ed io vèdea», puede oírse a aquellas voces privilegiadas en grabación de la EMI, **Voci illustri**, reconstrucción técnica 1966, volumen I, «Giacomo Lauri-Volpi», Orquesta del Teatro alla Scala, que dirige el propio Gino Marinuzzi,

echa de menos en las voces que prescinden del coeficiente humano y del aliento sentimental.

Es sabido que artistas de altísima categoría sufren al colocarse frente al micrófono una especie de «schok» nervioso que impide al sonido propagarse libremente. Y no sólo en el campo lírico. También oradores de primer orden enmudecen ante el obstáculo y tienen necesidad de leer lo que ordinariamente saben

decir sin necesidad de las socorridas cuartillas ante sus ojos. Se trata de un fenómeno psicológico, al que no suelen estar sujetas las voces álgidas, frías, que siguen un criterio del todo objetivo y no se impresionan nada por las continuas interrupciones y repeticiones impuestas por el técnico del sonido, al que importa no tanto la voz a registrar como la regularidad de los surcos y perfección técnica del disco en sí.

El nerviosismo del cantante provoca contracciones laríngeas y musculares del aparato respiratorio, con las consiguientes alteraciones tímbricas en la ejecución o interpretación del fragmento operístico. Estas reflexiones tienden a demostrar que los jóvenes críticos de voces en «conserva», si no han oído directa y personalmente al artista en el teatro, corren el riesgo de llegar a conclusiones erróneas. Tanto más si se trata de voces lejanas en el tiempo, reproducidas por medios técnicos no tan perfectos como de los que hoy se dispone. Ciertamente, en los discos de 78 revoluciones, revertidos a los actuales de 33, la voz de la Caniglia y otros insignes cantantes resulta con luminosidad y potencia muy relativas, que recuerdan, sólo en parte, la prodigada generosamente en el proscenio, ante los públicos atentos y «vecinos» a sus benjamines (3).

IMPREVISIBLE METAMORFOSIS

Recuerdo una actuación de la Caniglia en **Aida**, en el Teatro Real de Roma, antes de la segunda guerra mundial. Fue una auténtica revelación. La voz de Margarita se había transformado en la oscura, aterciopelada voz de la «celestes» etíope, en forma imprevisible. Figura, gesto, voz, atuendo..., presentaron al público romano y entusiasta una nueva Caniglia, convertida en aquel perfodo en la dueña absoluta de la escena italiana. Y recuerdo su «Santuzza» en **Cavalleria**, dirigida por su propio autor, Mascagni, ópera que protagonizó también el que escribe, y pude observar con cuánta dedicación y abnegación verdadera artista puede consagrarse al culto del ideal en el universo de los sonidos, del que ella fue el centro de irradiación tan pronto se manifestó.

Asistiendo impotentes a la confusión de los valores en que se debate en estos tiempos el arte canoro, rindamos homenaje y justicia a la munífica voz que fue orgullo del teatro lírico y suscitó en todas partes admiración y nostalgia, vivas todavía en el recuerdo de quienes la oyeron.

Traducción y notas de M. TORREGROSA VALERO

(3) El autor, una vez más, no disimula su escepticismo ante el disco de laboratorio. Ciertamente, la grabación, aun con los poderosos medios actuales, hay que admitirla siempre con reservas. Cantantes que no osarían afrontar determinadas obras ante público y crítica, las registran con facilidad y efectos sorprendentes. El disco, por excelente que sea, no juzga las calidades reales de una voz o el arte de un intérprete. Sólo cabe estimarlo en cuanto al valor intrínseco del mismo.



Con el maestro AMANDO BLANQUER

Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia

La actividad que posee el Conservatorio Superior de Música de Valencia ha de tenerse muy en cuenta; su edificio, muy bien restaurado en el interior, es insuficiente por el gran número de alumnos matriculados, una cifra que hace pensar en la más superior de todos los Conservatorios, 7.500 matrículas, aproximadamente. Se observa un ambiente agradable, abierto; una amabilidad desde que llega uno al conserje, hasta llegar al despacho del señor Director; grupos de profesores en animada conversación sobre temas pedagógicos. La afición musical en Valencia queda bien reflejada tan sólo visitando el Conservatorio.

El Subdirector, D. Amando Blanquer, nos habla con un entusiasmo y una vocación sobre la enseñanza musical que para información de nuestros lectores traemos a estas páginas.

—Señor Director, ¿cómo resumiría la situación musical valenciana?

—El ambiente musical en Valencia es bueno; tanto en el nivel profesional como en el artístico se alcanzan cotas muy estimables. Todas las temporadas nos visitan grandes orquestas nacionales y extranjeras, así como los más grandes solistas del momento, gracias a la meritísima labor que en este sentido desarrollan la Sociedad Filarmónica y la AVAO. También el Conservatorio ofrece muy buenos conciertos en colaboración con la Comisaría General de la Música y dentro de su programa de actividades docentes. Y como labor más continuada, por su alcance y responsabilidad, está la que desarrollan nuestra magnífica Orquesta Municipal, la Sinfónica y la Clásica, la Coral Polifónica Valentina y el Orfeón Universitario, entidades que también hacen una gran labor.

—¿Qué problemas más inmediatos se les presentan?

—El principal de todos es la falta de una sala de conciertos digna de Valencia, donde se pudiera cobijar la estimabilísima actividad musical y operística que se desarrolla en Valencia. Estoy completamente convencido de que, al disponer de esta sala adecuada, Valencia sería la primera ciudad musical del país.

—He quedado sorprendido del movimiento de este Conservatorio.

—Porque tenemos una gran afluencia de alumnos; cifras concretas: en Solfeo y Teoría musical, mil setecientos sesenta y cinco matrículas; en Piano y Música de cámara, quinientas noventa y seis; en cuerda, cincuenta y ocho; en metal, cuatrocientas ochenta y cinco; percusión, cuarenta; Canto, cincuenta y cinco; Historia, Estética, Formas y Folklore, ciento treinta y una;

Dirección de orquesta, ocho; Armonía y Contrapunto, ciento cincuenta y siete; Literatura dramática, Indumentaria y «Ballet», cuatrocientas ochenta y cinco; Guitarra, doscientas diez. Con respecto al año anterior tenemos quinientos veintisiete alumnos más y nos aproximamos a las siete mil quinientas matrículas. Después de estas cifras, usted ha visto el local; la falta de espacio es vital. Pero nos hallamos en vías de solución, ya que en fechas próximas comenzarán las obras del nuevo Conservatorio, cuyo proyecto está ultimado ya.

—Tengo entendido que este Conservatorio ha creado una cátedra ambulante.

—Es que la vocación musical en nuestra región es constante de nuestra historia artística y cultural. De siempre ha habido muy buenos músicos en todas las facetas de este arte. Últimamente bajó el estudio de los instrumentos de cuerda, pero gracias al mecenazgo de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia se ha creado una cátedra ambulante de Violín, que actúa en seis pueblos de la provincia, y se va ampliar a otros tres, estimando que reciben enseñanza ochenta alumnos. Tengo mucha fe en la labor que se está desarrollando, y creo que en un

futuro no muy lejano lo que podría ser una crisis será una solución óptima a las necesidades de las orquestas del país, amén de proporcionar altos vuelos a los jóvenes que tengan cualidades de concertistas, ya que nuestro proyecto aspira a proporcionar cuantos medios hagan falta para lograr grandes violinistas.

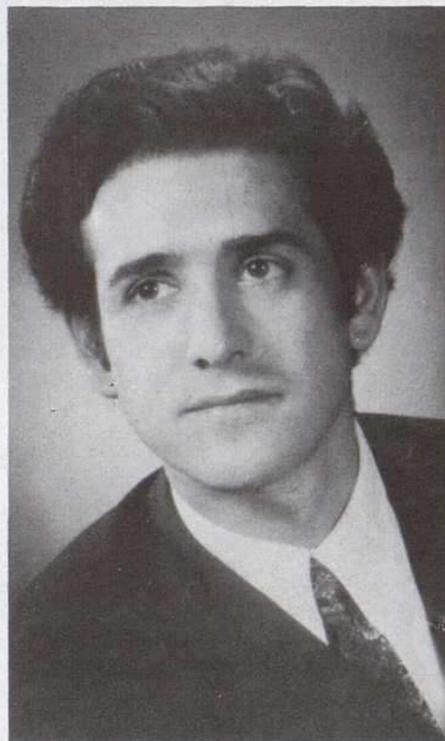
—Se están desarrollando mucho en España los concursos; ustedes, en Valencia, ¿poseen concursos que estimulen el ambiente musical?

—Los más renombrados en Valencia, y con carácter permanente, son el de Bandas, en la feria del mes de julio; y el de Coros, en Sagunto, en el mes de agosto. Después el Conservatorio ha celebrado ya el Segundo Concurso Nacional de Música de Cámara «Joan Senent Ibáñez», de la Caja de Ahorros, y Premio Valencia de la Excm. Diputación Provincial, más los concursos ocasionales motivados por alguna conmemoración.

Espero muy pronto volver a visitar este Conservatorio, pues la inquietud del profesorado, representado en su Director, don Amando Blanquer, nos muestra un interés que ha de llegar a todos los que estamos trabajando en bien de la enseñanza musical.

CRUELLS

MAX BRAGADO



Triunfa en los Estados Unidos con una obra de Miguel Coria

En los Estados Unidos, las orquestas sinfónicas de las Universidades poseen un renombre de talla internacional; quizá una de las que más nombre y fama acaparan sea la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Ohio, precisamente dirigida por un español, madrileño de nacimiento, Max Bragado, que cursó sus estudios con Carmen Díaz Martín. A los doce años, en 1963, obtiene el premio especial en el Concurso de Piano de Palma de Mallorca; ese mismo año, con la ayuda del American Field Service, se traslada a los Estados Unidos y prosigue sus estudios en el Instituto de Música de Cleveland. Director de orquesta con el grado de Bachelor. En 1968 fue becario por la Fundación March. Trabaja con las Orquestas de Michigan; amplía estudios con Theo Alcán-

tara y Gyorgyo Sandor, Primer Director de la Orquesta de Nashville; pertenece al cuadro docente del George Peabody College. En 1972 es invitado a participar en el simposio de jóvenes directores que bajo la presidencia de Igor Markevitch organizó la Opera de Monte Carlo. Actualmente dirige la Opera de cámara y la Orquesta Sinfónica de Ohio, y en la misma Universidad ejerce como profesor de Dirección.

Recientemente ha conseguido un rotundo éxito en uno de sus conciertos habituales, estrenando la obra *Ludica I*, de Miguel Angel Coria, que ya fue estrenada en Madrid por la Orquesta de RTVE bajo la dirección de Odón Alonso, y en Barcelona por la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección de Ros Marbá.

T. PARERA

CUANDO LOS DIVOS TOCAN LA MÚSICA DEL SIGLO XX...

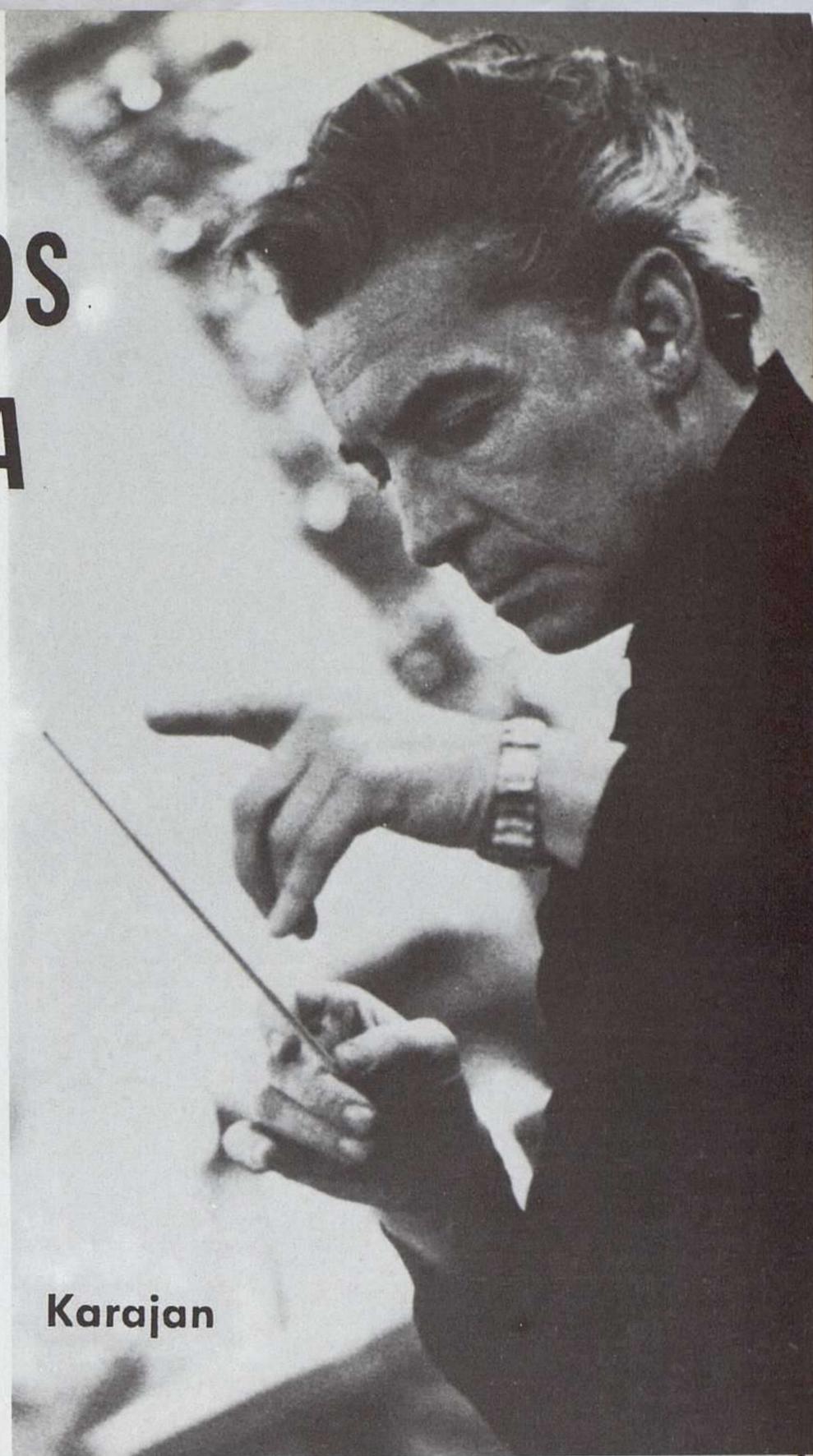
Reflexiones a la luz de
dos nuevas lecturas de «Música
para cuerdas, percusión y celesta»,
de Bela Bartok,
por Barenboim y Karajan

En cualquier manifestación, el arte siempre tiene protagonistas. De hecho, los tiene cualquier actividad humana por la mera conciencia reflexiva y social del hombre. Pero los «héroes» en el arte, a diferencia de los bélicos (simbología) o los políticos (carisma), van rodeados por el especial halo de reverencialidad fetichística (genio), tan querido y practicado por la sociedad civilizada de Occidente desde los primeros balbuceos del Renacimiento. En Oriente, la realidad artística es tradicionalmente anónima, como también lo fue, y mucho, la—muy influida por el Este—etapa gótico-medieval europea. Aceptada, por tanto, la existencia libre del «genio» en el arte de Occidente, es un hecho la casi absoluta identificación en todas las ramas artísticas del «héroe» o protagonista con el creador. El personaje principal en la pintura es el pintor. En literatura, lo es el escritor. En arquitectura, el arquitecto, y en escultura, el escultor.

No ocurre así en música. El «héroe», sí, es el músico. Pero el término músico no designa a un único sujeto unipersonal. Músico es el compositor; también lo es el intérprete. Puede incluso ser un público de músicos el receptor del mensaje. Es profundamente llamativo que de todo este conjunto de individuos agrupados bajo el concepto de «músicos», a lo largo de la mayor parte de la historia occidental, el menor protagonista del proceso haya sido el compositor. Europa, y el mundo derivado de Europa, han venerado con mitología casi ciega al elemento transmisor del contenido, al intérprete. Bach era, ciertamente, protagonista en su tiempo; pero Bach era también intérprete. Lo mismo ocurría con Telemann o Stamitz, éste un poco después. La segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX rinden culto devoto al violinista, a Vivaldi como pionero y a Paganini como apéndice trasnochado. A partir de Liszt, Tausig, Thalberg, el mismo Chopin, el pianista recoge el cetro, teniendo a Beethoven como padrino y a Mozart como antecedente. La historia en el siglo XX es la historia de los directores de orquesta, nacida con Hans von Bülow y alimentada por Mahler (intérprete-compositor) o Richard Strauss (compositor-intérprete).

Las profecías con respecto al futuro son inciertas. El dogmático sueña con la preeminencia en la tribuna musical del cuarteto de cuerda, y el didáctico con la de la orquesta de cámara o el grupo de música antigua con instrumentos «originales». Los cáusticos pueden pronosticar la era del mezclador de música electrónica, y los humoristas, la del sintetizador. Que, de hecho, estamos viviendo ya en la era de las orquestas, es algo de lo que caben pocas dudas. ¡Qué bien refleja todo esto el mundo del disco! Hoy ya no le importa a la Deutsche Grammophon quién graba al frente de la Sinfónica de Boston, sino que en el disco toca la Sinfónica de Boston. Algo muy parecido ocurre entre EMI y Decca con la Sinfónica de Chicago. Philips practica similar política con el Concertgebouw, y la postura, en los años anteriores a la muerte de Szell, de CBS con la Orquesta de Cleveland, fue muy similar.

En fin, aún hoy, con limitaciones, desviaciones, epigonismos y



Karajan

casos extremos de «no va más», el director de orquesta sigue siendo el gran padre, freudianamente querido, venerado, odiado, amado, despreciado y omnipresente. La típica portada de disco (v. gr.: ORMANDY dirige Strauss) es el símbolo representativo de una situación. No pretendo analizarla. Manuel Chapa lleva algún tiempo trabajando en un amplio estudio sobre el tema, sus manifestaciones y causas, y confío en que lo traslade pronto al papel; le cedo gustoso el análisis subterráneo del fenómeno. Personalmente, no me sentiría molesto si en los lustros venideros accediéramos algún día a la «era del compositor»: desgraciadamente, los pocos signos que vemos de ello (Boulez, Halffter, Britten, Henze, el mismo Stravinsky, citados todos sin pretensión de equiparación o emparejamiento) hacen referencia, en curiosa vuelta al caso barroco, a autores que también son intérpretes, en este caso directores, y no sólo de su música, sino de muchas otras músicas de ahora y de antes.

Por todo esto, es apasionante regresar una vez más al caso de Bela Bartok, uno de los pocos compositores del siglo XX que se negaron, casi desde un primer momento creativo, a ser meros comparsas en la representación musical de la centuria. Bartok siempre reclamó para sí el «rôle» de protagonista. Como también era intérprete (pianista, y extraordinario), pudo Bartok apreciar desde un principio la taxativa diferencia en popularidad y difusión que su nombre tenía como creador y como mero reproductor de pentagramas. Seguramente, no ha habido ningún otro músico (ni tan siquiera Stravinsky) que haya dejado tan estrecho margen de libertad interpretativa a los encargados de tocar sus obras. No sólo precisaba Bartok en el pentagrama hasta el más ligero detalle de dinámica o acentuación, o incluso de colocación del instrumento, sino que también marcaba rigidamente la duración de sus obras, tanto globalmente como por movimientos, y hasta por secuencias dentro de estos últimos. La música de Bartok, sobre

POR JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Cuando los divos tocan la música del siglo XX...

todo a partir del Concierto número 1 para piano y orquesta, queda así determinada por parámetros «tempo»-dimensionales.

Lo llamativo del caso de Bartok es que (una vez más en contra del modelo stravinskyano) las relaciones con los intérpretes de sus obras fueron, por regla general, amistosas y fructíferas. Y esto es lógico, porque si bien Stravinsky ha sido, en términos oficiales, el más enconado detractor de la profesión de director de orquesta en nuestra época, habiéndose salvado de sus iras sólo unos pocos elegidos (Hans Rosbaud, Otto Klemperer, Ferdinand Leitner (¿?) y, cómo no, Robert Craft), el hecho cierto es que su cacareada objetividad resultaba tan mítica como inexistente. «Dove sia... nessun lo sa», podría haber dicho el compositor ruso parafraseando al «Don Alfonso» de *Così fan tutte*. Incluía en el cuestionario de mi entrevista del pasado año con Karajan una pregunta sobre sus muy malas relaciones con Stravinsky con motivo de la interpretación que hacía de su música (la crítica del compositor a la lectura del *Sacre* por Karajan es realmente terrible); el director salzburgués no manifestó mucha ilusión por contestarla. Le pedí alguna aclaración, y repuso: «¿Cómo se puede hablar de los juicios musicales de este hombre cuando basta con escuchar uno de los discos en que dirige sus obras para ver que es el primero en no seguir sus propias indicaciones?»

Bartok sí era objetivo. Y mucho. Y el primer canon interpretativo al respecto lo daba él mismo. Como, aparte de ser creador, era mucho más intérprete que Stravinsky, podía permitirse el lujo de una familiaridad y experiencia con los pianistas y directores de orquesta que al autor de *Petrouchka* le estaba vedada. Fritz Reiner, Joseph Szigeti, Serge Koussevitzky, Wilhelm Furtwängler, ¡hasta Arturo Toscanini!, fueron nombres de artistas prestigiosos que gozaron de la amistad de Bartok y que dirigieron con mayor o menor frecuencia sus partituras. A éstos habría que añadir en los últimos años de la vida del compositor los nombres de Yehudi Menuhin, Antal Dorati, George Szell, Ferenc Fricsay o el mismísimo Benny Goodman, pertenecientes todos ellos a las generaciones más jóvenes.

Uno de los grandes amigos de Bartok hasta los últimos días de la existencia del músico húngaro fue Paul Sacher, director de la Orquesta de Cámara de Basilea. Bartok legó a Sacher dos de sus más fascinantes páginas cortas, el *Divertimento* para orquesta de cuerdas, y sobre todo la *Música para cuerdas, percusión y celesta*. Posteriormente, y en forma de homenaje «in memoriam», fue el mismo Sacher el encargado de dar a conocer el póstumo *Concierto para violín del compositor*, por medio de la persona a quien fue dedicado, la violinista Stefi Geyer.

Lo que supuso la primera audición de *Música para cuerdas, percusión y celesta*, el 21 de enero de 1937, lo define maravillosamente el comentario de Bartok a Paul Sacher poco antes de iniciarse el concierto: «Vamos a ver cómo suena esto», afirma el director suizo haber oído de labios del compositor. Y es que la carga experimental de esta complejísima y genial obra era insólita hasta para el mismo autor en lo que al aspecto tímbrico-sonoro se refiere. Posteriormente, al imprimir Universal Edition la partitura a fines del mismo 1937, Bartok procedió a una metronomización y cronometraje exhaustivos de la misma (en el plazo transcurrido de casi seis meses, el compositor había tenido ocasión de escuchar varias interpretaciones de la pieza y había podido, por tanto, construirse una estética exegética de la obra), reflejados literalmente en todas las ediciones posteriores. En el cuadro adjunto a este estudio he anotado las cifras de duración propuestas por Bartok.

Como regla casi general, los «protagonistas» musicales de esta centuria, los directores de orquesta, y sobre todo los grandes divos de dicha profesión, han prestado muy escasa atención a la música que se generaba en su contorno temporal inmediato. El fenómeno merece estudio aparte, porque no tiene parangón con otras épocas musicales. Schumann y Liszt, como representantes de dos corrientes distintas, eran «vanguardia» a mediados del siglo pasado, y eso no evitaba que sus obras se tocasen, y mucho, situación de la que no disfrutaron artistas creadores como Schönberg, Hauer o Nielsen durante su vida, por señalar sólo tres compositores. Es curioso (y triste) que un músico de la talla de Furtwängler haya sido acusado de superconservadurismo, cuando en su haber directorial se cuentan estrenos como los de las *Variaciones*, de Schönberg, el mismo *Concierto número 1 para piano*, de Bartok, o buena parte de la música de Hindemith (que era vanguardia en los años 30). Mucho más arcaicos han sido otros divos de la batuta. Las grandes «estrellas» del medio, tales como Toscanini, Beecham, el mismo Karajan (que ahora empieza a interesarse por la Escuela de Viena), Monteux, Walter, De Sabata o incluso Bernstein (pese a su supuesta aureola de director de música contemporánea, muy poco estable en cuanto se analizan medianamente en serio sus programas), son o han sido luminarias de la dirección de orquesta que han despreciado, casi olímpicamente, toda la música escrita después de Mahler.

Música para cuerdas, percusión y celesta ha sido, sin embargo, una página que ha logrado despertar el interés de muchos de estos divos. Las causas de esta preferencia son difícilmente determinables. De cualquier manera, basta una sola audición de la obra para percibir la necesidad de un elevadísimo virtuosismo en sus intérpretes, que, a no dudarlo, ha debido tentar a los grandes directores más que otras obras contemporáneas, si equiparables estéticamente, no superiores en brillantez ejecutiva (v. gr.: el *Kammerkonzert*, de Alban Berg, o los *Palmström Lieder*, de Eisler).

El catálogo español, no demasiado abundante en grabaciones de música del siglo XX, se ve actualmente incrementado por dos nuevas versiones de la obra de Bartok, una a cargo del gran divo actual (Karajan) y otra debida a un futuro divo (Barenboim). Estas dos lecturas entran en competencia con las otras tres de adquisición posible en el momento presente: Reiner, Solti y Boulez. Examinémoslas por separado.

Barenboim y Karajan plantean una primera coincidencia mutua en lo referente a duración; Barenboim necesita casi treinta y dos minutos (en concreto, treinta y un minutos con cincuenta y ocho segundos) para interpretar la obra, Karajan precisa exactamente treinta y un minutos. Antes de seguir, debo hacer una aclaración. Uno de los latiguillos críticos más frecuentemente empleados, incluso por personas que realmente conocen y dominan la materia musical, es aquel de «el compositor es el que menos sabe de sus propias obras; si siempre se atendieran sus indicaciones del pentagrama, todas las partituras serían irreproducibles»; el colofón inmediato es citar los casos de Schumann, Busoni o César Frank como ejemplos paradigmáticos de la propuesta en cuestión. Bien, esto es cierto en bastantes ocasiones: desde luego, es falso si se dice de Bela Bartok. El músico húngaro anotó unas determinadas duraciones para su obra, y al hacerlo tenía plena conciencia de la posibilidad de realización de las mismas. La prueba de que son posibles nos la da el hecho de que algunas de las duraciones parciales anotadas en el cuadro adjunto coinciden, en las interpretaciones de los distintos directores, con las señaladas por Bartok. Resulta, por tanto, inapelable el hecho de que Barenboim emplea algo más de seis minutos de los requeridos por el autor; Karajan necesita algo más de cinco minutos. Ambas son lecturas lentas, muy lentas, sobre todo en lo que se refiere a los movimientos primero y tercero. Barenboim es claramente romántico desde el punto de vista estilístico, planteamiento éste que se sitúa en los antipodas de lo que el compositor pretendía; para rematar su postura, no contento con ser el músico que más tarda en dirigir esta obra y que más abandonos decimonónicos se permite en la misma, Barenboim altera el pentagrama, y la frase inicial de las violas primeras al principio del «Adagio» pasa a ser tocada por una viola. Y vaya todo lo dicho hasta ahora sin contar con el gran problema de Barenboim con cualquier obra que toca: el «anti-tempo». La monumental «fermata» antes del «Ancora meno mosso» (que Barenboim entiende como «Ancora piu andante»), compás 74 del último movimiento, es algo que ha de oírse para creerse. Algo similar podría decirse de los «pizzicatos» hacia la mitad del «Allegro», citas trastrocadas del motivo base de la obra. A pesar de todo esto, hay valores importantes en la lectura (con gafas de sol) de Barenboim; por ejemplo, la claridad de líneas, voces y timbres, no sólo debida a la portentosa toma de sonido (es éste el mejor disco, en cuanto a sonido, publicado por La Voz de su Amo española en toda su historia), sino a la limpieza y precisión de la ejecución de la English Chamber Orchestra. Soberbio asimismo el «crescendo» conseguido en la fuga inicial y el climax subsiguiente con la entrada de los timbales y platillos. Con todo, es difícil recomendar objetivamente el trabajo de Barenboim: habrá de gustar muchísimo, incluso a bartokianos dedicados, e irritará a otros tantos. Con todo, para los amantes de la alta fidelidad es un disco a poseer por su impresionante presencia sonora, y esto sin apuntar que la interpretación por Barenboim del *Divertimento* en la cara B (la otra obra dedicada a Sacher) es sensacional, mucho más coherente, maravillosamente rítmica y, dato curioso, dotada de un «hungarismo» insólito en su intérprete. Personalmente, considero esta lectura del *Divertimento* la más notable de todas las que he escuchado, y sólo la compararía con una grabación no editada en nuestro país, la del conjunto berlinés Amati Ensemble, realizada para Deutsche Grammophon.

Karajan sigue teniendo serios problemas con la música de nuestro siglo; sólo los autores eslavos (Prokofieff, Shostakovitch), y a duras penas, parecen mejor asimilados. La *Música para cuerdas, percusión y celesta* la ha grabado Karajan en tres ocasiones, dos para Deutsche y una para EMI. Es de justicia apuntar que en cada nueva interpretación ha ido perfeccionando su planteamiento de la obra. Si su primera lectura para DGG era casi tan romántica y exagerada como la de Barenboim, su registro de EMI era mucho más sobrio y escueto, aunque la exposición del «Andante» fuese expresiva como ninguna otra. Naturalmente, ninguna de las

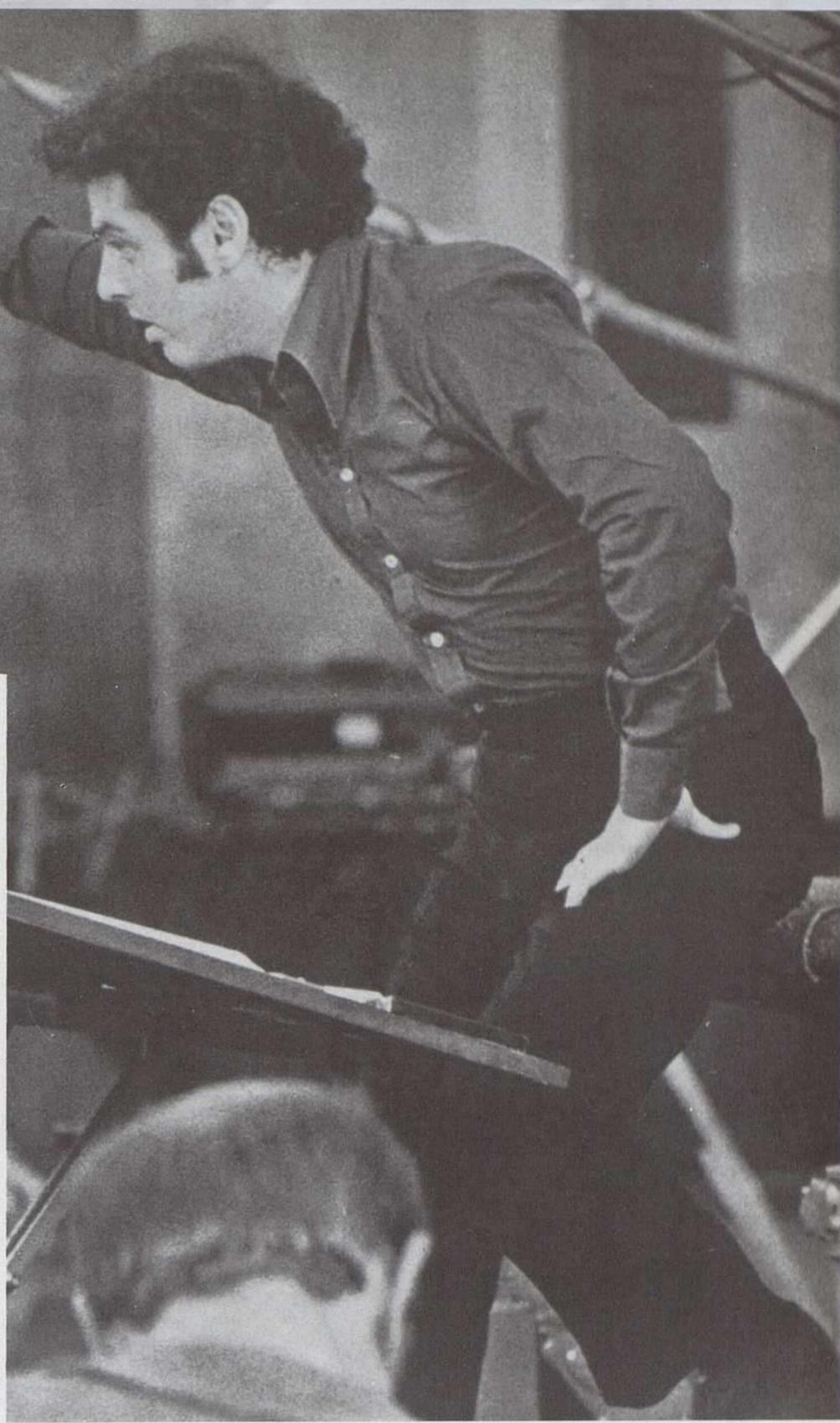
...
 mbar-
 uchos
 mente
 on de
 sismo
 gran-
 ipara-
 jr.: el
 sler).
 iones
 r dos
 divo
). Es-
 e ad-
 oulez.

mutua
 y dos
 ocho
 mente
 ación.
 s, in-
 ateria
 e de
 s del
 colo-
 César
 stión.
 falso
 termi-
 ncien-
 oa de
 dura-
 n las
 s por
 boim
 autor;
 cturas
 movi-
 ántico
 e se
 para
 tarda
 e per-
 frase
 a ser
 contar
 toca:
 meno
 te»),
 para
 cia la
 de la
 ctura
 d de
 na de
 o por
 a lim-
 ches-
 a ini-
 les y
 abajo
 ianos
 antes
 nante
 n por
 ada a
 mente
 en su
 nento
 ompa-
 con-
 Gram-

Barenboim

anteriores lecturas está publicada en España. En la tercera oportunidad, con la obra de Bartok, ahora editada en nuestro país con celeridad admirable (ha coincidido con las ediciones inglesa y americana), Karajan ha eludido categóricamente cualquier matiz de expresividad en el primer movimiento, y, a pesar de necesitar casi tantos minutos para exponerlo como Barenboim, ha conseguido una lectura magistral del mismo, severa, fría, lógica, profundamente dialéctica y de una claridad y objetividad impresionantes, con una atención permanente y modélica a las dinámicas señaladas por el autor (¡qué diferenciación tan perfecta de volumen en la sexta entrada del sujeto de la fuga, a cargo de los primeros violines, en un ajustado 'p' sobre los 'pp' de los restantes instrumentos!). Igualmente ajustada es su interpretación del «Allegro», y nuevamente vuelve a asombrarnos su control dinámico. Sin embargo, sin venir a cuento, a partir del tercer movimiento el panorama se ensombrece: Karajan cae, en el «Adagio», en el más radical amaneramiento y ultrarromanticismo, y su lectura del motivo de las violas, a fuerza de querer ser misteriosa, resulta ridícula y sensiblera; sí logra Karajan un excelente planteamiento de la segunda variación de este movimiento con otro de sus mágicos pianísimos, pero el resto del mismo es absurdo y pedante. El desastre absoluto se produce en el «Allegro molto» final: no sólo es ésta la lectura más lenta que se haya hecho del movimiento, siete minutos con treinta segundos, medio minuto más que el mismo Barenboim, sino también la más aséptica y pretendidamente trascendente; elude Karajan cuidadosamente todo el sustrato magyar del movimiento, y los resultados no pueden ser más catastróficos. Con todo, como en el disco de Barenboim, el complemento presentado por Karajan en la cara B justifica la adquisición del microsurco: seguramente, Stravinsky habría puesto el grito en el cielo si hubiese escuchado este Apolo y las Musas de Karajan; lo cierto es que la lectura está matizada hasta lo imposible, y que el estilo cuasi mozartiano, aunque romántico, que el director salzburgués propone se acomoda a la obra a la perfección, aparte de poseer una elegancia interpretativa y una precisión de ataque infinitamente superiores a los obtenidos por el propio compositor en su grabación para CBS.

Por lo que respecta a las otras lecturas, Boulez en CBS tiene una fantástica interpretación, muy objetiva, violenta, convincentemente grabada y, cosa rara en el director francés, no siempre precisa (sobre todo, en el último movimiento, donde las entradas de la cuerda no son siempre unánimes); su duración global (casi treinta minutos) se separa cuatro minutos casi justos de la sugerida por Bartok, pero sin llegar a los extremos de Barenboim o Karajan. Reiner y Solti son, en este caso, punto y aparte. Ambos son húngaros y entienden la obra como muy húngara; y esto es importante, porque ese clima especial que otros intérpretes eslavos (Kubelik, Fricksay, Lehel) proponen para esta obra la dota de un sentido nacionalista, para-folklórico, especialmente sugerente. Realmente, ambos directores son insuperables en sus respectivas lecturas del muy húngarico tiempo final. Es notable también el hecho de que sean ambos los más cercanos a las duraciones



de Bartok (sólo dos minutos de diferencia), aparte de que sólo haya un margen de tres segundos entre uno y otro. Me interesa señalar que los cronometrajes apuntados en la carpeta del disco de Reiner están equivocados; he apuntado en el cuadro los auténticos. Si tuviera que elegir a nivel personal una de las dos interpretaciones, me decantaría por Solti. No sólo por la superior grabación (Reiner tiene a su favor el precio más económico), sino por ese extraño sentimiento de obra juvenil, de obra de primera época, que parece un atributo exclusivo de las interpretaciones de Solti: es tal la corriente de simpatía que se crea entre oyente, intérprete, obra y autor, en perfecto puente, que al final de la audición se siente que el protagonista absoluto del hecho musical no ha sido otro sino Bartok. Y, en suma, de esto es de lo que se trata.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

BARTOK, Bela: *Música para cuerdas, percusión y celesta, Divertimento para orquesta de cuerdas*. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Daniel Barenboim. (EMI «Voz de su Amo», J. 063-02.114, «Estereo».)

Música para cuerdas, percusión y celesta (+ STRAVINSKY, Igor: Apolo y las musas). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. (DGG, 25 30 065, «Estereo».)

TABLA DE DURACIONES

	Duraciones propuestas por Bela Bartok	Boulez	Reiner	Solti	Barenboim	Karajan
Primer movimiento	6' 30"	7' 53"	7' 04"	6' 58"	8' 35"	8' 17"
Segundo movimiento	6' 55"	7' 25"	6' 55"	7' 32"	7' 31"	7' 07"
Tercer movimiento	6' 35"	7' 41"	7' 00"	6' 30"	8' 48"	8' 06"
Cuarto movimiento	5' 40"	6' 43"	6' 41"	6' 37"	7' 04"	7' 30"
Duración total	25' 40"	29' 42"	27' 40"	27' 37"	31' 58"	31' 00"

II Semana de MUSICA MEDITERRANEA en ALICANTE

ESTRENO ABSOLUTO DE LA OBRA-
ENCARGO, DE MONTSALVATGE,
SUM VERMIS.

- Sobre textos del poeta catalán Jacinto Verdaguer.
- Moreno - Buendía estrena también la Suite-Concertante dedicada a la memoria del Emperador Carlos I de España.
- Actuaciones de las Orquestas Nacional y de la RTVE.
- Gran éxito de los maestros López Cobos y Frühbeck.
- Intervención de destacados artistas y conjuntos de cámara.

ALICANTE. (Crónica de nuestro crítico, enviado especial.) El primer acto musical del año es la Semana de Música Mediterránea en esta capital, que alcanza su segunda edición.

Sus Autoridades rivalizan en crear una de las manifestaciones artísticas de mayor importancia en nuestra geografía. La «Semana» supone una realización de gran envergadura, puesto que adquiere un tono de carácter internacional por la talla de las figuras que acuden del otro lado de nuestras fronteras, junto a artistas españoles.

SENDOS ESTRENOS MUNDIALES

La Dirección General de Bellas Artes, asesorada por la Comisaría General de la Música, ha organizado la presente «Semana» con la colaboración del Ministerio de Información y Turismo, Gobierno Civil, Diputación Provincial, Ayuntamientos alicantino e ilicitano, Cajas de Ahorros del Sureste de España, Provincial y Sociedad de Conciertos de Alicante. Es sabido que en todas las actividades del organismo cultural de nuestra Administración se realiza un estreno mundial debido a una obra-encargo que se hace a nuestros compositores, sin tener para nada en cuenta su estética, edad ni situación geográfica de origen. Pero este año hemos tenido ocasión de poder escuchar, además del encargo, otra obra también con carácter de estreno absoluto.

La primera que responde al encargo pertenecía a Xavier Montsalvatge, quien escogió un texto del gran poeta catalán mosén Jacinto Verdaguer, titulado **Sum Vermis**, de una gran belleza singular, tanto por el contenido como por la forma de expresión del poeta. La música, lograda en todo momento, sin recurrir a lugares comunes y cultivando una estética muy querida y habitual de Montsalvatge, empleando un lenguaje que subraya el misticismo dramático de Verdaguer. La partitura está escrita para grupo de dos pianos, dos percussionistas y voz de soprano (como solista), precisando de dirección para concertar la conjunción de todos y su forma bien coherente. Protagonistas: la soprano Esther Casas, que acusó un gran momento musical, expresando en forma lírico-dramática la filosofía del

poeta catalán, con una bella técnica interpretativa y perfecto dominio de la voz, arropada ésta por las intervenciones del grupo Diabolus in Música, a las órdenes de su titular, Joan Guinjoan (ahora reducido en sus componentes: Antonio Besses, Angel Soler (pianos), Miguel Badía y Francisco Javier Joaquín (percusionistas), ya que otras veces alcanza la cuarentena de instrumentistas). La labor de Guinjoan fue de una extraordinaria exactitud y conseguiría que la obra alcanzara la justa precisión que por su contenido requería. Montsalvatge incurrió en su comienzo un poco en la línea que ya antes había cedido con las **Cinco invocaciones al Crucificado**, compuestas para una de las «Semanas» de Cuenca. El contenido es de una admirable sinceridad, que se desarrolla en un ambiente de fácil comprensión para todo tipo de melómanos (tanto iniciados como no en las estéticas más avanzadas de nuestro tiempo).

La mediación de la arpista Marisa Robles (en calidad de solista) nos permitió tener dentro de esta «Semana» el otro estreno absoluto, referido a la **Suite concertante**, de Manuel Moreno - Buendía, compositor murciano muy ligado a este Alicante por lazos de simpatía, cariño y amor filial. Su obra era creada en 1958 a la memoria de nuestro Emperador Carlos I (con motivo de la celebración del cuarto centenario de su muerte, acaecida el 21 de septiembre de 1958), ya que el músico quería así honrar la memoria de nuestro soberano. Ese mismo año de su composición era presentada a los concursos nacionales y obtenía el Premio Nacional de Música. Moreno-Buendía acababa de salir de las aulas del Conservatorio (es preciso puntualizar este hecho, justificar nuestro criterio) y, por tanto, la expresión de su música está en una línea que ha sido superada en posteriores trabajos. Las corrientes estéticas de 1958 no habían tenido los cambios que a partir de esa fecha se producen, y sin ser un lenguaje nacionalista, nos encontramos con una expresión muy española, con una labor realizada con toda conciencia en un tono de natural equilibrio, sin inclinarse por la vanguardia ni por lo tradicional, sino hacer música según le dicta su albedrío, tal y como lo siente. Aho-

ra, a los dieciséis años de su producción, la revisa para ponerla al día, y decide dejarla tal cual está, porque, escrita con sinceridad, en aquel entonces le «impidió admitir aquello que no sentía y que hoy me prohíbe «manipular» en lo que nació puro y con el único fin de llegar a la música por la música». Esto ya es una confesión que está patentizando el pensamiento del compositor, quien por otra parte ha mentalizado en su ánimo esas corrientes de entonces y ha operado un cambio en su credo, como se ha podido comprobar en obras posteriores. El ambiente de la **Suite** está en perfecta consonancia con el espíritu de la época que desea «retratar» y, por consiguiente, la «imitación» es perfecta, pero sólo en forma estilística y estilizada, que le dan la personalidad que se quería imprimir a la página. Marisa Robles fue la protagonista ideal para la interpretación de su «papel», puesto que en la ocasión que se comenta el instrumento solista se integra como uno más, como indica el nombre de la partitura. Jesús López Cobos la llevó con eficacia y, pese a los pocos ensayos, tuvo los relieves necesarios que resaltaran el valor intrínseco de la misma.

LAS ORQUESTAS OFICIALES EN UNA DESTACADA COLABORACION

Lo mismo que el pasado año, la Orquesta Sinfónica de la RTVE. y la Nacional de España han intervenido en los conciertos sinfónicos de la «Semana», sólo que este año le correspondió al primer conjunto abrir «fuego». Al frente de la primera venía en calidad de invitado nuestro compatriota el toresano Jesús López Cobos, quien daría una magnífica lección en su forma de concebir la **Primera sinfonía** de Bizet y la segunda «suite», de Ravel, **Dafnis y Cloe**, en aguda visión, medida y proporcionalidad sonora en alturas y planos, en admirables pianísimos. Ya queda apuntado su acompañamiento en Moreno-Buendía, y acreditó su formación con la obertura de **Los esclavos felices**, de Arriaga.

El público asistente al acto, celebrado en el Teatro Principal, quedó gratamente «sorprendido» y no daba crédito a su sorpresa comprobando que te-

nemos en España un grupo de excelentes batutas, las cuales pueden salir con gran predicamento al exterior.

Desde hacía mucho tiempo no disfrutábamos de una actuación tan completa del maestro burgalés Rafael Frühbeck, y nos congratula decirlo. En esta línea escuchamos una brillantísima versión de la **Nochebuena del diablo**, de Esplá, lo mismo que de la **Sinfonía fantástica**, de Berlioz. Esta parece que no era bien aceptada sobre el papel, pero luego en la realidad despertaría el entusiasmo del auditorio. Solista de Esplá fue la soprano canaria María Orán, que exhibió una calidad vocal extraordinaria en su labor interpretativa. Hubo un «extra», lo que supone que el público se volcó con nuestra veterana Orquesta Nacional.

La segunda actuación sería en el Gran Teatro de Elche, con motivo de la clausura de la «Semana», y un programa netamente español, que integraba **El amor brujo**, de Falla, y las **Canciones playeras**, de Esplá, como primera parte; éstas serían interpretadas por María Orán, que tuvo una intervención en la misma compostura artística que días antes observara en esta capital de la provincia alicantina.

Tras una pausa se ofrecería la audición del **Concierto de Aranjuez**, de Rodrigo, por Narciso Yepes como solista, quien alcanzaría una correcta versión, pero no los niveles máximos que le han dado la personalidad y relieve de uno de nuestros principales guitarristas. La clausura del programa sería con las **Danzas fantásticas**, de Turina, a quien se ha dedicado esta Semana Mediterránea de Música, con motivo de celebrarse el XXV aniversario de su desaparición. Porque el primer acto de la misma también estaría dedicado a él con una conferencia-concierto en el Castillo de Santa Bárbara (Cuartel de Felipe II), disertando un ilustre paisano del músico: Enrique Sánchez Pedrote, crítico, académico y catedrático, llevando la parte musical la Agrupación Nacional de Música de Cámara, con sendos **Cuartetos** de las obras 67 y 4, respectivamente, por el orden citado, y así se rendía el justísimo recuerdo al gran músico de Sanlúcar de Barrameda, autor universal con una profundidad y nostalgia que muy pocas ve-

RA-
GE,

Ja-

bién
a la
os l

Na-

opez

rtis-

o de
ales
dica-

mpo
ctua-
stro

nos
a lí-
ntísi-

uena
smo
tica,

e no
pa-
idad
del

ue la
Orán,
rocal
nter-
r, lo
o se
Or-

a en
con
«Se-
men-
a El

Can-
como
n in-
que
mis-
que
esta
ican-

cería
de
Nar-
quien
sión,
imos
lidad

stros
clau-
n las
rina,
a Se-
sica,

e el
pari-
o de
dedi-
cación

San-
e II),
sano
chez
y ca-
mu-

al de
ndos
y 4,
orden

justo
úsico
autor
lidad

s ve-



Esther Casas y Joan Guinjoan durante la audición de la obra-encargo de Montsalvatge, Sum Vermis.

López Cobos en su gran interpretación de Bizet, al frente de la Sinfónica de la RTVE.

ces se alcanza dentro de nuestra música.

LAS SESIONES DE CAMARA

La música de cámara tuvo su asiento en el Castillo de Santa Bárbara y el templo de Santa María. Este albergaría la actuación del Trío Santolíquido, que nos obsequió con páginas de Casella, Clementi y Pizzetti; también nos sería dado oír obras de carácter barroco al Ensemble Baroque, de París, con obras de Boismortier, Mondoville, Vivaldi, Sscarlatti... Cada una de las agrupaciones citadas se expresó con una distinta personalidad, tendente a un estilo peculiar. Aunque ya quedó comentada más arriba la actuación del conjunto Diabolus in Música, no queremos dejar de apuntar la destacada actuación que tuvieron los dos pianistas citados tanto en la **Sonata breve**, de Poulenc, como en **Scaramouche**, de Milhaud, y las **Visiones del amén**, de Messiaen. Tampoco puede eludirse la audición de los **Cinco estudios para dos pianos y percusión**, de Guinjoan. Una de las obras más interesantes y más logradas que le hemos escuchado por la flexibilidad de lenguaje y los efectos acústicos que se siguen con toda «normalidad», sin que extrañe al oído el desarrollo de la partitura, bien coherente y de atractivo clima emocional.

Escribió: LERDO DE TEJADA



«Don Pascual», de Donizetti



Escena de Don Pasquale, en la que vemos a «Norina» y al «Doctor Malatesta» (soprano y tenor).

El Teatro Real de «La Moneda», de Bruselas, dio siete representaciones de Don Pascual, una de las obras más interpretadas de Gaetano Donizetti, nacido en Bérghamo en 1797 y fallecido en 1848.

Este músico prolífico ha compuesto más de cincuenta óperas, de las cuales media docena siguen aún en el repertorio de óperas: en primer lugar, Lucia de Lammermoor, su obra maestra; La hija del Regimiento, Elixir de amor y Don Pascual. Esta es una ópera cómica que cuenta la aventura de un viejo que quiere casarse con la bella «Norina», de la que podría ser abuelo. Su amigo y consejero, el «Doctor Malatesta», le promete arreglar el asunto, pero, en realidad, el «Doctor» tramará una mixtificación que favorecerá los amores de «Norina» y «Ernesto», sobrino de «Don Pascual».

El veje te hace el ridículo en el segundo acto. Está engalanado, peinado, perfumado; en su mano tiene un ramo blanco y llora de felicidad, esperando a la novia que le ha escogido el «Doc-

tor». El casamiento tiene lugar rápidamente, y da lugar a una escena de gran comicidad gracias al «Notario», interpretado por el barítono Pedroni. Y oímos un trío de irresistible truculencia, cantado por «Pascual», «Norina» y el «Doctor», tres voces soberbias.

¿La intriga? El «Doctor» ha mandado a «Norina» dilapidar sin tardanza la fortuna del viejo noble, en dispendios considerables: contrata personal y transforma el hotel de su «marido», al que continúa rehuyendo. El anciano acabará por comprender que «Norina» no será nunca su esposa y otorga su consentimiento al matrimonio de los dos jóvenes.

Este cambio da ocasión a una bella escena entre el viejo enamorado y la joven. «Don Pascual» es verdaderamente desgraciado y «Norina» tiene lástima de él... Y en la escena final, una sorpresa: los Coros de «La Moneda» interpretan un verdadero pequeño «ballet», cantando. Una feliz fantasía del escenógrafo italiano Beppe de Tomasi.

En cuanto a la ópera, es verdaderamente encantadora. Su argumento recuerda algo al Caballero de la rosa, de Richard Strauss, escrita setenta años después. La música es muy agradable, melodiosa, romántica y en algunos momentos dramática. Se dice que esta partitura fue compuesta en una semana, pero nada deja adivinar este «record» de velocidad. El tono cómico domina, salvo en el tercer acto, en la gran escena entre los «esposos».

Don Pascual se estrenó en enero de 1843 —hace ciento treinta años—, en París, donde Donizetti residió bastante tiempo.

El personaje titular lo canta, con gran maestría, el bajo italiano Pablo Washington, cuya voz es potente y cálida, y que también es un buen actor. «Norina» es la soprano Fiorelle Pediconi, cuya voz, de calidad excepcional, es una verdadera delicia. Y el célebre barítono Attilio d'Orazi interpretó el personaje del «Doctor». En cuanto al novio, «Ernesto», fue interpretado por el tenor Ugo Benelli, de una voz que llega muy alto, pero a la que falta volumen y es un tanto chillona.

Todos estos cantantes pertenecen al célebre Teatro Regio, de Parma, que ha enviado este año a una decena de sus mejores solistas a «La Moneda», ya que, según la tradición, noviembre está reservado al «bel canto italiano» en la Opera de Bruselas, en la que alternan las estrellas de la Scala de Milán, de La Fenice de Venecia, y del Regio, de Parma. Este año, el conjunto italiano representa Madame Butterfly, de Puccini.

La escenificación, enteramente nueva, de Beppe de Tomasi; los magníficos decorados y el vestuario son del belga Thierry Bosquet—decorador—, jefe de «La Moneda», al que también recurren otras óperas belgas y extranjeras. Y la orquesta de «La Moneda» estaba dirigida por el jefe italiano Franco Mannino, especialista en óperas italianas en un estilo verdaderamente italiano, es decir, ligero...

Después del «ballet» de dos horas, Golestan, Jardín de Flores, Maurice Béjart acaba de presentar en el Teatro Real de «La Moneda» un segundo «ballet» de inspiración iraníana, titulado Farah (que significa «La Alegría»). Estas palabras están impresas en gigantescos caracteres arábigos detrás de los siete músicos y un cantante iraníanos sentados sobre un estrado al fondo de la sala. Interpretan una melodía persa y se escucha por primera vez la hermosa voz del barítono. Entran lentamente los bailarines, llevando todos una mujer sobre el hombro derecho. Estas seis parejas van a ejecutar extraños «pasos a dos», todos distintos. El ritmo es lento; la música, de carácter religioso; la danza, como una gimnástica sagrada. Luego se separan haciendo un besamanos...

A continuación el solista italiano Víctor Ullate interpreta un «solo» muy elaborado, acompañado con la cítara, instrumento punteado horizontalmente. Luego una flauta de sonido agudo guía a doce bailarines y bailarinas con su tono sombrío y refrenado. Los bailarines serán acompañados por sólidos instrumentos diferentes, llamados «sétar» (laúd de cuatro cuerdas), «tar» (especie de laúd con caja de resonancia de doble hinchado, de seis cuerdas), «salterio» (instrumento antiguo que figura en las esculturas asirias, cuyos primeros reyes reinaron veinte siglos antes de J. C. y que se mencionan en la Biblia); el «kamantché», antepasado del violín: no tiene más que tres cuerdas y se toca como un violoncello; el «ney», palabra que significa «rosal»: una flauta sin embocadura, que el músico coloca entre los dientes; y, finalmente, el tambor de piel, «zarb» o «tombark». La música interpretada con estos instrumentos (que no lo harán juntos hasta la undécima y última danza) crea un hechizo metafísico, debido en parte al hecho de que se advierte al auditorio que estos instrumentos son quizá los más antiguos del mundo. Música y danza forman, en verdad, una «suite» de arabescos que provocan el encantamiento...

He aquí seis parejas que bailan, como autómatas, se inmobilizan, se cogen las manos, se quedan durante unos segundos como paralizados... Después los hombres dejan caer a sus compañeras; éstas quedarán tumbadas; luego, sentadas; de pronto se levantarán para una ronda final ejecutada con gracia y sin prisa. La música era un solo de flauta «ney». La quinta danza vuelve a presentar a seis parejas, que extienden o elevan los brazos, mientras se oye el «kamantché», el agudo violín. Danza breve, que termina por una marcha colectiva. La sexta danza la interpretan doce hombres; es gimnasia rítmica, acompañada por el

Nuevo «ballet» iraní de Béjart

tambor «zarb». Verdaderamente, un bello cuadro. La séptima secuencia la interpreta el «tar», cuya resonancia recuerda la del saxofón. Es una melopea hechizante, interpretada por una pareja a la que se juntan cinco mujeres. La voz resuena; querríamos comprender lo que canta con tanto sentimiento. También aquí las bailarinas observan actitudes completamente diferentes. La voz enmudece, y en la próxima escena llegan cinco parejas que forman figuras graciosas, preciosas; después tres solistas bailan al son del «setar», que tiene la sonoridad de una guitarra.

Seguidamente diez mujeres presentan una graciosa danza con juego de brazos y genuflexiones, acompañadas por la cítara «santour». Dos hombres vienen a reunirseles y, finalmente, toda la orquesta interpreta el principal motivo del «ballet», una especie de marcha bailada, parecida a la saltación. Es la melodía Farah (la «Alegría del éxtasis»), que se hará popular en Occidente. Una bailarina se contorsiona al agudo son de una guitarra y de la voz del barítono. Seis hombres con larga ropa negra vienen a rodear al solista. Será una última danza religiosa hechizante, acabando este «ballet», que ha conseguido un enorme triunfo, con una serenidad muy oriental...

Este programa se completaba con el árido Martillo sin maestro, de Béjart, sobre la música «matemática» y célebre de Pierre Boulez, obra de la que ya hemos hablado en otra ocasión. Al levantarse el telón, La ofrenda musical, bella «suite» de danzas de Béjart sobre las variaciones del tema sublime de la obra de J. S. Bach. No olvidemos decir que este tema ha sido suministrado a Bach por el «compositor» Federico II, rey de Prusia. Este «ballet» se repone a menudo con éxito desde hace cuatro años. Es un curso de danza de treinta y cinco minutos; algunos pasajes están bailados sobre música de vanguardia, con una percusión exuberante, y constituyen el «antitema» al tema clásico de Bach: danzas burlescas formando contraste con las austeras figuras de la música del Cantor de Leipzig. La yuxtaposición de estos dos géneros de danzas y músicas es verdaderamente original. Me ha gustado mucho la secuencia en la cual las jóvenes bailan un tema clásico a izquierdas; los muchachos, agrupados a la derecha, un tema moderno; después los hombres bailan clásico y las

mujeres moderno. Una bellísima lección de danza y una agradable diversión...

Otro programa de «ballets» ha sido dado del 18 al 31 de diciembre en «La Moneda»; reunía en cartel las coreografías de los dos rusos-americanos Anton Dolin y Georges Balanchine, antiguas grandes bailarines; después una obra nueva de Maurice Béjart, inspirada en poemas de Esteban Mallarmé, poeta francés fallecido en 1898. Se titulan Improvisación sobre Mallarmé III y Tumba; son incomprensibles lo mismo desde el punto de vista coreográfico que del musical, ya que la «música» es la de Pli según Pli, de Pierre Boulez. Música abstracta y atonal, que «eriza» y aburre a la inmensa mayoría del público. En cuanto a la danza, la Improvisación es un curioso paso a dos acrobático—Rita Poelvorde y Bertrand Pie—, tan hermético como el «ruido» bouleziano, en el que domina una percusión rompedora... Una voz de soprano exhala «Hi, ha, ho», y vemos bailar a un bailarín, de negro, de rodillas ante una bailarina en traje largo, verde, de pie sobre una silla... Las estridencias vocalizadas se turnan varias veces con la percusión (todo grabado). Los «bailarines» son perfectos—deben haberlo ensayado cincuenta veces—, pero el público no se emociona y los aplausos son escasos. ¿Qué queda de la sutil poesía de Mallarmé?

En el segundo cuadro, Tumba, aparecen dos mujeres, otra vez de pie sobre una silla, y una tercera acostada. Un bailarín se contorsiona en el suelo; otro, con largo traje negro y la cara pintada de blanco, está al fondo del escenario. No intentemos comprender todo esto, ni los gestos y actitudes, ni la música, que es cien por cien atonal: un bien organizado ruido. ¡Qué tormento para los oídos...!

Las tres mujeres suben cada una a su silla y vuelven a bajar; esto ¡cuatro veces! ¿Por qué? Corren alrededor de un bailarín en «slip», que acaba por desplomarse. Ocho bailarines con el torso desnudo atraviesan en silencio el fondo del escenario... ¿Qué han venido a hacer? El alboroto «bouleziano» está ahora acompañado por un piano. El bailarín se levanta, las mujeres saltan de un lado para otro. El hombre de la cara blanqueada baila a su vez. Las mujeres siguen acostadas; los ocho hombres vuelven a saltar y hacer gimnasia. Podríamos continuar esta «descripción», pero preferimos pararnos. Todo prodigiosamente vacío de sentido. Hemos alabado bastante el gran talento de Maurice Béjart para tener ahora derecho de juzgar la mediocridad de estas coreografías, en las que unos grandes solistas verdaderamente se han sacrificado...

En el mismo programa, además

del «ballet» de cuarenta minutos de Béjart sobre La consagración de la Primavera, de Stravinsky, que después de catorce años sigue como su obra más perfecta, hemos visto una coreografía de Anton Dolin, titulada Variaciones para cuatro, es decir, para cuatro bailarines, que realizan toda una gama de movimientos de danza clásica y romántica. La música, bastante banal, de M. Geogh, es del «buen viejo tiempo» de fin de siglo. Entre los cuatro solistas han destacado el italiano Víctor Ullate y el americano Paul Mejía.

Por fin, el «ballet» Meditación, de Georges Balanchine, el célebre maestro de «ballet» ruso-americano de Nueva York. Compuso esta danza—sobre música del mismo título de Tchaikowsky— en 1963, para la americana Suzanne Farrell, que desde hace cuatro años es la estrella del «Siglo XX». Miss Farrell ha vuelto a interpretarla con el argentino Jorge Donn como pareja, bailarín-estrella. La obra es un bonito paso a dos: un joven, de rodillas, espera a la que ama, quien llega detrás de él y tapa con sus manos los ojos de su amado. Bailan largamente el Amor, con gracia, elasticidad, belleza y pasión. De repente, la muchacha se escapa; el joven coge su cabeza entre sus manos... ¿Ha sido sólo un sueño? En todo caso, fue algo muy bello.

Suzanne Farrell y
Jorge Donn, en el
«ballet» Meditación,
de George Balanchine,
música de
Tchaikowsky.



En estas páginas hemos comentado el fenómeno que ha surgido dentro de la música con la flauta dulce, establecida como asignatura en numerosos colegios, incluso en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, con crecido número de alumnos matriculados, como nos decía su Director, don Juan Pich Santasusana. Por eso hemos querido preguntar a su profesor, D. Ramón Escalas Llimona, quizá la máxima autoridad en sus especialidades de solista y pedagogo:

—¿Considera usted la flauta dulce como un instrumento «actual» o solamente de actualidad?

—La flauta dulce es simplemente un instrumento histórico. Todo instrumento representa a una época de la historia de la Música; o sea, es un resultado de unas tendencias estético-musicales concretas, las cuales determinan su funcionalidad, sonoridad y mecanismo. Los siglos XVII y XVIII fueron lo que podríamos llamar la época de oro de este instrumento. El gusto y la práctica musical de este período perfeccionaron este instrumento y muchos más hasta límites de sensibilidad y belleza sonora aún no superados por los constructores actuales. Por esta razón, la flauta dulce se debe, en primer lugar, al extenso repertorio que los mejores compositores del Barroco le dedicaron. No obstante, estamos participando en un renacimiento de la flauta dulce, que puede aportar notables beneficios al arte musical en general. Esta nueva tendencia nos proyecta el ámbito histórico de este instrumento en un plano de rigurosa actualidad.

—¿Qué causas influyen o han influido en este renacimiento de que nos habla?

—El campo de la interpretación musical ha extendido sus dominios a zonas prácticamente desconocidas hace sólo cincuenta años. Este hecho nos ha llevado a redescubrir aspectos olvidados del arte musical tan esenciales como podría serlo el conocimiento de la arquitectura gótica para poder comprender

al habla con ESCALAS LLIMONA

Profesor de Flauta dulce, del Conservatorio Superior de Barcelona



las técnicas arquitectónicas contemporáneas. Toda música se debe a las sonoridades que la crearon y, recíprocamente, la sonoridad de los instrumentos debe adaptarse a las estructuras musicales de su época. Es lógico, pues, que al querer gozar de partituras escritas para instrumentos olvidados, los intérpretes procurasen utilizar ejemplares de los mismos, conservados en los museos, o reproducciones fieles de ellos.

—Parece que en el campo pedagógico se ha extendido mucho el uso de la flauta dulce, ¿no es así?

—Precisamente, ahora quería hablarle de este fenómeno (como dicen ustedes en varios artículos publicados en su Revis-

ta), puesto que es un indicativo, muy digno de tener en cuenta, del proceso musical de nuestra sociedad. Este instrumento posee tres características que por sí ya explican este hecho: primera, por su simplicidad, desde el punto de vista acústico, posee una técnica lógica y de fácil comprensión, especialmente en sus etapas preliminares; segunda, por sus dimensiones, la flauta dulce soprano puede adaptarse fácilmente a las manos infantiles; tercera, comodidad en su precio, aunque no podemos decir lo mismo de los modelos de concierto de manufactura artesana.

—Usted ha publicado algunas obras didácticas para la flauta dulce; en ellas se observa una cierta tendencia hacia el reper-

torio de música antigua. ¿Obedece este hecho a un plan pedagógico especial?

—Efectivamente, en mis métodos y ejercicios publicados el desarrollo de la técnica del instrumento está planteado partiendo de una progresión histórica. Todo método pedagógico debe programarse desde un ángulo histórico, puesto que el desarrollo elemental del individuo no es más que un reflejo del desarrollo de la especie. De todas formas el renacimiento de que le habla es una prueba palpable de la evolución de este instrumento, y en este momento compositores de la calidad de Hindemith ya han compuesto bellas obras para la flauta dulce encuadradas en una estética actual.

—¿Cómo valora usted en el aspecto concertístico a la flauta dulce?

—Como intérprete, debo establecer una valoración considerando dos facetas: el público y el empresario. En nuestro país, por parte del público hay un extraordinario interés hacia nuevos tipos de música. Incluso, y a menudo, sorprendente, en localidades pequeñas, difícilmente conectadas con los movimientos culturales. Es de una gran ayuda si el intérprete, con pocas palabras, es capaz de situar al público en el contexto de la música. A nivel de empresario, suele haber a veces cierta inercia en la programación, que les hace refractarios a aceptar nuevos tipos de concierto. Esta situación ha mejorado sensiblemente de un tiempo a esta parte. Creo que se debería recapacitar sobre el hecho de que la flauta dulce es uno de los instrumentos más populares del momento.

Nos congratulamos de que el profesor D. Ramón Escalas Llimona haya accedido a esta entrevista, que no dudamos ha de ser de un gran interés para nuestros lectores, pues el momento musical que está atravesando la flauta dulce tiene un apartado de sumo interés.

T. PARERA

El Premio «Ciudad de Barcelona» para JORDI CERVELLO

Con motivo del aniversario de la Liberación de Barcelona, el Ayuntamiento ha celebrado una brillante sesión académica en la sala Consejo de Ciento, presidida por el Alcalde accidental, D. Félix Gallardo, actuando de pregonero D. Xavier de Salas, Director del Museo del Prado, de Madrid, que fue largamente aplaudido. Posteriormente se hizo la entrega de premios «Ciudad de Barcelona»: Teatro, Poesía, Periodismo, Pintura, Poesía catalana, etc., y, naturalmente, Música, que este año ha recaído sobre un compositor que está cosechando grandes éxitos lo mismo en España que fuera de nuestras fronteras: Jordi Cervelló. La

obra, *Seqüencies sobre una mort*, es netamente sinfónica, de una duración aproximada de veinte minutos.

Durante el acto, que resultó muy brillante y ceremonioso, el propio autor me relató que fue escrita en 1970, a raíz de una muerte que le afectó enormemente; es un compendio de recuerdos, situaciones, que adquieren un carácter rítmico. La define el autor como una autobiografía sentimental.

El maestro Cervelló, el pasado año, como ya informamos a nuestros lectores, obtuvo un rotundo éxito en Jerusalén con la obra *Anna Frank*, un símbolo, dirigida por Ros Marbá, que recientemente ha sido editada por

EMEC. La Orquesta Pro-Música, de la ciudad polaca de Lozd, para conjunto de cuerda, le interpretó en Barcelona su obra *Dos Movimientos*, que posteriormente ha interpretado también en el extranjero. En Alemania le serán estrenadas las obras *Tema con variazioni e Introduzione* y *Allegro risoluto*, por Gonçalo Comellas como solista. Le han solicitado una obra para el Concurso Internacional «Arthur Rubinstein». Fantasía concertante será interpretada en Estados Unidos.

Sería largo enumerar sus obras interpretadas en el extranjero, pues además de ser un infatigable trabajador ha demostrado ampliamente su valía artística.—T. PARERA.



Sobre "nuestro" Brendel en el comienzo de su ciclo Beethoven

Por Manuel Chapa Brunet



La problemática musical planteada a lo largo de las 32 sonatas para piano, de Beethoven, es lo suficientemente extensa, plurimórfica y compleja como para que todavía haya algo de verdadero «descubrimiento» en toda interpretación de relieve de las mismas. Si esta interpretación es global, es decir, abarca las 32 sonatas, el factor de «descubrimiento» alcanza un relieve aún mucho más considerable. Las Sonatas beethovenianas forman un ciclo itinerante, o, lo que es lo mismo, resumen fehacientemente una trayectoria compositiva determinada, en todos sus estadios temporales o históricos, en todos los aspectos compositivos. Dentro de sus Sonatas está «todo Beethoven», como lo está asimismo dentro del ciclo de sus Sinfonías o Cuartetos. Este aspecto itinerante del ciclo realza la significación de la «integral», de la interpretación completa de todas las Sonatas. Por una parte exigen del intérprete un gran esfuerzo en lo mecánico. Los pianistas actuales, que son tan dados a cultivar todos los géneros, a interpretar toda clase de música, conocen a fondo lo difícil que resulta enfrentarse a un ciclo de esta complejidad, porque saben que Beethoven está «más allá de las notas» y que a nadie le bastará una serie de lecturas simplemente intachables en lo técnico. Pero, precisamente por eso, el aspecto mecánico de la interpretación deberá ser lo primero a resolver, y a resolver unitariamente para las 32 sonatas conformadoras del ciclo. Y en este sentido no resulta extraño ver fracasar a un pianista que, especializado en partituras mucho más enrevesadas, se enfrenta con el pianismo beethoveniano.

Pero lo que se convierte en verdadera prueba selectiva para un pianista radica en ese «más allá de las notas» exigido y exigible. El intérprete, al considerar la posibilidad de tocar el ciclo completo, se da cuenta de que va a emprender una empresa importantísima, ya que lo que se juzgará, a fin de cuentas, será su labor en conjunto, no lo acertado o desacertado de su lectura de la Hammerklavier o de la Cuarta sonata. Por lo tanto, tendremos en cuenta «su» Beethoven. En otras palabras, Beethoven depende de él. Por eso, lo que más cuesta a un pianista es forjarse una «idea fundamentadora» previa, que sirva de nexo espiritual, de conexión entre todas las Sonatas. Como esta idea es producto de un contacto estrecho entre pianista y autor, de un estudio, sí, pero también de una «simpatía» (en el sentido griego del término), no resulta nada extraño que hayan sido pocos los pianistas que se hayan atrevido a completar este trabajo, y menos los que hayan dejado al juicio posterior un elemento tan objetivo como la grabación completa de estas Sonatas.

Arthur Schnabel solía decir: «Cada vez que toco una Sonata beethoveniana tengo la impresión de que la he compuesto yo. Cuando esta impresión se desvanece, prefiero dejar de tocar, porque todo el mundo se dará cuenta de que está escuchando a Arthur Schnabel y no a Beethoven». La actitud del gran pianista beethoveniano es la actitud de «todo» pianista beethoveniano. El estudio minucioso del pentagrama es necesario, pero en ningún modo suficiente. Hay además que «sentir» la composición como propia. En el fondo, se trata de un problema de caracterología, de un problema de «afinidades» entre autor e intérprete. Si esta «afinidad» no existe o es parcial, serán inútiles los esfuerzos del pianista, por meticulosa que sea su preparación. Por ello, los «grandes beethovenianos» de nuestra época han sido tan pocos, a pesar de que, hoy en día, la gran mayoría de los pianistas profesionales jóvenes son perfectamente capaces de dominar en poco tiempo la técnica de estas Sonatas, al menos consideradas por separado.

El comienzo de la integral de Alfred Brendel (Philips) plantea todas estas facetas de la compleja problemática a la que aludíamos al comenzar el trabajo. Pero además pone de relieve otra característica alusiva al piano de Brendel, que no debe ser pasada por alto en una aproximación previa a «su» Beethoven. Esta característica es difícil de encerrar en un solo vocablo, pero podría quizá denominarse «generacionalidad». Con ello se quiere decir que el Beethoven del pianista ofrece una síntesis que, a nivel general, es aceptada por toda una generación musical. A este respecto me voy a permitir el contar una anécdota bastante esclarecedora. Hace unos cuantos años, cuando me enfrenté por vez primera al estudio musicológico de las Sonatas, pedí al profesor que llevaba

los cursos de estudio un consejo sobre cuál era la edición discográfica completa más satisfactoria a la hora de analizar y comprender estas Sonatas. En principio no quiso dar nombre alguno (esto se suele llevar a rajatabla en los Conservatorios franceses), porque podría parecer deshonesto el intento de «convencer» al alumno respecto de determinada edición y, por ende, de determinada Casa discográfica, que a su vez pudiera «agradecer» la deferencia al catedrático en cuestión; pero luego, ante mi insistencia y en plan más de amistad que profesoral, aquella persona me dijo: «Hay varios ciclos satisfactorios. Schnabel, Backhaus, Gulda, Kempff..., todos ellos son grandes pianistas beethovenianos. Pero nuestro Beethoven es el de Brendel». La expresión «nuestro Beethoven» no se me olvidará nunca, porque, a partir de ese día, Brendel constituyó para nosotros «nuestro» pianista. El resurgimiento de Brendel, que hoy resulta palpable a todos los niveles, responde a este aspecto «generacional» de su piano. Hay cada vez más aficionados, críticos, profesionales... que consideran a Brendel «su» pianista, y su Beethoven «nuestro» Beethoven. En España, el Beethoven de Brendel no se conoce tanto, porque nunca se editó su primera grabación de la obra para piano del músico de Bonn que editara la heroica Vox-Box. En Europa, especialmente en Gran Bretaña y Francia, esta publicación casi se veneraba, y desde luego, siempre se contaba con ella a la hora de enjuiciar comparativamente la labor de cualquier pianista que abordara estas obras. Brendel resultaba así una especie de versión de referencia. Ahora, cuando la generación que se formó en esta preferencia aflora a las diversas superficies de la actividad musical, la figura de Alfred Brendel parece cobrar la dimensión que le corresponde. El interés por sus interpretaciones aumenta cada día; en vista de ello, las Casas discográficas «grandes» parecen interesarse por él como una «primera figura». El ciclo Beethoven que ahora comienza a editar la Philips se enmarca en esta línea.

El Beethoven de Brendel es, a la vez, riguroso e inspirado, meditado y espontáneo. Muy pocas veces cabe comprobar un «contacto» mayor entre intérprete y música interpretada. Brendel es un pianista más completo que Kempff, más experto que Baremboim, más equilibrado que Gulda, por citar tres pianistas con integrales de las Sonatas editadas en España. Ello no quiere decir que haya que preferir a Brendel por encima de todos, porque para algunos las respectivas síntesis de Kempff, Gulda o Baremboim pueden resultar más satisfactorias, más cercanas a «su» peculiar manera de ver a Beethoven. Pero lo que no resulta discutible, a mi juicio, es que ninguno de ellos consigue aunar de forma tan convincente lo objetivo con lo personal. Una nueva perspectiva que viene a enriquecer más todavía esta publicación es que las nuevas versiones de Brendel no sólo podrán ser cotejadas con las de otros grandes pianistas, sino también con las suyas propias, lo que ofrecerá una visión de la propia evolución de un mismo artista. Es decir, que los discos que, a partir de ahora, vayan apareciendo facultarán una aproximación a Alfred Brendel basada en su relación con los demás pianistas beethovenianos, pero también en relación consigo mismo, lo que aporta una dimensión, nueva y originalísima, de la evolución interpretativa de Brendel «en profundidad».

Para todo aquel que pretenda seguir a fondo esta serie de Sonatas que irán apareciendo poco a poco en nuestro mercado, será necesaria esta doble perspectiva. Por ello considero especialmente conveniente que se escuche, a la vez de éste, el antiguo ciclo de Brendel para la Vox-Box (reeditándose en Francia), y que, al menos los habituales de RITMO, releen las críticas (en realidad, son algo más que críticas) que realizó José Luis Pérez de Arteaga con ocasión del ciclo de Baremboim. Su sistemática, basada tanto en un estudio en profundidad de cada sonata como en una adecuación comparativa de su aspecto interpretativo (generalmente, basada en la dualidad Baremboim-Kempff), es extraordinariamente útil a la hora de enfrentarse con este ciclo. No me cabe duda de que estamos ante un acontecimiento importante; la aparición de las 32 sonatas por Brendel, por lo tanto, exige una atención especial, en la que no deben desaprovecharse ninguno de los elementos de juicio que ayuden a la comprensión y posterior valoración de la interpretación de las mismas.—M. Ch. B.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Isaac
ALBENIZ

PRIMER CONCIERTO

(Concierto fantástico)

Para piano
y

orquesta

Reducción
para dos pianos

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26
MADRID - 14

II Concurso Internacional «MARIA ROS DE LAU»



Con caracteres de acontecimiento y auténtica internacionalidad se ha celebrado este prestigioso Concurso los días 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre pasados. El premio, instituido por el insigne tenor romano—español de adopción—Lauri-Volpi, en memoria de su esposa María Ros, ha tenido por marco esta vez la hermosa ciudad alicantina de Novelda, cuna de selectas uvas y nobles mármoles. El Concurso, que había despertado la natural expectación, con la nota amable de desarrollarse en una localidad de provincias semejante torneo canoro, auspiciado por esta legendaria figura del «bel canto», ha contado con participantes de envidiable calidad, que expusieron su arte y facultades ante un Jurado exigente y un auditorio atento, que premió largamente el buen hacer de los concursantes. El Jurado, presidido por el maestro Ernesto Halffter y compuesto por Julián Cortés-Cavanillas, Aquiles García Tuero, Ann Elise Hannikainen, Eduardo López-Chavarri, Dolores Pérez, Pepe Roméu y Manuel Torregrosa Valero, otorgó el galardón del segundo premio, con el importe económico de los tres instituidos, «ex equo», a la soprano Isabel García Soto, canaria, por pureza y clasicismo; a

la soprano Belén Genicio Alvarez, ovetense, por su notable sustancia vocal con efectos sorprendentes; al tenor Giuseppe Pastorello, italiano, por su arrojo y comunicatividad en un comprometido repertorio, y al tenor Luis Eduardo Lima, argentino, por su bella voz, de timbre luminoso y gama homogénea. Asimismo, por su excelente línea en oratorio y «lieder», se adjudicó al tenor Alfonso García Quintanilla, español, el premio especial del excelentísimo Ayuntamiento de Novelda. La soprano García Soto obtuvo también el Diploma especial de «Lírica española o hispanoamericana»; Luis Eduardo Lima ganó el de «Verdi», y los diplomas «Estilo "bel canto" del 800» y «Repertorio Verista» fueron para el italiano Pastorello. Resultaron desiertos los diplomas «Wagner» y «Lírica rusa».

Los cantantes fueron acompañados por la pianista oficial del Concurso, profesora Mari Carmen Sopena, expertísima, que realizó un verdadero «tour de force», en sesiones difíciles y laboriosas.

Las pruebas, de innegable dureza, comprensivas de los diversos géneros líricos (oratorio, ópera clásica, ópera de repertorio, «lieder»), se desarrollaron en el Salón Dehón, gentilmente

ional de Canto

LAURI-VOLPI»

◀ El maestro Halffter abandona el local donde se celebraron las pruebas, una vez finalizadas.

▶ El tenor Pastorella durante una de sus intervenciones.



▶ Un grupo de participantes: las sopranos Mingsu Chiu, María Luz López-Arellano e Isabel García Soto (de izquierda a derecha).

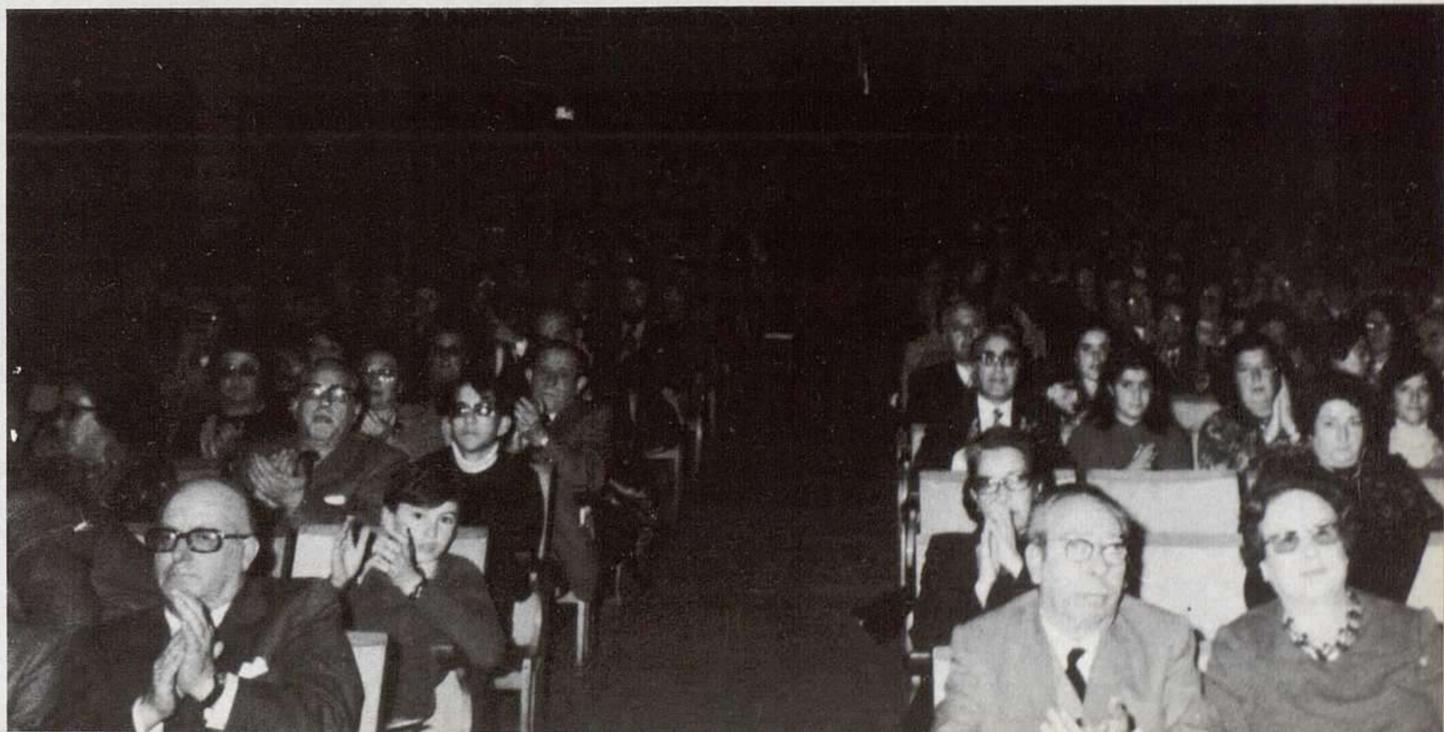
▶ Un aspecto del auditorio que siguió con el más vivo interés todas las sesiones de esta nueva edición del certamen lírico.



cedido para tan importante acontecimiento artístico por la Comunidad de los Padres Reparadores, de excelente acústica, cuyo escenario presidía un monumental retrato de María Ros, con las banderas española e italiana, pendiendo de los laterales los de Mozart, Bellini, Wagner, Verdi, Puccini y Falla, representativos de los diferentes estilos.

Los actos se vieron realizados con la colaboración del Patronato del «Misterio de Elche» y «Coral Illicitana», que sumaron su adhesión a la ciudad hermana con la intervención, fuera de concurso, de los barítonos José y Alfredo Chazarra, en lucidísimas actuaciones, a quienes acompañó el maestro de capilla del «Misterio», Joaquín Oncina. También, fuera de concurso, actuó el día de la final el tenor Jesús Orslich, bien conocido por «La gran ocasión» de TVE, que, inscrito, no pudo intervenir oficialmente por enfermedad, y que patentizó su gran clase con magníficas interpretaciones de **Granadinas** y **Puritanos**.

En definitiva, pues, unas jornadas líricas de alto nivel, reveladoras de unas voces jóvenes que sin duda darán mucho que hablar en un futuro próximo muy prometedor.—**Corresponsal**.



Orquesta Nacional de España

El crítico desea apartarse un poco de la cronología (como en alguna otra ocasión) para destacar aquello que por razones bien patentes considera una jerarquización de valores. Es el caso del último programa que la Orquesta Nacional de España ha ofrecido en el Teatro Real, y que debiera cerrar nuestro comentario en lugar de abrirlo. Nos referimos a la sesión protagonizada por el maestro Franco Gil, que escogió partituras que suponían el ofrecerse por vez primera en la Nacional, junto con un estreno absoluto de Alonso Bernaola, encargo de aquélla al compositor vasco. Demos paso al mismo.

La primera audición de la **Sinfonía en Do** ha supuesto una grata ocasión, pues supone la concepción de una partitura muy superior a las que comportan el catálogo general del artista, donde existen muy destacados triunfos; pero este último trabajo es el resultado de una madurez, una reflexión y una conducta de superación conseguida no sin grandes esfuerzos, lo que da mayor relieve al éxito alcanzado. Pero no se trata de una «sinfonía» de corte tradicional en cuanto a la estructura y la forma musical.

Consta tan sólo de tres tipos (partes las llama el autor), discurrendo la segunda y tercera sin interrupción, y trata ciertos aspectos característicos del sinfonismo tradicional, pero, como bien dice el creador de la partitura, desde una «óptica actual muy personal»; uno de ellos es la articulación. Creemos que en cuanto a la atmósfera que rodea toda la obra se pueden comprobar vivencias de nuestro tiempo, la que supone una página-testimonio, como cabría apreciar en una pintura, poesía... del momento actual. Aquí encontramos un cuadro sonoro del mundo contaminado de luchas. Diríase una obra de programas sin programa. Por ello nos parece que recoge unos aspectos que Bernaola no se ha propuesto, pero que le «atenazan», sin poderse desasir de ellos. Su «criatura sonora» ha podido más que él. La grata admiración que nos produjo también se transmitió al auditorio, debido a la entrega del director, maestro Franco Gil, que acertó plenamente con el «tempo» preciso para dar relieve a todos los matices y contrastes que el creador había dejado implícitamente en la partitura.

Dos páginas bien contradictorias figuraban en la sesión que se comenta: **Obertura, Scherzo y Finale**, de Schumann, y **Amé-**

riques, de Varése, que alcanza hondura, precisión y entrega sin reservas por parte de la batuta, quien llevó perfectamente el acompañamiento del **Primer concierto de piano**, de Rachmaninov, el cual fue protagonizado por Joaquín Achúcarro. Esta última nos resulta intranscendente, sin contenido musical, obra que tiene un trazado correcto, en el cual se adivina que detrás existe un gran técnico, pero que en otra página con más entidad Achúcarro hubiera alcanzado un éxito más brillante del logrado, por otra parte bien merecido; como merecida fue la aparición de Bernaola sobre el escenario con el director. Los tres galvanizaron la atención de los espectadores, que se «conmovieron» ante unas obras que están bastante lejos de las habituales y «trilladas» que año tras año ofrece (sin revestir demasiado interés) la Nacional, con sus honrosas excepciones. Claro está.

Junto a este estreno mundial, sendas primeras audiciones de otros encargos de la Orquesta Nacional de España, de Balada, Arteaga, Rodríguez Albert..., que suponen un cambio en la política musical de la citada agrupación, política que en cierto modo rompe con el «inmovilismo monolítico» que se venía observando años atrás en su programación.

Digamos que en la creación de los tres artistas arriba citados existe un denominador común de lenguaje, aunque en lo particular es bien comprensible que el credo personal difiera entre sí. Así, el lenguaje de Balada es neoexpresionista, el de Arteaga se mueve entre lo germánico y lo hispano, y Rodríguez Albert incide en el campo del atonalismo, pero con una base tonal española. Estas obras, al parecer, cierran el ciclo de encargos de la Orquesta Nacional de España para la temporada 1973-74. Sobre la obra de Arteaga deseamos decir dos palabras más: que su título es **Eloges**, que posee un texto que corresponde a los poemas de Saint-John Perse, y que fue premiada en el Concurso de Composición convocado recientemente por el Círculo de Bellas Artes madrileño. El autor nos dice que existen dos versiones. Una para orquesta y tenor solista y otra para coros y orquesta. Aclaremos que la primera versión fue la ofrecida por la Nacional, y en su estreno no estaba completa, pues de las siete secciones en que está dividida no escuchamos la titulada «Anabasis», que

comentaba el propio compositor en las notas al programa. Es imposible ocultar la sorpresa que ello nos causa en un estreno absoluto, y no en una reposición en la que estuviera justificado hacer cortes, luego de un detenido análisis y premeditado estudio.

La **Sonata del mar y del campo** supone un nuevo Rodríguez Albert que evoluciona, que tiene inquietudes por estar al día y sin reservas mentales de apearse a una línea carente de evolución. Todo lo contrario.

Ya que nos referimos a la labor del compositor, digamos que su reproductor fue Antonio Ros Marbá en tarde de aciertos, pese a una indisposición que revestiría cierta importancia, ya que hubo de prolongar por más tiempo el descanso del concierto. En la primera parte se había ofrecido el estreno de referencia junto con un excelente acompañamiento del **Segundo concierto** de Bartok, interpretado por Weissenberg con una brillante técnica, un tanto apagada por la falta de expresión y hondura, dada la superficialidad que acusó. Luego, ya respuesto el maestro Ros Marbá, nos ofreció una incomparable versión de Strauss con su **Así hablaba Zaratustra**, empleándose con nervio, temperamento y entregas absolutas, con una mente lúcida, transparente, sin precisar de partitura. Creemos que ha sido el mayor éxito del maestro catalán en Madrid, desde hace muchos años, incluidas sus visitas a la capital y el tiempo de su estancia en ella al frente de la Sinfónica de la RTVE., como titular de la misma.

Frühbeck alcanzaría un destacado relieve en la versión que ofrecería de la «suite» **Petrouschka**, de Strawinsky, y en el acompañamiento al pianista André Watts, solista de **Totentanz**, de Liszt, precedido del **Concierto en Do menor**, número 24, de Mozart. En la primera alcanzaría una mayor brillantez, profundidad y dominio. El Mozart fue más bien «blando», sin relieves destacables por la línea «plana» de su ejecución. La sesión se completaba con la ya comentada **Auroris**, de Balada.

El maestro Yubal Zaliouk impulsó su buen oficio de director más que una brillante batuta sinfónica. Su versión de la **Quinta sinfonía** de Prokofiev no logró

encender la «mecha» del entusiasmo del «respetable» que los viernes acude al Teatro Real. Faltó atracción incisiva, y el resultado sonoro era bastante grisáceo. Brilló más el solista Paul Tortelier (violonchelo), por su excelente escuela, digitación, dominio del arco y técnica interpretativa de las **Variaciones rocócó**, pues en **Pezzo capriccioso** (ambas de Chaikowsky) todo fue realizado con apenas vibración artística. En este programa se estrenaba la obra de Arteaga.

Magnificat, de Bach, y **Misa glagolítica**, de Janacok, cierran esta parte de crónica dedicada a la Orquesta Nacional de España. El programa estaba a las órdenes del maestro Andrew Davis. Este se mostraría bastante discreto, con claras indecisiones en las entradas y falta evidente de dominio con la batuta rectora. Solistas de la obra del músico checo serían Sheila Armstrong y Wolfgang Schöne (soprano y bajo, respectivamente), los más destacados, junto a la contralto Alfreda Hodgson y al tenor John Mitchinson, citados por orden de importancia en sus intervenciones, puesto que el último acusaría falta de «puesta a punto»; no así en otras ocasiones que sus aciertos fueron mayores a las deficiencias. Excelente en su cometido el organista Christopher Bowers-Broadbent.

Fue una sesión en la que los miembros del Coro Nacional de España estuvieron más seguros con la partitura de Janacek, pues el Bach resultó un tanto híbrido y sin el relieve que este compositor necesita para lograr la escala de valores que su producción posee intrínsecamente.

Se observa una remoción o renovación en las filas de los profesores de la Orquesta Nacional. Ello se debe a causas de fallecimiento y jubilación. Pero existe una virtud. Si las nuevas «adquisiciones» no llegan a emular la valía de sus antecesores, poco a poco nuestra Nacional se va acercando a las cotas de brillo que causara admiración en sus salidas. Todavía no ha superado del todo esa crisis que imponen los cambios, mas ya se acerca a la perfecta conjunción, y hemos observado una virtud del maestro Frühbert, que se comentó en alguna ocasión: contar con los más jóvenes, montando obras que les permitan «encontrarse» a sí mismos y las cuales tienen ciertas dificultades, como puedan ser Haendel, Haynd, Vivaldi, Bach, etc. (citados tal como acuden sus nombres a nuestro recuerdo). Muchas de ellas han merecido nuestro fervoroso aplauso por la buena calidad exhibida. No sólo el titular, sino algún director invitado ha seguido la misma línea de conducta y conseguido resultados altamente positivos.

¡IMPORTANTE ESTRENO DE LA «SINFONIA EN DO», DE ALONSO BERNAOLA

- Con otros de Arteaga, Balada y Rodríguez Albert.
- Brillante labor del maestro Franco Gil.
- Buen trabajo de Frühbeck, en calificación sobresaliente.
- Destacados solistas y directores en el ciclo de nuestra ya veterana agrupación filarmónica.
- Su programa evoluciona hacia una renovación necesaria.
- Los nuevos profesores de la Orquesta entran en «juego».

El maestro de origen ruso Yuri Ahronovitch causaría grata impresión al aficionado madrileño en dos ocasiones anteriores por el rigor de sus versiones al frente de la Sinfónica de la RTVE.; pero luego de remansado ese entusiasmo, nos ha dejado ver el bosque que antes no contemplábamos por causa de los árboles. Ahora los efectos se ofrecen con más claridad. Su arte, su calidad de maestro y su trabajo siguen siendo sopesados y aceptados, pero con las reservas pertinentes.

Con intervalo de una semana hemos asistido a dos «festivales» en los que él llevó la «voz cantante» con su batuta. Nos referimos al primer programa, dedicado por entero a Chaikowsky, y el segundo a Liszt. En el integrado por **Francesca Rímini, Concierto en Re Mayor para violín y la Sexta sinfonía** hubo gran entusiasmo del público, lo mismo que para el otro, que integraban las páginas **Segundo concierto de piano y la Sinfonía Fausto** (en primera audición por la Sinfónica de la RTVE.). El maestro ruso se mostraría con un gran temperamento, nervio y desfogue; éste sería motivo de algunas desigualdades sonoras, en especial el abuso de gestos poco cultos y del metal unido a la percusión. Acompañó con virtudes a la violinista Silvia Markovici y a nuestro pianista Esteban Sánchez. La primera estuvo cumplidamente acertada, y el segundo sobresalió mucho más, pues el extremeño hizo gala de sus grandes virtudes como concertista, en plena sazón y madurez. El único reparo: algo que se ha dicho muchas veces, y consejos que él no acepta: ciertos gestos que resultan antiestéticos y que restan brillantez a su gran labor, que siempre realiza.

En la **Sinfonía Fausto** intervino el tenor Tom Switf; breve intervención que no justifica su desplazamiento hasta nuestro país, pues la calidad no es nada extraordinaria y hay muchos españoles que pueden mejorar su corta actuación de tres minutos.

Una nueva faceta hemos admirado en Igor Markevitch: la de director de coros «a capella», y todo ha sido muy diferente de las versiones correctísimas que se aprecian en los maestros de la especialidad, pero que no alcanzan las grandes calidades del director ruso.

De tal suerte que el **Ave María**, de Victoria (versión expresiva de Falla); la **Balada de Mallorca**, de éste, nos sonaría como a cosa totalmente nueva, por el sello especial que logró imprimir. Luego vendría el **Psalmus hungaricus**, de Kodaly, y la **Segunda sinfonía** de Brahms,

ORQUESTA SINFÓNICA y CORO DE LA

RTVE

- Odón Alonso renueva su éxito con Monteverdi.
- Una obra que ya le había dado otro anterior.
- Nueva faceta de Markevitch: director de coro.
- Brillante actuación de Esteban Sánchez con Liszt.
- Una nueva aparición del director Ahronovitch.
- Interesantes obras se ofrecen a la consideración del público.
- Las dos agrupaciones titulares en destacada labor.

aquél con el tenor Dieter Ellenbeck como solista. Con el maestro de Hamburgo no se lograría ese bloque sólido de otras veces, faltando precisión que comportaría una versión correcta, pero más bien escasa de esa belleza que tantas veces supo él imprimirle.

Los veinte años de la muerte del maestro Conrado del Campo y la preparación del centenario de su nacimiento (en 1978) han sido motivo bien justificado como para «desempolvar» su bella **Suite para viola y orquesta**, que tuvo como solista a Enrique de Santiago (parece que recuperado para la vida musical española). Veintiséis minutos de gran música, con esa factura que tanta fama le diera. La construcción, la estructura de la obra también justifica que se pusiera en atriles para que sirva de admiración a los melómanos y de ejemplo a los que escogen la Música como credo y sacerdocio. De Santiago tuvo una acertada actuación, aunque en nuestra opinión estuviera poco convincente, como no entregado por completo al espíritu de la composición, siendo bien acompañado por Odón Alonso. Este nos ha vuelto a ofrecer el «regalo» de esa gran versión que logra de la monteverdiana página **Vespro Della-Beata Vergine**, que nos agradaría ver convertida en obra de habitual repertorio en la Sinfónica de la RTVE., pero con distintos protagonistas, para establecer los contrastes y poder gozar más de las excelencias de esa gran partitura. Si la Navidad, la Semana Santa, la primavera, etcétera, nos entregan en alas de Haendel, Bach o Strawinsky, ¿por qué no buscar una fecha que sea el momento de incluir a este gran Monteverdi, que nos

embelesa por sus bellos pasajes y la intrínseca espiritualidad que desprende como un sutil perfume? Montserrat Alavedra, José Foronda, Carmen Aragón, Juan Porras... tuvieron a su cargo el cuadro de solistas que totalizaron diez cantantes junto a Martín (Mariano y Francisco), Sanmartín, Perales, Donnelly, Paniagua (instrumentistas), que con los Coros completaron los cuadros que rubricaría la Sinfónica de la RTVE.

Cierre de la crónica que se refiere a las actividades que se desarrollan semanalmente en el Palacio de Congresos, convertido en provisional auditorio de conciertos, sin que tanto cambio y tantas observaciones modifiquen las sonoridades acústicas que lo conviertan en sala de actividad musical; pero no se pueden lograr soluciones viables, y seguimos padeciendo esos «reflejos» y esos «chocques» sonoros que desvirtúan las calidades de interpretación de muchas páginas del repertorio y los estrenos circunstanciales que se programan por quie-

nes tienen la responsabilidad de las actuaciones de la Sinfónica y Coro titulares de la RTVE. Estos conjuntos han venido ofreciendo su colaboración en varias partituras y han puesto muy en alto su preparación, la calidad de sus voces y el logro que Blancafort obtiene de este material humano que se pone a su servicio, al que se entrega sin reservas y con el deseo de lograr el máximo rendimiento, consiguiéndolo. En algunas ocasiones con la colaboración de la Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo, que rige César Sánchez.

La última sesión que nos ocupa tuvo como director a Yuri Simonov, junto con su compatriota Wladimir Krainiev (piano) en calidad de solista. Tuvo éste a su cargo la interpretación de **Concierto del «Emperador»**, de Beethoven, exhibiendo una excelente técnica, que no tuvo expresividad necesaria para lograr el pleno equilibrio del maestro de Bonn. Se impuso la escuela rusa del teclado, pero sin la contrapartida que todos deseamos de musicalidad y belleza sonora de los planos y altura en los mismos. Su «paisano» el maestro Simonov realizó correctamente la reproducción del Chaikowsky de la **Obertura-fantasia de «Romeo y Julieta»**, junto a la **Cuarta sinfonía** de Chostakovitch. Ambas fueron imperfectas, pues no se tuvo una versión que representara el valor que estas composiciones poseen. Pero no faltarían los aplausos de la concurrencia.

Recital del pianista Weissenberg

Duro programa el elegido por el pianista Alesis Weissenberg para su sesión extraordinaria del Teatro Real, que incluía Preludio, fuga y variación, de César Franck; Carnaval, de Schumann, y Cuadros de una exposición, de Mussorgsky. Programa que sirve para contrastar las virtudes de los grandes colosos del piano y la verdadera valía de sus especialistas. Hemos admirado muchas veces el arte y la gran técnica de Weissenberg, pero él parece abandonado un poco a su suerte, sin esa entrega tan absoluta de aquel Sigi Weissenberg que conociéramos en los conciertos de la Nacional del Palacio de la Música, que causaron la admiración de profesionales y aficionados. Sus interpretaciones de las Suites de Bach en el destartalado caserón del Conservatorio de la calle Ancha de San Bernardo (todavía inolvidables) no son estas ajustadas, pero indecisas versiones de las obras que integraron su recital. Pese a todo, el público español, que tanto le admira, se sintió pagado con la ejecución de las mismas y los «extras» concedidos tras una larga insistencia del auditorio. Exito sin reservas del público, pero con las citadas por el crítico que informa.

La actividad musical madrileña en diversas entidades privadas

El Instituto Alemán ha conmemorado el centenario del nacimiento de Schoenberg con una sesión dedicada a la Escuela de Viena, en la que se ofreció toda la música para teclado de este compositor y sus amigos y discípulos Alban Berg y Anton Webern. Protagonista de tan ardua tarea fue el pianista canario Pedro Espinosa. Tres horas de música; labor de agotadora entrega; sumisión a una cronología que rompe la brillantez del artista, que no busca tampoco el aplauso halagador del auditorio. Lleno absoluto y deserción de los oyentes que no soportan las tres horas de música. Estimamos que debió hacerse una selección, o bien establecer un ciclo de dos o tres sesiones para una más fácil asimilación, ya que muchas de las obras se ofrecían por vez primera y otras lo eran por segunda en Madrid.

• Aunque Radio Nacional es entidad oficial, su nuevo estatuto nos parece que puede incluirse en este apartado y comentarse la gran labor difusora que a través de «Los Lunes Musicales» viene ofreciendo en directo a los oyentes del II Programa desde la Sala Fénix. Es una actividad que nos ha permitido escuchar bellas melodías desconocidas de Verdi, junto con aquellas composiciones de «lieder» de Strauss; las *Goyescas*, de Granados, en versión integral magnífica; admirar las interpretaciones del instrumento olvidado que se denomina «armónica de cristal», que ha resurgido tras años de silencio; música para metales, etc. Todo ello con protagonistas bien notorios, como Rosa Sabater, María Orán (acompañada por Zanetti, el Cuarteto de Berlín (gran conjunto de la Alemania Democrática), Grupo de Metales de la RTVE, Bruno Hoffmann (armónica de cristal), y cierra nuestra relación un grupo de artistas (Alavedra, Zanetti, Pulido, Jordá y Vidaechea) que dedicaron su actividad a la música vocal de cámara olvidada. Todo ello con unos comentarios de Tomás Marco que toda España puede apreciar y que sitúan perfectamente a los

compositores y los intérpretes en el momento histórico que se evoca.

• El Grupo Sonda dedicó su homenaje a Max Reger, con la interpretación de las dos primeras Sonatas suyas, escritas para piano y clarinete, que fueron tocadas por Elisa Ibáñez y Jesús Villa Rojo. Ambos realizaron un titánico esfuerzo y tuvieron la compensación de los aplausos de un auditorio poco nutrido y que su trabajo mereció más crecido. El homenaje fue ofrecido por nuestro colega Ramón Barce con justas y claras apreciaciones, que hicieron más comprensible la farragosa música de Reger.

• En el momento de redactar estas líneas el gran pianista Eduardo del Pueyo dicta un ciclo de análisis de las treinta y dos Sonatas de Beethoven, para profesores, alumnos, musicólogos..., que suponen un acontecimiento profesional, y del que es vehículo motor la Comisaría General de la Música, con la colaboración del Real Conservatorio Superior de Música, donde tienen lugar las lecciones del ilustre maestro aragonés. También en los ciclos de recitales del citado Centro tuvimos ocasión de escuchar al pianista mallorquín Juan Moll, que ofreció una audición de obras chopinianas de creación mallorquina y en las que el pianista tuvo ocasión de mostrar su buena técnica, a la que le faltó un tanto de madurez interpretativa.

• El Círculo Cultural Medina, fiel a una normativa que se ha impuesto, nos deparó una sesión dedicada al clave y flauta de pico. Los Colegios Mayores e instituciones culturales de otros países tuvieron sus sesiones musicales para un público habitual, ávido de saber y conocer, que pudo encontrar su contrapartida en la selección de destacados intérpretes, en cuyas manos estuvieron dichas sesiones.

Así, resumimos en cita de urgencia el resto de la actividad musical de Madrid, que no es fiel reflejo, como en otras ocasiones hemos hecho; pero la ausencia de espacio sólo permite estas referencias.

Excursión musical de Semana Santa

El próximo sábado, 6 de abril, partirá una excursión cultural que visitará Holanda y Bélgica, para asistir a los conciertos de la Orquesta del Concertgebouw bajo la dirección de su titular, Bernard Haitink. Regresarán el Domingo de Resurrección a Madrid, luego de escuchar diversos conciertos sacros en Bruselas. El viaje está organizado por los cursillistas del grupo de Apreciación Musical que imparte en el Círculo Catalán de Madrid el profesor Pedro Machado de Castro. Los interesados pueden dirigirse a la Agencia de Viajes Meliá, de la avenida del Generalísimo, número 54 (plaza de Cuzco), en la que se les ofrecerán toda clase de informes.

BARCELONA OPERA en

Faust, de Gounod, tuvo como principales intérpretes a Angeles Chamorro, Jaime Aragall, Justino Díaz y Vicente Sardinero, artistas todos de reconocido mérito, que supieron dar a sus personajes la dimensión adecuada. En la escena del Walpurgis destacó muy merecidamente el Ballet del Liceo, al frente del cual figuran Asunción Aguadé y Alfonso Rovira, como intérprete de una bella y acertada coreografía creada por Juan Magriñá. Paul Ethuin fue un correcto director musical y la escena estuvo bien llevada por Diego Monjo. *Il Trovatore* es una de las más populares óperas de Verdi, quizá porque en ella ya se advierte la personalidad rotunda del autor, que culminaría en obras posteriores. El trío protagonista estuvo integrado por Carol Neblett («Leonora»), Bianca Berini («Azucena») y Pedro Lavirgen («Manrico»). Carol Neblett, que hacía su presentación, resultó una buena soprano, pero algo dura y desigual en la emisión de la voz. En cuanto a Bianca Berini y Pedro Lavirgen, son artistas que han dado repetidas muestras de su valía. Completaron el reparto Franco Bordoni («El Conde»), Carlo del Bosco («Ferrando») y Cecilia Fondevila («Inés»). Dirigió la orquesta Michelangelo Veltri y la escena Dimitar Uzunov. *Attila*, novena de las óperas de Verdi, que en la época de su estreno (17-III-1846) llegó a gozar del favor del público, quedó sumida posteriormente en un olvido largo y denso, del que ha empezado a resurgir hace unos diez años. La parte escénica carece de la vistosidad y atractivo de otras producciones verdianas, y la música no dibuja todavía la psicología de los personajes y las situaciones; aun así, la obra resulta interesante, ya que por encima de estas consideraciones de tipo abstracto asoma la humana y sincera personalidad de Verdi. Fueron sus intérpretes Justino Díaz («Attila»), Anne Edwards («Oda-bella»), Ryan Edwards («Ezio») y Francisco Ortiz («Foresto»). Dirigió la orquesta Plácido Domingo, que también en esta faceta presenta una acusada personalidad, y el movimiento escénico, Emil Boshnakov. *Aida*, la más popular de las óperas de Verdi, contó con un reparto de auténtica calidad: Montserrat Caballé («Aida»), Bianca Berini («Amneris»), Plácido Domingo («Radamés»), Gian-Piero Mastromei («Amonasro»), Gwyne Howell («Ramfis»), Juan Pons («El Faraón»). Siendo imposible comentar aquí por separado las virtudes de cada uno de estos artistas, baste decir que consiguieron una *Aida* memorable, muy bien dirigida por el maestro Gianfranco Masini y escénicamente bien llevada por Diego Monjo. El Ballet titular del Liceo, que dirige Juan Magriñá, tuvo una brillante intervención. Mozart ha estado representado por su *Così fan tutte*, interpretada por Teresa Zylis-Gara («Fiordiligi») y Margreta Elkins («Dorabella»), dos buenas cantantes que dieron el debido relieve a sus personajes; «Ferrando» y «Guglielmo» fueron correc-

Una nueva revista musical con sede en Barcelona

El cierre del año 1973 ofreció al panorama musical nacional la aportación de una nueva revista musical, con la aparición, el 1.º de diciembre, de **Monsalvat**, editada en la Ciudad Condal y que nace a la vida periodística musical con los mejores deseos de servir a la Música.

La trayectoria del equipo redactor de esta nueva publicación barcelonesa, que dirige José Manuel Infiesta, a la vista de los tres números recibidos—diciembre, enero y febrero—es marcadamente lírica, sin que la desvíe la dedicación de espacios a los otros campos de la formación e información musical, y viene por ello a constituirse en publicación especializada en el campo operístico—con acusada dedicación al wagnerista—, llenando el vacío que en él existía en nuestro país.

Celebramos la aparición de este colega y le animamos a seguir fiel a esa trayectoria que se ha marcado, deseándole dilatada existencia y éxitos constantes.

ONA

Crónica de
**ROSA-BEATRIZ
PEREZ ARES**

Orquesta Ciudad de Barcelona

en el LICEO

tamente interpretados por Kronoslav Cigoj y Heinz Holecek, al igual que «Don Alfonso» por Peter van der Bilt. Margaret Neville fue una deliciosa «Despina». De la dirección general cuidó el maestro Ljubomir Romansky, y de la escénica Werner M. Esser. Camille Saint-Saëns (1835-1921) estrenó **Sansón y Dalila** en 1877, siendo la única de sus óperas que se mantiene en repertorio. Elena Obratsova (ganadora del Concurso Viñas en 1970) ha sido una magnífica «Dalila», tanto desde el punto de vista vocal como escénico. El tenor Gilbert Py, que también hacía su presentación, posee una voz amplia y segura, que dio el necesario temperamento a su personaje. Intervinieron asimismo Enrique Serra («Gran Sacerdote») y William Mac Farland («Abimelech»), quienes, con los restantes intérpretes, completaron dignamente el reparto. Dirigió la representación el maestro Knud Andersson, y la escena Gabriel Couret. De **La Walkyria** nos fue ofrecida una notable versión interpretada por Berit Lindholm («Brünhilde»), Timo Callio («Sigmund»), Anne-Marie Antoine («Siglinde»), Hans Novak («Hunding»), Rodolf Holtenau («Wotan») y Sylvia Andersson («Fricka»), todos excelentes cantantes. Dirigió muy acertadamente la representación el maestro Taijiro Jimori, y la escena estuvo bien llevada por Werner M. Esser. El estreno absoluto de una ópera no es cosa de cada día, y menos si se trata de una ópera española escrita e interpretada por artistas nacionales en lengua vernácula. Prescindiendo de que pueda ser, o no, obra de repertorio (cosa que actualmente pasa con casi todas las obras que se estrenan en el mundo), es ya esperanzador que haya podido ser estrenada. La concepción estético-musical de **Vinatea** se mantiene dentro de una forma que aún podríamos llamar tradicional, siendo el verdadero protagonista la orquesta, ya que las partes cantadas, más que arias propiamente dichas, son recitativos-«cantables», cuya idea literaria desarrolla la orquesta, hábilmente tratada, con sonoridades tímbricas fuertes y ácidas. La acción se desarrolla en Valencia, en el siglo XIV, y relata la petición que, en nombre del pueblo, hizo Francisco de Vinatea, uno de los Jurados de la ciudad, al Rey Alfonso el Benigno para que respetase los fueros concedidos, así como el posterior asesinato de Vinatea. El libreto, en un valenciano sencillo y sobrio, se debe a Xavier Casp, y de la música es autora Matilde Salvador, también valenciana. La orquestación ha sido hecha por el maestro Vicente Asencio, esposo de la autora. Fue interpretada por Pedro Farrés («Vinatea»), Isabel Fité, Juan Pons, Rosa María Isas, Dalmacio González, José Ruiz, Cecilia Fondevilla y otros, todos muy correctos en sus intervenciones, más aún habida cuenta de las dificultades que supone una obra totalmente nueva. Dirigió Gerardo Pérez Busquier y cuidó la escena José María Morera. Los decorados y vestuario fueron creados por Joaquín Michavila.

OTRAS AUDICIONES

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL.—Aaron Rosand es un violinista de estilo eminentemente romántico, pero no grandilocuente. Su medida interpretativa, basada en una técnica admirable que no precisa efectismos, no empaña, en absoluto, la vitalidad propia de cada obra. Interpretó obras de Sinding, Mozart, Brahms, Debussy, Händel y Saint-Saëns, las dos últimas adaptadas al violín por Eugène Ysaye, quien fue profesor de Rosand. Le acompañó al piano Alfred Herzog, intérprete de acusado relieve, que hace de su tarea algo básico para el buen resultado del concierto.

FORUM MUSICAL.—Prosiguiendo su actividad, esta entidad presentó un concierto integrado por cinco Sonatas para flauta y clave, de Bach, del que fueron excelentes intérpretes Peter Lukas Graf y María Luisa Cortada, quienes, perfectamente coordinados, dieron una adecuada versión de las obras elegidas, como era de esperar, dada su técnica y estilo.

Prosiguiendo sus actividades, y bajo la brillante dirección de Gaetano Delogu (ganador en 1968 del premio Mitropoulos), ofreció un programa integrado por la obertura de **Ifigenia en Aulis**, de Gluck; el bello **Concierto en Si menor**, para violoncelo y orquesta, de Dvorak, del que fue gran solista Pierre Fournier, y la **Sinfonía número 5**, de Prokofiev, obra típica del estilo de su autor. La **Novena sinfonía** de Beethoven fue el programa del siguiente concierto, que dirigió el maestro Ros Marbá. Colaboraron como solistas Esther Casas (soprano), Alicia Nafé («mezzo»), Martín Ritzmann (tenor) y Derek H. Stroud (bajo). El coro estuvo integrado por el Cor Madrigal (director, H. Cabero), Coral Antics Escolans de Montserrat y Coral Cantiga (director, L. Massó), Orfeo de Sants (director, E. Ribó) y Polifónica de Girona (director, J. Viader). La versión ofrecida fue altamente satisfactoria, y así lo reconoció el público, que ovacionó a los intérpretes. Alicia de Larrocha, cuyas actuaciones en Barcelona son siempre acontecimiento, tanto por su calidad de intérprete como por las pocas oportunidades de escucharla, interpretó el **Concierto número 2**, de Rachmaninov, obra en la que el temperamento y particular estilo de la artista traducen fielmente el substrato romántico del autor. La Orquesta, que dirige Yuri Ahronovitch, trabajó denodadamente bajo las órdenes de un director tempestuoso, a veces en exceso. Completaron el programa la ober-

tura de **Rusland y Ludmilla**, de Glinka, y la **Sinfonía número 6** de Tchaikowsky, que Ahronovitch condujo con un estilo romántico exagerado. Nuevamente dirigida por Ros Marbá, la Orquesta Ciudad de Barcelona interpretó la **Sinfonía número 82** («El oso») y el **Concierto en Do**, para violoncelo y orquesta, ambas obras de Haydn; en la última actuó como solista el joven violoncelista Luis Claret, excelente intérprete de depurada técnica y profunda sensibilidad. En la segunda parte, dos obras de Berlioz: **Nuits d'été**, sobre poemas de Théophile Gautier, obra difícil tanto por el particular sentido orquestal del autor como por la propia esencia de los textos, de la que fue adecuada intérprete la soprano Esther Casas, joven artista que ha demostrado su valía y que avanza en constante afán de superación, y la obertura de **El Carnaval romano**. El éxito fue total y merecido para todos. Bajo la dirección de Odón Alonso se interpretaron el **Concierto en Re menor**, para violín y orquesta, de Sibelius, en el que actuó como solista Daniel Heifetz, joven intérprete norteamericano con buena técnica, sensibilidad y naturalidad expresiva, que se evidenció a través del lenguaje romántico que le era propio al compositor finés, y la **Sinfonía número 7** («Leningrado»), de Shostakovich, obra de considerables dimensiones, en la que la personalidad dramática del autor aflora mediante una orquestación ardua y difícil.

Ha constituido un relevante acto artístico y un testimonio de cariño y admiración hacia el que fue eminente guitarrista y compositor, maestro Graciano Tarragó, el concierto que ante un entusiasta auditorio, que llenaba a rebosar el salón de actos del Conservatorio Superior de Música del Liceo, ofreció un grupo de sus más destacados alumnos, con la interpretación a solo, trío y cuarteto de obras de Telemann, Giuliani, Duarte y una selección de las del propio homenajeado.

Fueron los intérpretes los que aparecen en la fotografía (de izquierda a derecha): Jaime Torrent, M.^a Carmen Talarn y los componentes del «Quartet Tarragó»: Jordi Codina, Manuel Calve, Laura Almerich y Josep Joan Henríquez.

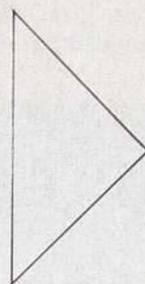


CUALQUIERA QUE SEA EL INSTRUMENTO QUE USTED TOQUE...



...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



EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Redactor-Jefe

COLABORAN EN ESTE NUMERO

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

BACH: Doble concierto en Re menor y Conciertos para violín en Mi mayor y en Sol menor. Itzhak Perlman y Pinchas Zukerman, violines. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. EMI, 1 J 063-02.236.

En una grabación de gran calidad nos llega una nueva versión de la obra para violín y orquesta de Bach, con la novedad de sustituir el habitual **Concierto en Sol menor** por el **Concierto en Sol menor** reconstruido por Gustav Schreck.

En cuanto a la interpretación, sólo podemos señalar como positivo la innegable cohesión entre solistas, director y orquesta, esa cohesión que falta en las interpretaciones características de Barenboim-Zukerman por la notoria diferencia de calidad a favor de aquél. Desgraciadamente, no es que en este registro Zukerman se haya elevado, sino que Barenboim, ejemplar pianista beethoveniano, no es el mismo admirable intérprete cuando toma la batuta ni el mismo admirado músico cuando enfoca obras del siglo XVIII. Por resumir, aludiré al tratamiento de los bajos, cuya abrumadora presencia oscurece la sonoridad general, evita la transparencia—inténtese seguir, partitura en mano, a las violas, por ejemplo—e impide el goce de esos momentos especialmente bellos en los que la parte grave de la cuerda expone el tema fundamental: como para Barenboim parecen ser fundamentales siempre las notas de los bajos, la linealidad es un hecho que llega a hacerse insufrible en algunos pasajes.

Tanto Perlman como Zukerman se instalan con naturalidad evidente en las maneras románticas de frasear esta música. Más ajustado quizá aquél, Zukerman «se confiesa» sin posibilidad de disimulo en el «Largo» del **Concierto en Sol menor**—solo el violín sobre un fondo de «pizzicati»—, página recomendable para desmentir a quien considerara imposible aplicar técnicas vocales bellinianas a la interpretación de Juan Sebastián Bach.—**J. L. G. B.**

BACH, J. S.: Partita número 2, en Re menor, BWV 1004. Suite número 3, en Si menor, BWV 814. Partie en La mayor, BWV 832. Nicanor Zabaleta, arpa. D. G., 25 30 333, «Stereo».

En la moderna historia de la interpretación musical hay nombres que eluden la mayor parte de los comentarios. Esto, que en principio puede parecer una frase grandilocuente, es en muchos casos—en éste concretamente—completo y justo; real. Aunque en ocasiones no sobre hacer determinadas puntualizaciones para que la gran masa del público no endiose demasiado a estos hombres, olvidándose, por tanto, de su cualidad humana.

En el caso de esta grabación, creemos que el interés principal se centra en la utilización del arpa para tocar música de Bach. Como muy bien se indica en la carpeta, en la época en que vivió el autor era muy frecuente no dar importancia al resultado sonoro de una composición, centrandose, por el contrario, el interés en la construcción melódico-armónica de la obra.

Ahora bien, lo que hoy nos interesa es saber si es admisible o no esta práctica de interpretar ciertas obras con un instrumento diferente para el que fueron escritas. Quizá la respuesta esté en una palabra muy ambigua en sí misma: depende. Natural; depende del instrumento.

Aunque esto sorprenda, incluso ofenda a algunos, concretamente, en este caso y de modo muy particular, debo decir que la audición del disco me ha satisfecho. Encuentro que las cualidades contrapuntísticas de la música de Bach no quedan en absoluto mermadas por la utilización del instrumento que Zabaleta domina. Por la simple razón de que el arpa es un instrumento polifónico. En cuanto al sonido, tampoco lo encuentro raro; en realidad, recuerda—quizá no muy propiamente—en muchos momentos el laúd barroco; incluso en algunos acordes no es difícil imaginarse un clavecín.

En cuanto a la interpretación, debo aclarar que, encontrándola

de gran calidad—no se podía esperar otra cosa de Nicanor Zabaleta—, hubiera deseado un mayor detalle en los contrastes dinámicos y en algunos pasajes polifónicos. La interpretación nos parece algo «lineal».

Sonido y prensaje, excelentes. Los comentarios, de un nivel muy aceptable. Se puede, por lo tanto, otorgar sinceros plácemes de apoyo a Zabaleta, que se ha atrevido a desafiar de esta forma a algunos «puristas» que se niegan a evolucionar. Claro que peor para ellos.—**J. P. M.**

BEETHOVEN, L. V.: Oberturas: «Leonora», números 1, 2, 3; «Fidelio». Orquesta Filarmónica de Israel, dirigida por Lorin Maazel. Decca, «Stereo», SXL 6025.

De todos es conocida la historia de las oberturas **Leonora**, de Beethoven, cuando buscaba un pórtico instrumental para su ópera **Fidelio**. La obertura de este nombre resultó ser la definitiva, luego de tres intentos, aunque muchas veces hemos escuchado en Alemania, e incluso también en Madrid, cómo al comenzar el segundo acto lo inician con la interpretación de la **Leonora** número 3. Por cierto, ¿por qué en el álbum del disco se bautiza esta obertura como **Leonore**, y no en castellano, **Leonora**?

Esta grabación, realizada hace ya algunos años en el Hadar Cinema de Tel-Aviv, nos muestra la calidad sonora de la Filarmónica israelí bajo el mando de uno de los directores jóvenes más cotizados de nuestros días y actual Director de la Sinfónica de Cleveland. La lectura de Maazel de estas hermosas y bien conocidas partituras está llena de calor y de vigor, sin restarles cierto disfrazado dramatismo. Se advierte fácilmente cómo la orquesta se deja arrastrar por el magnetismo que tantas y tantas veces hemos señalado a este brillante director. Los solos de la trompeta, de la flauta, etc., nos demuestran la buena calidad de los solistas israelíes, y en los «crescendos», Maazel obtiene resultados verdaderamente satisfactorios. Quizá por ser la

RCA NOVEDADES

«CUADROS DE UNA EXPOSICION»

Versión para piano por Vladimir Horowitz

Versión orquestal:

A. Toscanini y la NBC

Ambas en un solo disco.

RCA. «Stereo», LSC - 3278

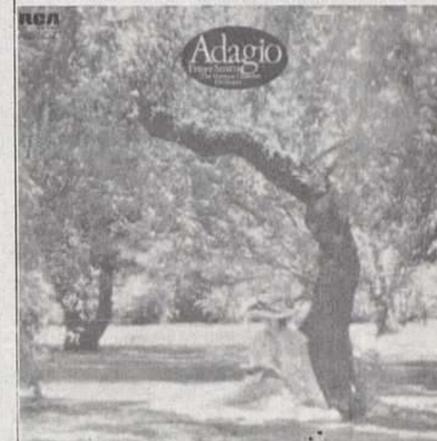


ARTURO RUBINSTEIN.
EUGENE ORMANDY
ORQUESTA
DE FILADELFIA

Brahms:

Concierto número 2, para piano y orquesta.

RCA. «Stereo», LSC - 3253.



«ADAGIO»

Los más célebres **ADAGIOS** de la historia de la música interpretados por The Baroque Chamber Orchestra, dirigida por Ettore Stratta.

RCA. «Stereo», LSC - 3328



LOS MEJORES ARTISTAS DEL MUNDO GRABAN

en
RCA



EL DISCO CLASICO



más conocida, la **Leonora** número 3 es la «vedette» de la grabación, sin menospreciar a sus hermanas la 1 y la 2, así como la breve pero audaz obertura **Fidelio**, con sus fuertes acordes iniciales, imperiosos y brillantes y donde no hay ningún tema tomado de la ópera. Esta obertura, de franca factura rossiniana, un tanto olvidada en las salas de concierto, es admirablemente expresada por Maazel y por la Orquesta de Israel, completando de forma brillante el conjunto de oberturas relacionadas con su única ópera **Fidelio**. El prensaje y la grabación están a la altura cualitativa a que nos tiene acostumbrados últimamente el sello Decca.—P. M. C.

BELLINI: Norma. Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Felice Cillario. RCA, «Stereo», LSC-6202.

Finalmente aparece en nuestro mercado una de las grabaciones más esperadas de los últimos tiempos. ¿Cuál es el panorama discográfico internacional de **Norma** en el día de hoy? De un lado, las «Casta diva» de Sutherland y la especialmente memorable de la Caballé (no superada en la grabación completa); el dúo «Mira o Norma» con Caballé-Verret, y alguna aria y el mismo dúo en una interpretación, hoy trasnochada, de Zinka Milanov; de otro, las versiones más o menos íntegras de Callas-Filipeschi, Callas-Corelli-Ludwig, Callas-Mónaco-Stignani; la equiparablemente inferior Suliotis-Mónaco-Cossotto; la de Sutherland-Alexandre-Horne, y esta nueva. **Norma** es una de nuestras óperas preferidas, y sería bastante difícil el recomendar una de estas versiones por encima de las demás; creemos que para conocer completamente la obra hay que fijarse por lo menos en tres de ellas: Callas-Corelli, Sutherland-Alexandre y Caballé-Domingo. La Callas-Mónaco es también de sumo interés, dado su carácter de grabación en vivo (edición pirata) y el aportar una gran pareja de dramáticos no explotados discográficamente como tal pareja. Pero veamos qué presentan cada una de las tres seleccionadas. De ellas, la que aporta una idea más «bellcantista» es la de Sutherland (inérita en España), cuya interpretación es de una gran musicalidad; Horne es una gran «Adalgisa», y concretamente el «Mira o Norma» de ambas es el mejor conjunto de los existentes. El trabajo de Alexandre es netamente inferior al de sus afamados colegas en el mismo papel, y la dirección de Bonynque, con algunos puntos oscuros, pasable, pero sin especial relieve; claro que la partitura tampoco se presta demasiado a ello. María

Callas realizó la versión dramática por excelencia, sacrificando frecuentemente la belleza tímbrica y de color en aras de una mayor intensidad emotiva. Corelli se empareja a ella rivalizando en pasión y vitalidad, creando quizá el mejor «Pollione» de los citados. Ludwig cumple bien en su papel, y la dirección de Serafín es la más acertada de las existentes.

Pero **Norma**, además de ser un personaje eminentemente dramático (es la ópera de los enfrentamientos), presenta, no obstante, pasajes de gran lirismo, especialmente en el primer acto; y aquí es donde la nueva versión tiene su cabida. Montserrat Caballé, no siendo ni una soprano ligera ni una dramática, logra imprimir un carácter intermedio entre Callas y Sutherland, impregnando de dramatismo una línea vocal «bellcantista» y desenvolviéndose brillantemente entre ambos extremos, aunque sin eclipsar a cada una de sus colegas en sus respectivas especialidades. Anotemos que en los últimos años su concepción ha ido pasando de una línea más dramática a una más controlada y lírica. Ejemplo claro de la necesidad de conocer el trío de versiones es el «Deh! non volerli vittime» final, en donde Callas realiza una interpretación desgarrada, Sutherland una melancólica y Caballé una tierna, dulce y llena de plasticidad, manejando una vez más su poderosa arma de la media voz y los pianos. Domingo y Cossotto son elementos primerísimos en el reparto. El primero se imbuye por completo en la plasticidad del personaje, cantando con gusto y musicalidad, siendo de especial mención su último acto. Cossotto es esa gran «mezzo» con amplio y seguro registro agudo, que incluso en algunos momentos llega a eclipsar a los entonces forzados de su compañera. El dúo «Mira o Norma», si bien correctamente cantado, no logra la perfección de ajuste que el anteriormente comentado, y el «Oh rimenbranza» está bellamente expuesto, aunque quizá con una edulcoración excesiva, debida a la dirección de Cillario, por otro lado atenta, pero no demasiado incisiva.

Resumiendo, versión que no puede faltar en la discoteca de los verdaderamente interesados en la obra y que para los que deseen exclusivamente una, viene a competir especialmente con la de la Callas, intérprete personalísima, por lo que a muchos puede no convencer. La interpretación es además extraordinariamente fiel a la partitura y viene refrendada con el Gran Premio del Disco, de París.—G. A. R.

BIZET, G.: Suites 1 y 2 de «Carmen». **GRIEG, E.: Suites 1 y 2 de «Peer Gynt».** Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Leonard Bernstein. CBS, «Stereo», S 61350.

Dos obras francamente comerciales aparecen en esta grabación que hace muy poco la CBS ha lanzado al mercado. **Carmen** parece estar nuevamente de moda, pues vuelven a asomar en el mercado los rostros de sus célebres intérpretes vocales, como Leontine Price, María Callas, y muy pronto lo hará Marilyn Horne. Antes lo había sido la de Maazel con la Moffo y la «suite» orquestada por Shchedrin para cuerda y percusión para el sello Melodía-Hispavox.

La versión de Bernstein con la Orquesta de Nueva York es excelente desde el punto de vista de grabación, aunque no compartamos de ninguna manera sus «tempi», unas veces muy lentos y otras muy acelerados, como sucede en el célebre prelude del primer acto, en que Bernstein se «recrea» demasiado, restándole su original fuerza, casi arrolladora. Resulta más convincente el siguiente prelude y la «Aragonesa». El intermedio, con el solo de flauta y arpa, vuelve a resultar un tanto de prisa, lo que le resta sus méritos de fascinante lirismo. La seguidilla, con el solo del corno inglés, es de las mejor logradas, aunque el tiempo no sea todo lo vigoroso que reclama la obra, o que por lo menos estamos acostumbrados a escuchar. Correcta la lectura de **Los dragones de Alcalá**, quizá lo mejor conseguido de la grabación. La «Marcha de los contrabandistas» es aceptable, como lo es también la «Habaneira», donde el tiempo es correcto y la versión estereofónica alcanza su más alta cota. El coro infantil y la «Danza gitana» con el dúo de flautas, están también entre los aciertos de la grabación.

La versión de **Peer Gynt**, el héroe noruego exaltado por Ibsen en su obra, no es de las mejores versiones que hemos escuchado; además es verdaderamente preocupante, pues antes nunca lo habíamos advertido en un disco de CBS, y es el fuerte ruido de superficie y un molesto ruido que se escucha en el segundo número, «La muerte de Ase», en el canal derecho, y que resalta por ser un momento de gran lirismo. Correcta es la versión de la «Danza de Anitra», y el resto resulta verdaderamente rutinario. La «Suite» de **Carmen**, de la propia CBS (S-64120), dirigida por Kostelanetz, creemos resulta, en líneas generales, un mejor logro.—P. M. C.

DVORAK: Variaciones sinfónicas, op. 78. **La rueca de oro**, op. 109. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Istvan Kertesz. Decca, SXL 6510, «Stereo».

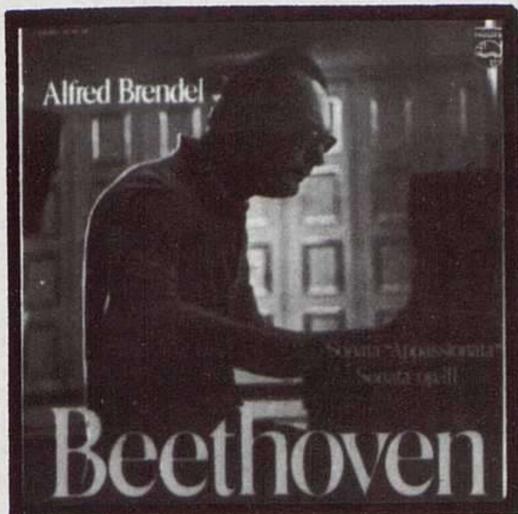
Tras la oportuna publicación del ciclo sinfónico de Dvorak, la Decca española completa la perspectiva del sinfonismo del autor checo mediante el lanzamiento de este registro, que re-

sume la «manera de hacer» de Dvorak dentro de otros campos, como la variación y el poema sinfónico. Los intérpretes, Kertesz y la Sinfónica londinense, son un habitual «tandem» en las grabaciones sinfónicas de Dvorak, hasta el punto de poder ser considerados verdaderos especialistas de las mismas. El director húngaro pareció siempre más inclinado por el sinfonismo bohemio que por el auténticamente húngaro, y, dentro de él, Dvorak constituyó el eje de su actividad. No es de extrañar que sus versiones posean algo muy difícil de definir, pero que resulta palpable al escucharlas, y que consiste en un cierto «oficio» (en el más laudatorio sentido del término), que facilita una rápida asimilación por el oyente de la obra interpretada. El caso de Kertesz con Dvorak puede ser parangonado al de Argenta con Falla, al de Ansermet con Strawinsky o al de Furtwängler con Bruckner, por ejemplo; es decir, que su estilo interpretativo respecto a esta música se basa, además de en el estudio de las respectivas obras, en una cierta habitualidad interpretativa de las mismas, lo que, a fin de cuentas, supone un «prius», un «algo más» que en las demás versiones es difícil de encontrar. En este sentido, no cabe duda que podemos hablar de «el Dvorak de Kertesz» o, lo que es lo mismo, de un «estilo» interpretativo propio, reconocible, personal. Este estilo podrá gustar más o menos, pero, en todo caso, existe y, por lo tanto, habrá que contar con él a la hora de una aproximación al músico checo.

Dvorak, a pesar de la popularidad de algunas de sus obras (quizá deberíamos decir «por» la popularidad de estas obras, ya que no sería la primera vez que la popularidad sirve más de tópico inhibitor que de motivo de acercamiento y estudio), es un autor muy mal conocido en nuestro país. Un estudio a fondo sobre el músico checo no vendría nada mal, porque, al lado de sus indudables y numerosas facetas discutibles, Dvorak presenta algunas características interesantes, y su vinculación con un movimiento tan importante como el nacionalismo musical europeo es tan palpable como evidente. Dentro ya de una perspectiva más concreta, la misma manera de componer del músico checo tiene detalles nada despreciables en cuanto a originalidad se refiere, y así, sus obras, la mayoría con una tendencia innata a la retórica, pueden producir sorpresas ocasionales a tener en cuenta. En este sentido, las **Variaciones**, op. 78, resultan especialmente significativas, tanto por sus detalles instrumentales insólitos como por la misma planificación general de la obra, basada en un tema a primera vista poco susceptible de ofrecer base a veintisiete variaciones (tema de corte coral utili-

Alfred Brendel

discografía



Stereo 6500 138

BEETHOVEN:
Sonata número 23, Op. 57, "Appassionata".
Sonata número 32, Op. 111.



Stereo 6500 140

MOZART:
Conciertos para piano, KV-414 y KV-453.
Orquesta St. Martin-in-the-Fields.
Neville Marriner.



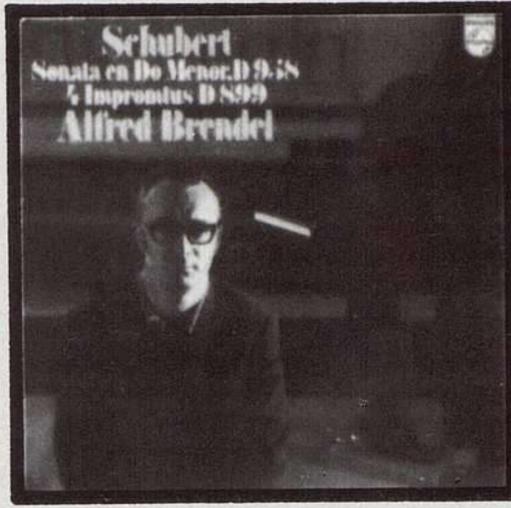
Stereo 6500 283

MOZART:
Conciertos para piano, KV-459 y KV-488.
Orquesta St. Martin in the Fields.
Neville Marriner.



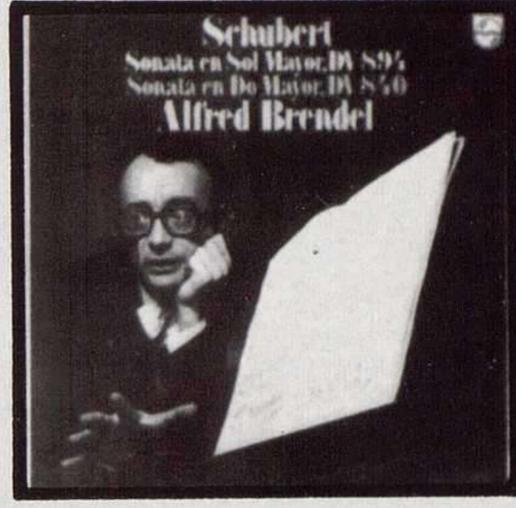
Stereo 6500 374

LISZT:
Conciertos números 1 y 2 y Totentanz
(Danza de la Muerte). Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink.



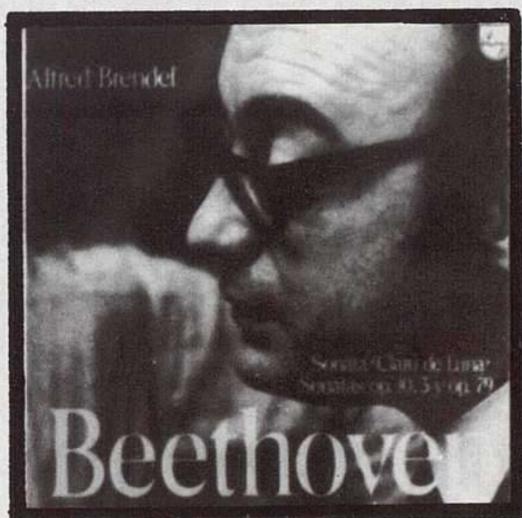
Stereo 6500 415

SCHUBERT:
Sonata en Do menor, D-958 y
Cuatro Impromptus, D-889.



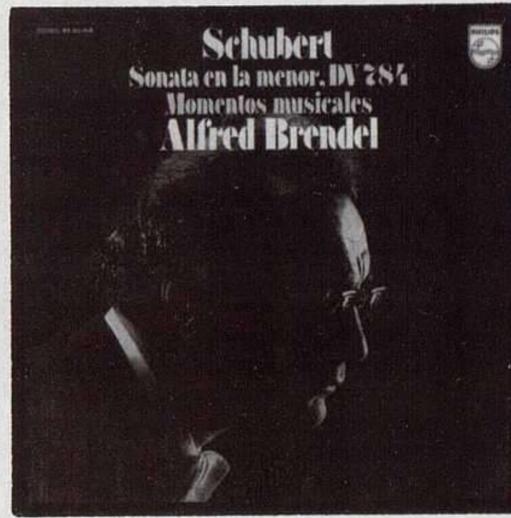
Stereo 6500 416

SCHUBERT:
Sonata en Sol Mayor, DV-894.
Sonata en Do Mayor, DV-840.



Stereo 6500 417

BEETHOVEN:
Sonata número 14, Op. 27, número 2;
Sonata número 25, Op. 79, y
Sonata número 7, Op. 10, número 3.



Stereo 6500 418

SCHUBERT:
Sonata en La menor, DV-784.
Momentos Musicales, Op. 49, DV-780.

! EXITOS FONOGRAM !

fonogram
S.a.





zado por Dvorak en su coro de hombres, «Yo soy violinista», detalle que incomprensiblemente omite la carpeta del disco, francamente aceptable, por lo demás). En esta obra, Dvorak, gracias, entre otras cosas, al elegante y antirretórico trabajo de Istvan Kertesz, obtiene resultados musicales francamente conseguidos, cuyo principal valor reside en la fluidez y variedad del discurso musical. **La rueda de oro** aparece como composición absolutamente distinta, pero asimismo interesante en muchos puntos. El truculento, fantástico y romántico argumento de **La rueda de oro** parece cuadrar más a la acción dramático-plástica de un «ballet» que a la menos concretizada del poema sinfónico. La obra, además, transcurre con palpables desigualdades, pero, en conjunto, aporta un valor de novedad al planteamiento del poema sinfónico romántico, digno de ser tenido en cuenta. Aquí Kertesz destaca otra vez al poner de relieve, con un innato sentido de la proporción, las diferentes fases de la obra que, como las **Variaciones**, tiende, así tratada, a fluir lo más posible. Quizás una lectura más subjetiva pudiera lograr resultados más atractivos en algunas secciones del poema (en este sentido sería deseable una versión Kubelik, por ejemplo); pero esto es tan sólo de una opinión personal, que sería difícil probar, ya que la ausencia de grabaciones de esta obra obliga al comentarista a actuar sobre meras hipótesis.

La grabación es excelente, y en algunos casos excepcional. Hoy por hoy, la Decca es la Casa europea que graba más «a la americana», lo que, en este caso, redundaría en favor de la claridad total de las obras que forman parte del disco. El prensado resulta más que satisfactorio en conjunto; pero en las variaciones centrales del op. 78 he podido detectar ruidos parásitos de regular entidad. Como ello podía solamente ocurrir en el ejemplar a mi disposición, me procuré otro, en el que, como efectivamente sospechaba, estos ruidos no se produjeron.

En conjunto, este disco demuestra cómo puede aún editarse mucha música romántica nueva, con numerosos puntos válidos e interesantes, sin necesidad de insistir machaconamente en obras con un sobreexceso de versiones en catálogo, cuya utilidad resulta a veces discutible, a veces (las más) inexistente.—**M. Ch. B.**

FERNANDEZ CABALLERO, MA-
NUEL: **Gigantes y Cabezudos**.
Echegaray. M. Isabel Rivas,
Carlo del Monte. Coro «Canto-
res de Madrid». Director,
J. Perera. Orquesta Lírica Es-
pañola. Maestro concertador,
J. Perera. Director, F. Moreno
Torroba. La Voz de su Amo,
J. 066-20.737. «Stereo».

Buena versión esta que nos ofrece La Voz de su Amo de la conocida obra de Caballero; buena, en varios sentidos. Por parte de los cantantes, dos acreditadas voces, con una creación por Rivas de la célebre «Carta», plena de gusto y facultades; por parte del Coro, con gran brío en el célebre pasodoble, dando una gran emotividad y fuerza al—a mi entender—momento culminante de la obra. También hay que destacar el buen hacer de la Orquesta, muy ajustada en todo momento, bajo la dirección del maestro Torroba, que lleva la batuta con gran vigor y temple, logrando en el transcurso de la obra una admirable homogeneidad, al par que una excelente matización en todo momento.

La grabación es pareja a todas estas calidades, las cuales recoge y resalta muy bien. Buena sonoridad, sin ruidos apreciables; puede apreciarse, nítida, la conocida música del maestro murciano: en definitiva, un buen disco. Contiene, además, el álbum amplia información, más que suficiente, para los deseosos de profundizar en sus conocimientos sobre la obra.

Hemos de destacar, finalmente, y agradecer el esfuerzo de Televisión Española, en la parte que le toca, por brindar a los amantes de nuestra música dignas versiones de las destacadas obras del género lírico español.—**M. M. V.**

GRIEG, Eduard: **Peer Gynt**
(«Suites» 1 y 2); **Sigurd Jor-
salfar**, op. 56. Orquesta Filar-
mónica de Berlín. Director,
Herbert von Karajan. D. G.,
25 30, 243, «Stereo».

Se habla mucho actualmente del «sonido Karajan», refiriéndose a este Karajan actual, que planifica las obras y su interpretación hasta en el último detalle, que ejerce un control extremadamente riguroso sobre sus músicos... y que hasta se interfiere en el trabajo del ingeniero de sonido. Este disco es una buena oportunidad para volver sobre el mismo tema. Estas palabras bastarían para que el lector inquieto y conocedor del acontecer discográfico pudiera hacerse una idea perfectamente válida de la interpretación de estas obras por parte del director salzburgués. No voy a divagar sobre si este «nuevo» Karajan es más atractivo o no que el anterior, ni si sus planteamientos son más o menos válidos. Sin embargo, debo reconocer un hecho tangible e incuestionable: en la mayor parte de las últimas grabaciones de Karajan (al menos, las que yo he oído) se puede notar fácilmente cierta «artificialidad», cierta falta de sinceridad o espontaneidad como consecuencia del planteamiento antes mencionado. Ese control

tan exhaustivo de la orquesta elimina en parte ese valor «humanista» que todo arte encierra, y la música más que ninguno. Naturalmente, ello le lleva, sin embargo, a momentos tan espectaculares como convincentes, principalmente en aquellos pasajes de especial dificultad técnica (tanto para el director como para los ejecutantes). Hasta qué punto este efecto compense a aquél, o viceversa, es algo que entra de lleno en el terreno personal, por lo cual se sale del mero análisis crítico.

Ya dije antes que este registro era un buen ejemplo del Karajan actual. A lo largo de las dos «suites» de **Peer Gynt** tenemos ocasión de escuchar un sonido depurado al máximo, quizás excesivamente depurado (buen ejemplo lo tenemos en «La mañana», de la primera «suite», con un trabajo admirable de las maderas), aunque haya pasajes algo faltos de garra por ese mismo preciosismo (y no me refiero en concreto al fragmento citado). La cuerda berlinesa tiene su punto álgido en «La muerte de Aase», y su fraseo «espressivo» es incomparable. El momento más convincente en lo que se refiere al virtuosismo de batuta lo tenemos en el fragmento «En la gruta del rey de las montañas», en donde Karajan impone un febril «acelerando», de una precisión matemática, impresionantemente traducido por la orquesta. En general, todo resulta «perfecto».

Por su parte, **Sigurd Jorsalfar** es una obra muy infrecuente, y en ello reside su mayor interés. La última pieza (la obra se compone de tres) es extraordinariamente brillante, y en ella Karajan y sus filarmónicos logran conferir un aire solemne correcto. La grabación de Günter Hermanns es satisfactoria, y el prensado, espléndido. La presentación es especialmente buena, incluyéndose en la contraportada un retrato del autor, sobre el que están impresas las notas, no extensas, pero suficientes en este caso.—**J. I. P.**

HAENDEL: **Concerti «Grossi»
para viento y cuerdas**, opus 3.
Academia de S. Martin in the
Fields. Director, Neville Mar-
riner. DECCA, SXL 29040,
«Stereo».

Otra vez la Academia interpreta Händel, y lo hace, como de costumbre, de forma tal que parece difícil superar su versión tanto desde un punto de vista estilístico como virtuosístico. Marriner es uno de los «nuevos handelianos» británicos, entendiéndose por «nuevo handeliano» todo aquel intérprete que, partiendo de una base erudita, panabarcata, exegética, de la obra de George Friedrich Händel, enfoca su inter-

pretación desde un prisma renovador, acorde con las nuevas tendencias a este respecto, Marriner se preocupa de cuidar hasta el más mínimo detalle, pero siempre dentro de una visión conjunta, general, de la obra en cuestión. El **Op. 3** de Händel es un conjunto de seis «Concerti Grossi» que requieren una labor interpretativa auténticamente difícil. Es fácil ver en ellos el oficio propio de Händel, pero resulta más peliagudo el dejar patente ese «algo más» que califica a una producción como obra de arte. Marriner traduce fielmente la principal virtud de esta música: su inconmensurable riqueza tímbrica. Händel en estos **Concertos** despliega magistralmente estructuras cuyo valor reside mucho más en su variedad de combinaciones instrumentales que en su aspecto meramente melódico. El hecho de que sólo unos pocos temas empleados en este **Opus 3** sean, de verdad, originales (Händel ya los había empleado anteriormente en diversas obras) demuestra que lo que Händel verdaderamente pretendía no era descubrir nuevos temas, sino más bien combinarlos de manera diferente, tanto mediante un nuevo enfoque rítmico como, sobre todo, por una nueva y distinta planificación instrumental. Precisamente, por poder contar con elementos más diferenciados y complejos que en el **Opus 6**, el **Opus 3** ofrece un mayor componente de variedad, que se traduce en una sorpresa constante en cuanto a las combinaciones instrumentales escogidas. Los juegos, las combinaciones entre la cuerda y la madera no parecen poder agotarse nunca, a lo que contribuye el detallismo y el sentido de los diferentes planos sonoros con los que Marriner planifica estas partituras. Así interpretada, este **Opus 3** resulta una obra extremadamente importante, interesante, y—lo que resulta verdaderamente curioso—verdaderamente «moderna» de concepción. No hay que olvidar que el grado de «actualidad» de la música de Händel es importante, como lo demuestra este enfoque de la obra händeliana debido a la nueva musicología inglesa. Hasta ahora ha sido un error, repetido una y otra vez, a caballo de la comodidad que todo tópico proporciona, el considerar a J. S. Bach y G. F. Händel bajo un mismo prisma, cuando, en realidad, son músicos que ofrecen divergencias profundas tanto en su manera de componer como en su enfoque previo del «fenómeno compositivo» considerado en abstracto. La Academia, con Marriner al frente, y contando en esta ocasión con solistas de la talla de Richard Adeney (flauta), Roger Lord (oboe), Roger Birnstingl (fagot) o George Malcolm (esta vez organista), reivindica esta «nueva visión» de G. F. Händel. Los resultados no pueden ser más satisfactorios.
M. Ch. B.



LISZT, Franz: **Conciertos para piano y orquesta números 1 y 2 («Totentanz»)**. Alfred Brendel (piano). Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. Philips, 6500 374, «Stereo».

Esta grabación puede, de pleno derecho, considerarse como una de las más importantes aparecidas en nuestro mercado en los últimos tiempos. La afirmación precedente se justifica a través de esa triada de condiciones, tantas veces citada, de importancia de las obras, relevancia de la interpretación y bondad de la grabación, cumplidas con creces ahora.

Desde la antológica lectura de Richter y Kondrashin (dato curioso: para la misma Empresa Philips) de los dos **Conciertos para piano**, de Liszt, realizada en 1962, por no acudir a la ligeramente anterior (1957) de Katchen y Argenta, también extraordinaria, se ha hecho notar en el catálogo internacional la falta de una auténtica interpretación moderna de categoría. El primer éxito de Philips con este registro está no sólo en haber proporcionado una versión de las dos obras comparable con las precedentes, sino en haber incluido en un mismo microsuro (con un total de casi sesenta minutos de música) los dos **Conciertos** y **«Totentanz»**, seguramente la página más importante de Liszt en lo que al binomio piano-orquesta se refiere,

como se afirma en la misma carpeta del disco. Sobra cualquier tipo de mención acerca del **Primer concierto**; sí interesa apuntar la importancia estructural del **Concierto en La mayor**, composición empuñada ante la delirante acogida tributada a su hermano mayor. No es el **Segundo concierto** una fugaz exhibición de «tracas pianísticas» («Feuerwerk für Klavier», según una superficial observación de un músico casi siempre inteligente, Edwin Fischer), y aún lo es menos en una traducción sonora como la de Brendel y su magistral acompañante orquestal, Bernard Haitink. Antes bien, el **Concierto en La** constituye, junto a **«Tasso»** y al antecedente, **«Totentanz»**, la máxima realización arquitectónica de Liszt en base a la elaboración de una obra sobre una célula motivica; esto dentro del campo orquestal; el máximo exponente del «organicismismo» lisztiano en el piano se hallaría en la soberbia **Sonata en Si menor**. Esta célula, en el caso del **Concierto**, es expuesta por los clarinetes y el fagot en los tres primeros compases de la partitura. De otro lado, la heterodoxa, pero altamente imaginativa, técnica instrumental de Liszt en 1857, fecha de terminación de la página, le permite al húngaro la hábil combinación de peculiares paneles sonoros en un bien planeado esquema de vaporosidad tímbrica: buen ejemplo de tal riqueza cromática

lo brinda el pasaje que antecede al «Allegro marziale», en que el piano es rodeado por los trémolos de cuatro de los violonchelos, el «pizzicato» de los contrabajos, el pedal de las trompas en su octava más grave y escalas entrecortadas de clarinete y flauta, todo dentro del más sutil pianísimo.

La **Paráfrasis sobre el «Dies irae»**, composición de fecha indeterminable, porque Liszt la revisa durante más de la mitad de su vida, bastaría para consagrar a un autor. La técnica del desarrollo atómico, combinada aquí con la muy clásica táctica de la variación (más cerca de Schumann o Brahms que de Berlioz, a pesar de la vecindad del tema, con la carga de la **Sinfonía fantástica** como elemento desencadenante e inspirador), es llevada en el **«Totentanz»** a sus últimas consecuencias. Si bien aquí también es decisiva la configuración tímbrica, lo que se impone como premisa revolucionaria es el tratamiento del instrumento solista: sólo la cadencia que sigue a la breve y contundente introducción expande el piano de Liszt a regiones bastante alejadas de ese 1853 que ve nacer la primera versión de la obra; de una parte, la violencia del «martelatto» llama a Bartok; de otra, la realidad de un piano sin fronteras (piénsese que en los tres compases de la cadencia el intérprete ha de hacer un recorrido de seis octavas) invoca

a una extensionalidad del instrumento que sólo hallará su cabal confirmación en Messiaen. Desde una perspectiva anecdótica, casi resulta compasivo el patológico tratamiento que el señor Rachmaninoff habrá de dar (hasta la exasperación) al tema del **Dies irae** en sus «obras», si se pone en comparación con el severo planteamiento, descarnado y seco, de Franz Liszt.

Alfred Brendel, que ya había grabado estas páginas con el competente Michael Gielen, consigue, con Haitink, uno de sus más concentrados trabajos. Cito juntos a director y solista porque la compenetración de ambos es tan absoluta que la mención aislada sería absurda. Es importante señalar que Brendel nunca recurre a la exhibición virtuosística como sistema; por el contrario, somete las tres partituras (sobre todo el **Primer concierto**) a un proceso de desmitificación que es de agradecer; naturalmente, hay en estas lecturas bravura y virtuosismo (escúchense los arpeggios en fusas del piano en las postimerías del **Segundo concierto** para constatarlo), pero sólo en función de las demandas de la misma partitura, nunca como postulado de interpretación. En esta línea, dudo mucho que en la cadencia central del **«Totentanz»** se puede llegar a un grado superior de comprensión del pentagrama, amalgamado a un sentido maestro de la expresión.

JOYAS DE LA MUSICA CLASICA

al increíble precio de :

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



PROXIMOS LANZAMIENTOS

MOZART:

Serenata número 4, en Re mayor, KV 203.

Marcha, KV 237.

Müchner Symphoniker Orchestra.

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

ZOR-5.031

BEETHOVEN:

Sonata número 23 en Fa menor, op. 57 («Appassionata»).

Sonata número 26, en Mi bemol mayor, op. 81a («Les Adieux»). Rondo a capriccio en Sol mayor, op. 129.

Piano, Ernst Gröschel.

ZOR-5.032

CARL ORFF:

Carmina Burana.

Gerda Hartman, soprano.

Richar Brüner, tenor.

Rudolf Knoll, barítono.

Salzburger Mozarteun Chor und Orchester.

Director, Kurt Prestel.

ZOR-5.033

Obras favoritas para piano.

Obras de Chopin, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms y Rachmaninov.

Piano: Rosl Molzer, Helga Sommer, Hanaé Nakajima, Alfons Steiner.

ZOR-5.034

LUDWIG VAN BEETHOVEN:

(1770-1827)

Septimino en Mi bemol mayor, op. 20.

Para cuarteto de cuerda, clarinete, fagot y trompa.

Münchner Solo-Ensemble.

ZOR-5.035



sión, similar al propuesto por Brendel. Haitink, insuperable revelador de un Liszt contemporáneo, proposición ésta tan seriamente tratada en su lectura del integral de los **Poemas sinfónicos**, alcanza el hasta la fecha más convincente resultado de todos los escuchados en disco en la parcela de las tres composiciones de referencia; existe un punto singular de mayor avance en relación a su anterior trabajo sobre Liszt: una peculiar «pasión» romántica (en el sentido del término que hace referencia a un período estético-cronológico) no advertida en los **Poemas**. Lo milagroso es que esta pasión surge, no como exageración o tan siquiera acentuación, sino como petición de la partitura; así, cuando la cuerda entra tras el piano en el «Andante» del **Concierto número 2**, la frase de los arcos se produce con suavidad exquisita, pero sólo porque Liszt pide claramente que dicha aparición se efectúe en modo «dolce espressivo».

Como ya se ha dicho antes, el acoplamiento del disco es realmente generoso. La toma de sonido es muy buena y el prensado (difícil por la acumulación de decibelios en los finales de cara, unido esto a la cantidad de música grabada) no presenta signos destacados de distorsión ni ruido de fondo. Este es un registro que debe, al menos, conocerse: el paralelismo con el estupendo disco de Michel Beroff y Seiji Ozawa interpretando Strawinsky (merecedor también del sobresaliente en las tres notas a las que me refería al principio del comentario: obras, interpretación, sonido) es destacable.—**J. L. P. de A.**

MAHLER: Octava sinfonía. H. Harper, L. Popp y A. Auger, sopranos; Y. Minton y H. Watts, contraltos; R. Kollo, tenor; J. Shirley-Quirk, barítono; M. Talvela, bajo; Coros de la Opera del Estado de Viena y Coro Singverein; Coro de Niños de Viena; Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Georg Solti. Ingenieros: K. Wilkinson y G. Parry. DECCA SET, 534/5, «Stereo».

Como toda obra compleja e importante, como toda producción de un artista complejo e importante, la **Octava sinfonía** de Gustav Mahler ofrece tal diversidad de puntos de vista que su audición es constantemente nueva, constantemente aleccionadora. Puede verse como «resumen»: tenemos un tratamiento coral que es llevar a sus últimas consecuencias lo apuntado en la **Segunda sinfonía** (primera época); tenemos alusiones —citas y sobre todo creación del mismo ambiente— a dos páginas tan representativas de un período medio como son el «Adagietto» de la **Quinta sinfonía** y el «lied» **Ich bin der Welt**; véase el pasaje de violines y arpa precediendo al «Bastará una palabra tuya», del Coro, o el breve interludio entre la úl-

tima intervención del tenor y el coro místico final; tenemos apuntes que van a cristalizar en las posteriores «Canción de la Tierra» (ciertos rasgos orientalistas de la segunda parte), y sobre todo, **Novena sinfonía**; así, el diseño métrico que va a ser la célula en continuo desarrollo del último movimiento de la **Sinfonía novena** es utilizado aquí con cierta frecuencia; incluso el muy original modo de llegar al «climax» que se admira en el mismo tiempo final de la **Novena** lo tenemos presente en el «climax» de la última intervención del «Doctor Marianus».

Procedimientos que podríamos llamar «muy de Mahler» siguen siéndolo en la **Octava**: Mahler trabaja el enorme contingente instrumental y vocal con un carácter extraordinariamente unitario; ni solistas acompañados, ni refuerzo instrumental a un coro gigantesco, ni a la inversa: se trata siempre de una sola voz de múltiples aspectos tímbricos y expresivos. Basta con observar cómo si extraemos la lineación-resumen de alguna frase resulta que en ella intervienen componentes tímbricos diversos. En cuanto a la continua subdivisión instrumental, tan cara a Mahler, buenas muestras tenemos en el interludio orquestal del «Veni Creator», entre el segundo y tercer párrafos, o en el final de la primera intervención del «Doctor Marianus».

Todo esto coexiste con aspectos nuevos de gran importancia. Así, la introducción orquestal a la segunda parte, muestra espléndida del Mahler más teatral a la búsqueda de crear un «espacio escénico», o el puntillismo vocal en que se desenvuelve el subsiguiente coro. Con

todo, la gran aportación de la **Octava sinfonía**, dentro de lo estrictamente musical, estimo que es de lenguaje. Buscar esquema formal en esta música es innecesario cuando se constata que es un discurso extraordinariamente libre, a lo largo del cual se nos dan continuas referencias sonoras para ordenarlo, para adecuarnos a su continuo fluir. Como ejemplo máximo de esto podemos señalar el breve y atractivo dibujo melódico de los violines al poco de estallar el «Veni Creator», compases que una interpretación adecuada como la presente cuida de que no aparezcan como simple fondo instrumental sin más relevancia; esta célula temática, en efecto, adquiere enorme importancia como elemento unitivo a lo largo de ambos movimientos; lo tenemos literalmente en el «climax» del «Veni Creator» y, mil veces transfigurado tímbrica y métricamente, en toda la segunda parte. Mahler subraya así la unidad conceptual que quiso para una obra en dos partes sólo en apariencia inconexas.

Desde el punto de vista que podríamos llamar humanista, encontramos dos momentos especialmente importantes para el conocimiento de Mahler: la dimensión de grito que en tantas ocasiones confirió a su diálogo con el más allá, se plasma en la firme y descarada exigencia con que se «suplica» la paz en la cuarta estrofa del himno, con el coro a pleno pulmón en medio de una total distorsión cerebralmente controlada. En la escena del Fausto, señalamos el intenso subrayado que Mahler traza para las frases del «Pater Profundus» referentes al Amor, un amor decididamente humano para Mahler.

No he sabido tributar mejor homenaje a la impresionante interpretación de este álbum que intentar hacer ver, en una introducción quizá excesivamente larga, la extraordinaria complejidad, la enorme riqueza de matices que encierra la **Octava sinfonía** de Mahler. Todo ello repercute, lógicamente, en dificultar la traducción sonora, y hay que apresurarse a decir que el resultado logrado por Solti es deslumbrador. Contaba la discografía española con meritorias versiones de esta obra, asimismo enormemente difícil de grabar, pero cabe decir que la «verdadera» **Octava** estaba por venir, y éste es el conjunto de voces solistas, coros, orquesta, director y técnico de sonido más completo de que se ha beneficiado esta partitura hasta el presente, y no es difícil pronosticarle una larguísima primacía.

Repasar uno a uno los intérpretes sería repetir los adjetivos o señalar diferencias mínimas de escaso interés. Por otra parte, la unicidad del instrumento como medio de expresión, a que aludía antes, creo que es un hecho irrefutable —a pesar del desdichado subtítulo de **Sinfonía de los Mil**— e invita a considerar la interpretación de esta obra como un trabajo más que nunca individualizable en la figura del director: baste decir que Georg Solti, admirable siempre, logra con esta **Octava** una de sus cotas más elevadas. La increíble claridad de la grabación se une a todas las calidades de ejecución para redondear un registro sencillamente excepcional: no es de extrañar que sea el más premiado de la historia del disco.—**J. L. G. B.**

MORENO TORROBA, Federico: **Luisa Fernanda.** Romero, Fernández Shaw. D. Pérez, J. Cubeiro, L. Sagi-Vela, C. del Monte. Coro «Cantores de Madrid». Director, J. Perera. Orquesta Lírica Española. Director, F. Moreno Torroba. La Voz de su Amo, J 066-20732, «Stereo».

Pertenece esta **Luisa Fernanda** a la serie de zarzuelas que patrocinan La Voz de su Amo y Televisión Española, en su loable esfuerzo por hacer resucitar del olvido grandes obras de nuestro teatro lírico.

No es éste, sin embargo, el caso que nos ocupa, por cuanto **Luisa Fernanda** es de las obras que siempre, desde su aparición, han manifestado una inmarcesible popularidad; pero precisamente por esta categoría que se le reconoce merece la inclusión en esta serie, cuanto más por la buena versión aquí lograda.

Empezaremos por los cantantes principales: muy en el papel de «Luisa Fernanda» y la «Duquesa», las dos voces femeninas, por lo demás ya suficientemente acreditadas en estos menesteres; por parte masculina, Del Monte destaca por su

El milagro de una voz

La de LAURI-VOLPI

Un histórico documento discográfico

Una noticia sin precedentes: el pasado día 27 de octubre, Lauri-Volpi grabó en hora y media un LP, acompañado al piano por Mari Carmen Sopena. Algo increíble por la potencia, el fraseo, la dicción, los agudos inverosímiles. Al final, habló para la juventud (en español y en italiano): doce arias terribles, de tirón, de memoria ¡a los ochenta y un años!

Cantó: FEDORA («Amor ti vieta»), de Giordano. MIGNON, de Thomas («Ah!, non credevi tu»). I LOMBARDI, de Verdi («La mia letizia infondere»). TOSCA, de Puccini («Recondita armonia»). AVE MARIA, de Haendel (música del «Largo»). PANIS ANGELICUS, de Mayerbeer («Bianca al par di neve alpina»). LA FANCIULLA DEL WEST, de Puccini («Ch'ella mi creda libero e lontano»). MEFISTOFELE, de Boito («Giunto sul passo estremo»). «CARO MIO VEN» (Giardini), y, finalmente, el mensaje. Repertorio de todos los estilos.

La Casa discográfica es la «PAX» (Peligros, 2, Madrid) (COR, Ediciones discográficas). Director, José Rodolfo Botta. El disco ya está en el mercado.



espléndida voz, que acredita tremendas potencia y facultades, mientras Sagi-Vela pone de relieve su veteranía y las «eternas» calidades de su voz, rica en matices, haciendo un excelente «Vidal».

No desmerecen los Coros, bien dirigidos por el curtido maestro Perera, y en cuanto a la Orquesta, consigue una gran versión bajo la dirección de Moreno Torroba. En efecto, ¿quién como el propio autor conseguiría una identificación tan completa con la partitura? De este modo, esta versión de **Luisa Fernanda** ha de ser por fuerza poco común.

Refiriéndose al aspecto técnico del disco, hemos de resaltar la buena grabación, el claro sonido, etc. Sin embargo, hay que poner una pequeña pega: con el ánimo de destacar claramente que en ciertas ocasiones el cantante se encuentra lejos del lugar de la acción, se ha disminuido el volumen de la voz de aquél; pero hasta tal punto que se le escucha con notoria dificultad, siendo además excesivamente artificial la elevación de volumen con que se quiere indicar que la voz se acerca. Nos parece que este contraste no debería realizarse de modo tan terminante; y esperando que esto se subsane en próximos discos, invitamos a los zarzuelófilos a degustar esta muy buena **Luisa Fernanda**.—M. M. V.

MOZART: Conciertos para piano y orquesta, KV. 459 (en Fa mayor) y 488 (en La mayor). Alfred Brendel, piano. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 65 00 283.

En numerosas ocasiones nos hemos ocupado en esta sección de interpretaciones de la Academia de St. Martin, que dirige Marriner. Los juicios, constantemente positivos; no vamos, por lo tanto, a repetirlos aquí. Bastará subrayar la perfecta adecuación entre los estilos interpretativos de solista y conjunto instrumental; en efecto, si buscáramos una sola palabra para caracterizarlos, coincidiríamos en hablar de rigor. Un rigor basado en una suficiencia mecánica sobradamente probada por unos y otros, y que en modo alguno excluye la hondura en la expresión; antes bien, eso, a menudo tan simplificado, que se llama «técnica», consiste en la juntura de mecánica y sensibilidad musical. No parcializamos, pues, al referirnos a la altísima y muy pareja técnica de Brendel y el conjunto de Marriner.

El resultado no puede ser más satisfactorio, hasta el punto de que daríamos estas lecturas como las más completas que pueden encontrarse en la discografía de los **Conciertos** mozartianos. La justeza de estilo, la elegancia del fraseo son impecables siempre, y si se quiere un punto de subrayado especial, nos referiríamos al prodigioso «Ada-

gio» del **Concierto en La mayor**, llevado con un pulso de tan imparable precisión que el romanticismo contenido del más grande Mozart llega a producir en el oyente atento un estado especial de inquietud que sólo en el «Allegro» final encuentra reposo.

La grabación es espléndida, y es de suponer que se habrá subsanado ya el curioso error del primer lanzamiento, con comentarios de carpeta no correspondientes al contenido de los discos.—J. L. G. B.

MOZART, W. A.: Conciertos para piano y orquesta en La mayor (número 12), KV 414, y Sol mayor (número 17), KV 453. Alfred Brendel (piano). Academia of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. (Philips, 65 00 140, «stereo».)

No es del todo nuevo «el Mozart» de Brendel; alrededor de 1963 grababa Brendel con Janigro y los Solistas de Zagreb una lectura formidable del **Noveno concierto** de la serie mozartiana. Las características de aquella interpretación se mantienen en el enclave de las actuales versiones. Cuidado riguroso de la pulsación, soberano control dinámico, claridad de texturas, y por encima de todo un especial sentido de la respiración de las frases, eran y son las notas dominantes de la labor de Alfred Brendel. La selección, mejor, el fenomenal acierto de unir a un músico como Brendel con una personalidad de la talla de Neville Marriner, es una baza jugada por Philips con soltura. Es real el hecho de la falta de un verdadero «gran integral» de conciertos mozartianos: el sólido trabajo de Geza Anda carece de espontaneidad, y una apreciable intérprete de Mozart, como es Ingrid Haebler, se encuentra circundada por acompañamientos poco idiomáticos. Sólo Barenboim, en la doble faceta de solista y director, parece estar en vías de conseguir lecturas de referencia de acuerdo con una óptica contemporánea de las obras. Brendel irrumpe, en este momento, en la escena discográfica de los **Conciertos** de Mozart al lado de la modélica Academy of St. Martin-in-the-Fields, dirigida por Marriner, y todo hace presagiar que la competencia que este nuevo intento de integral por parte de Philips va a plantearle a Barenboim y EMI va a ser enorme.

Por lo que respecta al disco que ahora se comenta (editado aquí antes que en Inglaterra, dato muy a favor de la firma española), la coincidencia se produce en el **Concierto número 18, en Sol mayor**. Barenboim lo acompaña (VSA J 063-00.361 «stereo») con el **Concierto número 13**; su lectura, ligeramente más rápida que la de Brendel-Marriner en el primer movimiento y más deliberada en los otros

dos, es eminentemente vital y romántica: siendo muy buena la versión, se plantea en ella un problema resuelto en la grabación de Brendel: la ausencia de director en una página extraordinariamente intrincada en el plano orquestal. El primer tema de la obra es ejemplar en esto: una larga frase en corcheas del piano sobre diseños de la madera. En Barenboim, el piano es protagonista rotundo, y el viento se limita a puntuar el discurso del solista; en Brendel-Marriner, el pianista es sólo un «primus inter pares», y tan temática es su parte como la de la madera, coprotagonista destacada. Mi opinión personal es que el KV 453 es una obra demasiado orquestal como para permitirse reducir el conjunto de instrumentistas al «rôle» de simples acompañantes; por esto me inclino a favor del registro de Philips: no sólo se da en el mismo un maravilloso resumen del arte pianístico de Brendel, sino también uno de los mejores trabajos de acompañamiento de Marriner y la Academia.

La perspectiva es diferente en el KV 414, y es Marriner el primero en entenderlo. Los recursos instrumentales están, en esta composición, mucho menos explotados, y la función del solista se antepone con mucho a la del conjunto. La presencia de la Academia está mucho más tamizada y los apuntes (leves) de preponderancia orquestal son tratados con estudiada sutileza. Pese a todo, la conjunción de Brendel y Marriner en el interesantísimo tiempo lento llega a producir, a través de una igualdad global en el tratamiento, momentos de inspiración palpable. El tema que abre este movimiento central, tomado por Mozart de una obra de Johann Christian Bach, es, por su carácter «cantabile» y poco usual amplitud, una melodía de corte casi schubertiano; esto se nota ya desde la primera exposición del tema por la orquesta. Naturalmente, dadas estas premisas, la repetición de la frase por el piano resulta, en manos de Brendel, de una trascendencia insospechada. Aparte de esto, hay un curioso recurso al que Mozart apela casi constantemente durante el movimiento: la alternancia armónica entre Re mayor y Re menor. Sobra indicar cuánto de esta ambivalencia modal hay en el último Schubert: tanto Brendel como Marriner alcanzan cotas increíbles de expresividad transparente cada vez que recorren la leve distancia de un semitono entre el afable Re mayor y su nostálgico modo menor.

En fin, una grabación excelente y unas notas de contraportada admirables por su amplio análisis formal y estético (desgraciadamente, no van firmadas), en las que se percibe el interés por brindar al oyente ese siempre deseable complemento musicológico que atraviese los límites de la simple anécdota o el dato aislado, contribuyen a hacer de este disco



ERNESTO BITETTI:

Grabaciones del gran guitarrista argentino en Discos Hispavox.

«Concierto de Aranjuez» (Rodrigo).

«Concierto en Re Mayor» (Castelnuovo-Tedesco).

Orquesta Conciertos de Madrid.

Director, J. Buenagu. HHS, 10-335, «Estereo».

«Fantasía para un gentilhomme» (Rodrigo).

Orquesta Conciertos de Madrid.

Director, E. García Asensio.

Recital de guitarra.

HHS, 10-375, «Estereo».

«Partita para guitarra y orquesta» (C. Halffter).

«Sonatina»

(Moreno Torroba).

«Asturias» y «Mallorca» (Albéniz-M. Torroba).

Orquesta Sinfónica RTVE. Director, E. García Asensio. HHS, 10-420, «Estereo».

Dos «Suites» de Bach y Weiss.

HHS, 10-331, «Estereo».

«Música contemporánea para guitarra».

HHS, 10-304, «Estereo».

«Cuatro siglos de música española para guitarra».

HHS, 10-365, «Estereo».

«Cuatro siglos de música italiana para guitarra».

HHS, 10-400, «Estereo».

«Músicos españoles en la guitarra de E. Bitetti».

HHS, 10-344, «Estereo».

Próximamente:

«Concierto para guitarra criolla»

(Waldo de los Ríos). y obras de Ginastera, Villa-Lobos, Tárrega, Bach.

Orquesta Conciertos de Madrid.

Director, W. de los Ríos. HHS, 10-429, «Estereo».



EL DISCO CLASICO



un producto de total recomendabilidad.—J. L. P. A.

SCHUBERT: Sonata en Do menor e Impromptu, op. 90. Alfred Brendel, piano. Philips, 65 00 415. **Sonata en Sol mayor y Sonata en Do mayor**. Alfred Brendel, piano. Philips, 65 00 416.

Uno de los signos más positivos que puede ofrecer la incorporación de nuevas generaciones al mundo de la música es el de la aceptación jubilosa de músicas tan puras, tan desprovistas de cualquier aditamento extramusical como son las de Chopin y Schubert. Si la obra de aquél ha estado siempre presente y sólo ha cambiado el concepto y la forma de recepción, la obra pianística de Schubert podemos decir que está siendo «redescubierta», al menos entre nosotros. Grabaciones como la presente resultan extraordinariamente útiles para dar a conocer una de las más bellas parcelas del pianismo romántico. Nunca alcanzó Schubert el colosal dominio de las formas de su contemporáneo Beethoven, pero quizá por esto mismo resulta particularmente entrañable —y no exento de modernidad— el seguir un discurso musical que ante todo se apoya en la intrínseca validez de cada instante sonoro. Las tres **Sonatas** que Brendel interpreta —en **Do mayor** (1825), en **Sol mayor** (1826) y en **Do menor** (1828)— representan bien esta manera de hacer de Schubert, siempre generoso de inspiración, pero como incómodo en los desarrollos, que muchas veces se limitan a «variar» el material temático. Junto a esto, no escasean los hallazgos de lenguaje, como algún diseño puramente rítmico que informa y anima el discurso musical (véase el último tiempo de la **Sonata en Sol**).

Las **Sonatas** de Schubert no pueden interpretarse si no es desde la máxima interiorización: pocas veces una música exige del intérprete tan alto grado de adhesión como estas páginas concentradas, íntimas, profundamente expresivas del genial austríaco. Alfred Brendel parte siempre de un rigor absoluto (suprime adornos cuya paternidad schubertiana es dudosa) y de una técnica limpia y poderosa, añadiendo a ambas cosas la claridad de concepto, la musicalidad refinada y la hondura, que hacen de sus versiones una verdadera cima de interpretación. Tómense como referencias el increíble final del primer tiempo de la **Sonata en Do mayor**, o la expresividad que confiere al trío del «Menuetto» de la **Sonata en Sol mayor**, o el «pianissimo» con que concluye el «Adagio» de la **Sonata en Do menor** o, por no citar más que cuatro momentos, el portentoso «diminuendo» tras el «climax» inmediatamente anterior a la «Coda» con que finaliza la última obra citada.

No obstante, si cupiera destacar algo, yo remitiría al lector a esa maravilla de composición que suponen los cuatro **Impromptus**, op. 90. Allí encontrará, además, una de esas interpretaciones que difícilmente pueden olvidarse ya. Brendel recorre con la misma emocionante naturalidad el largo discurso del primer **Impromptu**, basado en una célula temática increíble por su concentrada belleza, así como el tercero, que tiene algo de **Claro de luna** en su continuo fluir melódico. Con la misma limpieza de mecanismo, Brendel vierte las más admirables traducciones sonoras de los números pares, ambos en forma tripartita y con la sección principal en ambiente de «movimiento perpetuo», de difícil interpretación, porque el contenido es cálidamente expresivo, y esto puede perderse bajo la mecánica; pero no es éste el caso del admirable Brendel.

La ligera tendencia a la distorsión al final de alguna cara es lo único que enturbia un poco estas grabaciones de extraordinario interés.—J. L. G. B.

SERRANO, José: La Dolorosa. Los Claveles. Llorente, Sevilla, Carreño, Serrano. T. Berganza, P. Domingo, R. Contreras. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, L. A. García-Navarro. Columbia, SCE 963, «estereo».

Con ocasión del nacimiento de Serrano, esta Casa discográfica nos ofrece dos de las obras más populares del maestro levantino. Para ello ha escogido dos de los «monstruos», en el mejor sentido, más destacados y definidores del actual momento mundial dentro del campo de la ópera: nada menos que Teresa Berganza y Plácido Domingo. Hemos de destacar, ante todo, el empeño de la Casa, tanto por conmemorar —lo que equivale a revalorizar el género— la importante efemérides de nuestro teatro lírico, como por hacerlo con figuras de tanto relieve dentro y fuera de nuestro país.

Las obras de Serrano son, en buena parte, continuadoras de las de nuestra mejor época en el género chico, por lo cual requieren el tratamiento propio de las obras que son de este género. Esto lo decimos porque —no valga como reproche— en esta versión «se han pasado». No, desde luego, la Orquesta, bien dirigida y fidedigna reveladora de las bellezas de las obras, sino por parte de uno de los intérpretes, P. Domingo. Nada hemos de oponer a su impecable buen hacer, que demuestra su clase, tanto en el aspecto técnico y de vocalización como en lo que respecta a su tremenda potencia y facultades —en suma, una gran voz—; sin embargo, y como alguna vez ya he reseñado de otros, haciendo críticas de este tipo, se nos muestra aquí demasiado «operístico», quizá adaptado a otro tipo de obras: prueba de ello es que luce mejor su gran voz en **La Dolorosa**, obra, a mi entender, de gran empaque.

De Teresa Berganza poco puede decirse que no sea archiconocido: su actuación, ajustada al espíritu de la obra, es tan buena, en todo sentido, como nos tiene acostumbrados: voz, como siempre, espléndida y matizadora al máximo en todo momento. El tercero de los intérpretes, R. Contreras, no desmerece en absoluto, haciendo un buen «Prior». Por su parte, y como hemos dicho, Orquesta y director están a la altura de lo que la versión requería. Asimismo completa el conjunto una excelente y nítida grabación, superando incluso lo que esta Casa acostumbra en este género de obras. En suma, un excelente homenaje a Serrano.—M. M. V.

STRAUSS, Richard: Muerte y Transfiguración, op. 24. TCHAIKOVSKY, Piotr: **Francesca da Rimini**, op. 32. Orquesta New Philharmonia. Director, Lorin Maazel. Decca, PFS 4227, «Stereo».

Estamos ante un magnífico disco, principalmente por la extraordinaria interpretación de

Muerte y Transfiguración, uno de los poemas sinfónicos más bellos de su autor. El reverso del disco ya no ofrece el mismo interés, por tratarse de una obra totalmente irrelevante, si bien su interpretación es igualmente excepcional.

Efectivamente, Maazel logra una versión del magnífico poema de Strauss tremendamente poderosa y espectacular, quizá más brillante que profunda, más directa que emotiva. Hay momentos de auténtica violencia y, en general, existe una marcada preferencia, por parte del director francés, por los metales, con especial lucimiento de los mismos, destacando pasajes de las tropas tremendamente agresivos y «heroicos». Quizá sólo quepa objetar en el final de la obra una pequeña falta de grandeza, de solemnidad. Por lo demás, es una de las mejores versiones que puedan encontrarse de esta obra incomparable.

Francesca da Rimini ya queda dicho que es obra irrelevante, por vacua, artificial, deficiente estructuralmente y, lo que es peor tratándose de Tchaikowsky, sin inspiración alguna. Está impregnada de un carácter lastimero, por un lado, y grandilocuente, por otro, hasta lo repetitivo, y ello durante un extenso curso, a lo largo de casi media hora. Es obra que en absoluto engrandece a su creador. No obstante, Maazel logra increíblemente elevar el nivel de los pentagramas mediante una lectura desmelenada y convincente (admirablemente convincente, diría yo). Sin que ello me haga retractarme de mi criterio respecto a la obra, queda al menos constancia de una interpretación digna de mejor creación. Disco, pues, magnífico, con el aliciente de una gran lectura de **Muerte y Transfiguración** y de **Francesca da Rimini**, ambas espléndidamente ejecutadas por la New Philharmonia. La grabación, extraordinaria, y el prensado, igualmente bueno, como viene siendo ya costumbre en los registros Decca. Sólo una observación: la falta total de comentario en la carpeta. Un magnífico disco como éste lo merece, aunque sólo sea por **Muerte y Transfiguración**. Obras como **Francesca** son demasiado reveladoras como para hacer comentario. Disco muy recomendable.—J. I. P.

VERDI, Giuseppe: Fragmentos orquestas de Aida, La Traviata, I Vespri Siciliani, Luisa Miller, La forza del Destino, Giovanna d'Arco y Macbeth. Orquesta New Philharmonia. Director, Igor Markevitch. Philips, 65 00 589, «Stereo».

He aquí un registro curioso, en el que el admirado Markevitch realiza un acercamiento a un estilo musical no muy frecuentemente unido a su actividad interpretativa, cual es la música «para el teatro». Por otra parte, resulta curioso en tanto en cuanto las obras inclui-

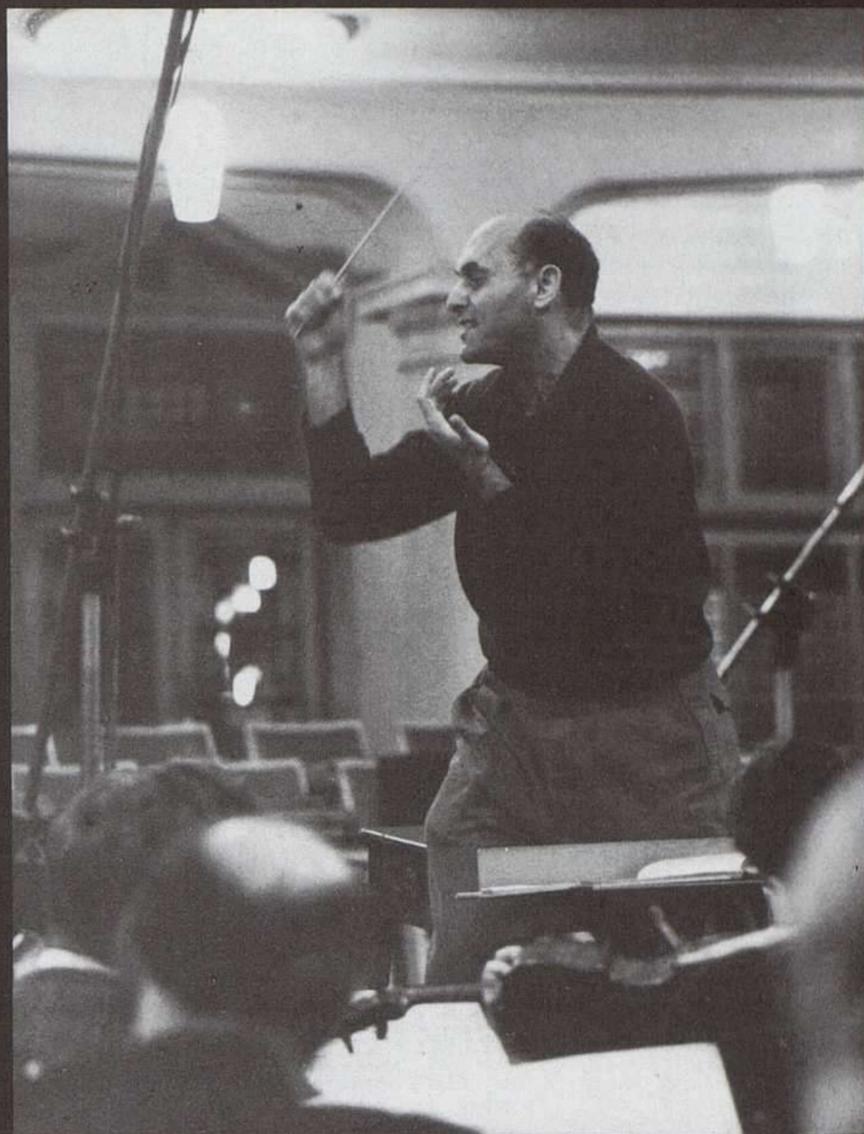
El «Grand Prix» de la Academia del Disco Francés, para la EMI-ODEON

La Academia del Disco Francés acaba de conceder su Grand Prix, Premio Presidente de la República 1974, a la grabación realizada en París, por EMI, del Salmo XLVII, Op. 38, de Florent Schmitt (acoplado con La tragedia de Salomé, del mismo compositor), con Jean Martinon y la Orquesta Sinfónica de la Teledifusión Francesa (ORTF).

En el mismo certamen anual de la Academia han obtenido «palmarés» la grabación de los Cantos de Auvergne, de Cantaloube, por Victoria de los Angeles, y la integral de la obra de cámara de Poulenc, grabadas asimismo por EMI, esta última bajo la supervisión artística de Jacques Février, con el concurso de Menuhin, Pierre Fournier, Debost, Gabriel Tacchine y otros grandes intérpretes.

DECCA

Georg SOLTI



CON OCASION DE SU
PRIMERA VISITA
A ESPAÑA...

... la discografía completa
del gran director
en oferta limitada hasta el
30 de abril
precio oferta: 250 ptas. por disco

Distribución Columbia

uno
más
verso
mis-
una
e, si
gual-
logra
poe-
mente
quizá
más
mo-
cia y,
cada
drec-
con
mis-
e las
presi-
sólo
le la
gran-
o de-
ver-
arse
ueda
ante,
ente
es
vsky,
im-
asti-
dilo-
epe-
enso
edia
luto
No
creí-
los
lec-
cen-
ente,
naga
res-
enos
reta-
ción.
n el
a de
r de
es-
or la
aba-
ren-
omo
en
una
e co-
mag-
me-
uer-
co-
iado
acer
men-
ntos
avia-
uisa
tino,
eth.
onia.
Phi-
oso,
rke-
co a
fre-
tivi-
la
Por
en
clui-



das, si bien pertenecen a un autor sobradamente conocido y admirado, no son excesivamente populares, abstracción hecha de **La Traviata**, **La fuerza del Destino** y **Aida**. De esta última obra se incluye un preludio un tanto infrecuente (por extenso) en los fosos operísticos. El preludio de **La Traviata** es de sobra conocido, muy breve y de muy poca importancia en el contexto de la obra, tal como ocurre con el de **Aida**. De la época intermedia del maestro italiano, sólo **La Forza** presenta una obertura «autónoma», más o menos clásica, pieza perfectamente válida para ser interpretada aisladamente (como las oberturas de Wagner o Weber), a diferencia de los preludios de **Traviata** y **Aida**, difíciles de concebir fuera del contexto general. El resto de las piezas pertenecen a obras de la primera época verdiana. En ella, Verdi sigue la tradición clásica de anteponer una obertura que presenta esbozados los temas fundamentales de la ópera. Son, pues, «más oberturas» que las de sus últimas obras o incluso sus obras intermedias. No obstante, el valor musical de ellas es bastante parco, como corresponde a un músico principiante, con indudables valores en potencia, pero poco personal y sí muy «tradicional». Hay, sin embargo, que excluir la impresionante **Luisa Miller**, cuya obertura es magnífica por dramatismo, fuerza, desarrollo y orquestación. Se incluye en esta grabación asimismo el «ballet» de **Macbeth**, muy característico de las primeras maneras del músico de Roncole. El disco es satisfactorio en todas las vertientes que convergen en un registro. El trabajo de Markevitch tiene «garra» indudablemente, aunque no sea el tipo de música ideal para el maestro italo-franco-hispano-soviético, si bien enriquece su discografía en un país como el nuestro, que le estima y admira como cosa propia. El nivel de sonido es muy digno; bien el prensado, si bien da la impresión que está grabado un poco «bajo», lo que obliga a subir indefectiblemente el control de volumen. En el reverso de la carpeta se pueden hallar unas documentadas notas sobre este apartado de la obra de Verdi. **J. I. P.**

VARIOS AUTORES: **Adagio** (célebres obras de Albinoni, Ci-

marosa, Haendel, Vivaldi, Pachelbel y Marcello). The Baroque Chamber Orchestra. Director, Ettore Strata. R. C. A., «Stereo», LSC - 3328.

Una portada que nos recuerda mucho el concepto que cierto público tiene de la Música, es la presentación de este disco, que no dudamos pasará a formar parte de numerosas discotecas, que, las más de las veces por desconocimiento, pretenden reunir en una docena de discos «lo más importante», «lo mejor». Asimismo no quisiéramos ser pesimistas, pero el destino de algunos ejemplares de esta producción será servir como música ambiental en ciertos sectores «snobistas», o como ustedes quieran llamarles, que usan la música como sinónimo de categoría social, sin darse cuenta de que la música, como todo espectáculo o creación del hombre, no es para usarla, sino para disfrutarla.

Pese a esto, nos agrada ver reunidas en este disco diversas piezas maestras que por sí solas—nos referimos muy concretamente al **Adagio en Sol menor para cuerda y órgano**—han colocado el nombre de su autor (Albinoni, en este caso) en una de las más altas cimas de la historia de la música barroca.

La interpretación, a cargo de The Baroque Chamber Orchestra, dirigida por Ettore Strata, cuenta además con la intervención de diversos solistas. Todos ellos cumplen bien, aunque nos hubiera agradado—quizá—un tratamiento más (llamémosle) «místico». Y es que no siempre es sencillo dar en la diana en la interpretación de estas pequeñas obras que poseen, pese a su pequeñez, una enorme carga emotiva y espiritual.

Llegados, por último, a la hora de hacer balance de la grabación, debemos tener en cuenta el objetivo que persigue. No se trata de monumentalidades, sino todo lo contrario; no son obras de complejo y difícil montaje, aunque requieran muchos cuidados. Por lo tanto, no podemos ser excesivamente rigurosos. En resumen, el disco nos ha gustado, aunque echamos de menos los comentarios orientativos, que en ocasiones son muy necesarios.—**J. P. M.**

VARIOS AUTORES: **El milagro de una voz**. Lauri Volpi, tenor,

con María del Carmen Sopena al piano. Pax, «Stereo», Y-720.

Quizá lo que ha alcanzado mayor «revuelo» en los últimos meses ha sido la aparición de esta grabación del gran tenor italiano residente en España, Giacomo Lauri-Volpi, cuya actuación en el 125 aniversario del Liceo había conmovido a toda España con su inolvidable «Nessun Dorma», de **Turandot**. Ahora la firma Pax ha logrado del ilustre colaborador de RITMO esta grabación, insólita en un caballero que ya ronda los ochenta y un años. Si es difícil mantener las facultades a los sesenta años, pues la columna sonora se debilita con los años, resulta prodigioso y hasta emocionante—por qué no decirlo—escuchar a este venerable joven anciano que a esa edad es capaz de cantar como ya quisieran muchos primeros tenores de la actualidad con cincuenta años menos. La grabación es un documento histórico de verdadero e inestimable valor, y más que nada, un testimonio de firme fe cristiana, de una fe sólida, de una fe sincera, de una fe conmovedora. El disco contiene fragmentos de Verdi, Giordano, Boito, Meyerbeer, Puccini, César Franck, Thomas, Donizetti, Giordani, Haendel, y al final unas emocionadas palabras del gran tenor. No vamos a entrar—sería estúpido—a criticar cada aria o cada fragmento. Baste saber que cualquier amante del canto disfrutará del mismo y le parecerá que la voz que escucha es la de un joven tenor que no alcanza el medio siglo. Algunos desajustes que se advierten, muy especialmente en el «Amor ti vieta», pueden pasar inadvertidos ante el torrente seductor de la voz del gran tenor. La grabación es buena, y también la presentación del disco, cuyos beneficios económicos serán dedicados a fines benéficos. María del Carmen Sopena acompaña discretamente al gran tenor, en un documento sonoro cuyo éxito está plenamente asegurado.—**P. M. C.**

«LA EDAD DE ORO DE LA POLIFONIA». JOSQUIN DES PRÉS, PALESTRINA, TOMAS LUIS DE LA VICTORIA?, ORLANDO DE LASSUS: **Misas y motetes**. Conjunto vocal y co-

ral Philippe Caillard. Director, Philippe Caillard. (Erato, Hispavox, HES 60-145/6/7/8, «estereo».)

Si hoy por hoy resulta difícil para el aficionado adquirir una **Consagración** o una **Quinta** de Beethoven, debido a la gran cantidad de versiones que saturan el mercado discográfico español, también resulta difícil adquirir alguna obra de Josquin des Prés, Orlando de Lasso o Palestrina, pero por el extremo opuesto: por el generoso e incomprensible vacío que existe en nuestro país en lo referente a estos compositores.

El álbum que comentamos viene a llenar en cierta medida este vacío. Bajo el título «La edad de oro de la polifonía», ofrece Hispavox un amplio panorama de la alta polifonía, comprendiendo música de autores de mediados del XV a principios del XVII. El cuadro cronológico del libro de notas explicativas abarca desde el año 1444 al 1611, año, éste último, de la publicación de los primeros madrigales de Schütz. De Schütz encontramos dos o tres discos en España (!). Ya no nos resulta difícil (previo un pequeño vuelco imaginativo) enlazar con Bach. El volumen recoge **Misas**: de Des Prés (**Pangue Lingua**), de Palestrina (**Aeterna Christus munera**), y de Tomás Luis de la Victoria (**Misa Quarti toni**), y diez grandes motetes de Lasso, además de motetes de Victoria, Palestrina y Des Prés. Considero acertada la inclusión en la grabación de la **Misa Aeterna**... de Palestrina, mucho menos conocida que la del **Papa Marcello**, pero bellísima también.

El liberto está muy documentado, conteniendo un cuadro cronológico que nos permite situar perfectamente la polifonía en su época. La interpretación de las obras corre a cargo de la coral Philippe Caillard, dirigida por Philippe Caillard. Puede calificarse la versión de sobresaliente, por la seriedad y fidelidad a la partitura con que se interpretan éstas. Destaco especialmente la interpretación de la **Misa Quarti toni**. Como única nota desfavorable podríamos citar el regular prensado de los discos, aunque este detalle no es motivo para dejar de recomendar la adquisición del álbum. Un álbum necesario e importante.—**J. R. T.**



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

Le podemos aconsejar al comprar su guitarra, ya que estamos especializados en ello y tenemos un surtido extraordinario. Si quiere iniciarse en la música clásica, escríbanos y nosotros le informaremos por qué clase de autores y obras puede integrarse en el mundo de la gran música.



WIENAWSKI: Los dos Conciertos para violín y orquesta. Itzhak Perlman, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Seiji Osawa. EMI I J 063-02.360, «estereo».

Una cuidadosa, brillante y demostrativa escritura para el violín, que conserva permanente y celosamente su papel de absoluto protagonista, junto con un cultivo de formas y giros que permitan explayar todas las posibilidades del instrumento, parecen constituir los vectores compositivos «inmutables» de todo violinista romántico que escribe una obra de lucimiento. Wieniawski es un perfecto exponente de ello. Sus dos **Conciertos** responden a esa peculiar idiosincrasia del compositor-virtuoso, con más de lo segundo que de lo primero. No es una coincidencia que los grandes **Conciertos** de violín del XIX y del XX (Beethoven, Brahms, Schönberg...) fueran escritos por músicos que nunca destacaron como violinistas. El enfoque del concierto como «composición global» redundó en una cierta vacuidad, y por lo tanto, en una cierta inutilidad desde un punto de vista más general y abstracto.

La actual crisis de saturación que atraviesa la industria discográfica explica que obras por lo general olvidadas se graben en versiones de auténtico lujo. Esta es una de ellas. Perlman es un auténtico fenómeno como virtuoso. Su forma de resolver las dificultades técnicas es asombrosa. Su sonido —claro está que esto se aprecia mucho mejor en una audición en vivo— resulta rutilante. Además, su colaborador en esta ocasión es Osawa, que lleva a cabo un acompañamiento completo, brillante a veces, siempre adecuado y sin desfallecimientos. La grabación alcanza un nivel francamente notable, y el prensado español nos parece aceptable. No cabe duda que estos **Conciertos** han hallado una edición soberbia..., y se trata de obras que con una versión de este tipo van perfectamente servidas. Por eso consideramos oportuna e interesante esta publicación; pero una nueva versión de estos **Conciertos** resultaría inútil por completo. Sin embargo, sobre los **Conciertos** de Bartók, Berg, Schönberg... todavía queda muchas cosas por decir, y nuevas lecturas de cualquiera de ellos serían verdaderamente bien venidas.—M. Ch. B.

En los principales kioscos de prensa de Madrid y Barcelona puede adquirir RITMO

Georg Solti viene a España



La presentación en España de Georg Solti, titular de las orquestas de Chicago y París, al frente de esta última habrá de constituir el acontecimiento musical del presente año. Al fin podremos ver directamente, en vivo, a una de las batutas más extraordinarias de nuestro siglo, cuyas versiones discográficas de Mahler y Wagner han despertado la admiración y el entusiasmo mundiales. ¡Bien venir a España, Georg Solti!

Nuestro colaborador Pedro Machado dio un Curso en la Universidad de Granada

Ofreció el estreno en España de una producción discográfica

Nuestro colaborador don Pedro Machado de Castro, profesor de Apreciación Musical del Círculo Catalán de Madrid, acaba de ser invitado por tercera vez para ofrecer un Curso en la Universidad granadina. Esta vez la organización ha corrido a cargo de la Cátedra «Manuel de Falla» y de su eficiente Secretario, don Juan Alfonso García. El curso monográfico ha constado de seis conferencias profusamente ilustra-

das sobre el Romanticismo en la Música, y que comprendió temas de tanto interés como «los precursores del Romanticismo», «El "lied" romántico y el preludeo», «El piano romántico», «La sinfonía romántica», «La ópera romántica y el drama musical». Una numerosa y selecta concurrencia siguió cada día el ciclo de conferencias, que tuvo como escenario el edificio de la Facultad de Derecho. En su última

conferencia, don Pedro Machado de Castro ofreció a los cursillistas el estreno absoluto en España de la nueva versión en disco de la ópera **Norma**, de Bellini, en la voz de Montserrat Caballé y Plácido Domingo, utilizando las matrices originales de USA, cedidas gentilmente para este fin por la RCA española. A su regreso a Madrid, nuestro estimado colaborador ha reanudado sus actividades en el Círculo Catalán y en nuestra Revista.

la música en los GRANDES ALMACENES

Siempre han existido grandes almacenes en las principales ciudades del mundo. En la década de los años treinta, en la Gran Vía madrileña estaba el llamado Madrid-París; en la típica Rambla barcelonesa, sus célebres Almacenes «El Siglo», desaparecidos en un terrorífico incendio. Los que conocimos esa época y comparamos aquellos almacenes con los grandes establecimientos diseminados hoy por toda la península, observamos un cambio total en muchos y diferentes aspectos; pero, sobre todo, una cosa ha llamado la atención: la difusión de la música en los almacenes, el interés que sus empresarios o la nueva generación de directivos ha prestado a la música en sus diferentes facetas.

Primeramente se instalaron sistemas de sonorización, para amenizar la estancia de los clientes y, por qué no, también la de sus empleados. Se empezó por difundir música de todo género, con cantantes de diversos estilos. Los técnicos observaron que los clientes, al escuchar a un cantante predilecto, apartaban su atención de los artículos que se exhibían; el personal también se distraía cuando escuchaba a su ídolo, olvidando por un momento su trabajo. Entonces surgió el problema de encontrar música solamente para entretener o recrear el ánimo: música dulce, suave, jamás estridente. Una vez

conseguido esto, el éxito fue total; la juventud aceptó la innovación, y hoy se ha generalizado esta costumbre en otros establecimientos; incluso la han implantado grandes empresas en sus talleres, laboratorios, oficinas, bancos..., para hacer gratas las horas y más llevadero el trabajo.

No hay duda de que los grandes almacenes han sido los precursores de estos sistemas de alegrar la vida al visitante comprador y a sus empleados. Pero parece que estos grandes almacenes, que en su día prestaron atención y dieron importancia a la música, se han propuesto continuar la divulgación de ella, aunque ahora con fines lucrativos.

Observaremos que las secciones de «música en conserva» (me refiero a discos, «cassettes», etc.) se encuentran siempre muy cerca de la sección de libros, y vengo notando que junto a éstas han establecido la venta de toda clase de instrumentos de música: guitarras, flautas..., e incluso un variado surtido de marcas de órganos y pianos, atendidos por especialistas, que lo mismo hacen una demostración al vender una guitarra que se sientan ante un piano u órgano para realizar una magistral interpretación ofreciendo dichos artículos. Han cuidado, como es costumbre en estos grandes almacenes, el menor detalle. Prueba evidente es que

además han instalado sus pequeños depósitos para venta de partituras, métodos de estudio, álbumes y libros relacionados con la música en general, llegando a constituir una verdadera sección, a la que el público acude con interés. Se ha despertado una afición masiva hacia la música en toda España: los Conservatorios se han quedado pequeños, los buenos profesores son solicitadísimo, los comercios de venta de papel pautado y que dediquen su actividad a la venta de partituras se han reducido a media docena en toda la península; por el contrario, ha aumentado considerablemente el número de establecimientos para venta de instrumentos musicales. Este fenómeno ha sido tenido en cuenta por los grandes almacenes, que quizá están apoyando así el desarrollo musical desde el punto de vista editorial. Porque, aunque tarde, han tenido que ser los establecimientos comerciales los que han descubierto que el negocio en relación con lo musical está en un plano de auge como jamás se ha conocido. Estoy plenamente convencido de que los grandes almacenes ignoran la ayuda que han prestado a la difusión de la música y la labor que están realizando en este campo, aunque su finalidad sea netamente comercial.

PARERA

MALAGA

La noche del 19 de enero, en el gran salón del Conservatorio Superior de Música, tuvo lugar un acontecimiento musical de alto nivel, con la representación de la ópera, de Donizetti, **Don Pasquale**. Y así, como en Málaga, veríamos con gusto que en la mayoría de las capitales españolas abundaran Asociaciones de Amigos de la Opera, ya que las costosas representaciones operísticas por compañías profesionales imposibilitan económicamente su actuación, mientras que por las Asociaciones locales se logra el objetivo deseado por sus propios medios, sin ánimo de lucro y por amor al Arte lírico de mayor grado cultural.

Para ello es necesario que se cultiven las buenas voces (que en todo lugar existen), mediante la dirección de buenos maestros educadores; y con una buena soprano, o un tenor o barítono poseedor de esa escuela inconfundible del «bel canto», se forma la solera local, base para cada Asociación de Amigos de la Opera, completando el elenco con elementos destacados de otras capitales.

Así, en Málaga (ya lo hemos dicho) existen dos sopranos de «primo cartel», que son Cristina Nölting y María José González, con las que ha sido posible dar otras representaciones de ópera, conciertos clásicos, «lieder» y conservar la buena música, oyéndolas en distinguidas audiciones.

En nuestro **Don Pasquale**, la soprano Cristina Nölting se ha visto asistida por un cuadro de auténtico valor musical, con el tenor local Enrique Díaz y voces de la Escuela Superior de Madrid, el barítono Manuel P. Bermúdez y el bajo cómico Benjamín Juárez, completando el reparto en su papel característico Giuseppe Cañete.

Todos, bajo la batuta del insigne maestro Manuel del Campo, y la Coral que dirige el padre Gómez, obteniendo todos entusiastas aplausos en una sala repleta de admiradores que manifestaban su deseo de que continúen con más frecuencia estas representaciones de ópera.—SALVADOR BETES.

PALMA

El «Auditorium» se ha llevado la palma en el año que acaba de finalizar prodigando recitales pianísticos, de canto, violín y orquesta, culminando con la corta pero magnífica temporada operística, a cargo de la Opera de Sofía, con brillantes representaciones de Turandot, Don Carlo y Boris Godunov. Juventudes Musicales prosiguió con las Serenatas de verano en el Claustro de San Francisco, por cierto dignas de la mayor alabanza, a car-

CRON



San Sebastián

Comenzó la temporada musical con la actuación extraordinaria de la Orquesta Sinfónica de la U. R. S. S. Un programa dedicado a Tchaikowsky, bajo la batuta del joven Dimitri Kitaenko. En el primer concierto de piano, el solista Nikolai Petrov, con buena técnica, temperamento y musicalidad, fue aplaudido sin reservas. Después, la Sinfonía número 5, en Mi menor, y en clima de apoteosis finalizó el concierto con ovaciones intensas e interminables del público que, puesto en pie, aclamó sin cesar a los músicos soviéticos.

• La Asociación de Cultura Musical inauguró su curso con una de las grandes orquestas europeas. La Filarmónica de Zagreb, a las órdenes del maestro Mladen Basic. El programa, interesante en extremo, con el poema sinfónico Don Juan, de Richard Strauss, y el Pájaro de fuego, de Igor Strawinsky. Al final, grandes ovaciones del público que llenaba el Teatro Victoria Eugenia, y como regalo, dos obras fuera de programa, la obertura La Garza ladra, de Rossini, y la Danza eslava, de Dvorak, que el público acogió también con encendidas muestras de entusiasmo.

• También en Cultura Musical actuó Die Salzburger Mozart spieler. Conjunto extraordinario, que hace innecesarios los calificativos. En el maravilloso quinteto, de Schubert, La trucha, se apreció la musicalidad y la técnica impecable por parte de todos, incluida la pianista, María M. Cuvay, exquisita en el mecanismo. Este fue el punto culminante del concierto, acogido con entusiasmo por el público. Fuera de programa interpretaron magistralmente la Cassation, K. V. 63, de Mozart.

• También por Cultura Musical, y en el Teatro Victoria Eugenia, dio un atrayente concierto la Orquesta Nacional de Cámara de Toulouse. Su director y fundador, Louis Auriacombe, la consagró en París, en 1955, donde la Prensa, unánimemente, elogió a esta Orquesta, comparándola con la Orquesta de Cámara de Stuttgart. En el programa figuraban obras de Haendel, Rameau, Boccherini, Mozart y Britten. Se les aplaudió calurosamente. Georges Armand es el violín concertino, y ahora además director musical.

• Otra Orquesta de Cámara en Cultura Musical. Esta vez la de Munich, formada por cuatro violines primeros, cuatro segundos, tres violas, tres violoncellos, un contrabajo y un piano clavecín. El público, numeroso, aplaudió con calor a los profesores alemanes. Interpretaron fuera de programa el Divertimento, K. V. 173, de Mozart.

• De acontecimiento musical se puede calificar el concierto de nuestra Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal de Música. Después de una larga ausencia de los escenarios donostiarros, el público llenó poco más de medio Teatro Principal, y yo me pregunto: ¿dónde están los 1.300 socios de Cultura Musical? Comenzó el concierto con la interpretación de la obertura, de Juan Crisóstomo Arriaga, Los esclavos felices. Después, la leyenda El cisne de Tuonela, de Sibelius, en la que se lució por su excelente actuación el solista Sr. Rodríguez, terminándose la primera parte con La oración del torero, de Turina. En la segunda parte, la Octava sinfonía de Beethoven, que alcanzó momentos muy brillantes. El maestro Escudero, que preparó todo el programa, estuvo muy bien en la dirección del mismo. Bien es verdad que contó con una colaboración entusiasta de unos músicos-profesores que han puesto en juego todo su interés, logrando con ello que este concierto, patrocinado por el Ayuntamiento de la ciudad, constituyera un verdadero éxito. Esperamos con verdadera ilusión la continuidad de estos conciertos y felicitamos a director y profesores, que con su labor abnegada han hecho posible este acontecimiento musical, digno de nuestra ciudad.

• El enumerar todos los conciertos y acontecimientos musicales habidos en nuestra ciudad y provincia haría interminable esta crónica; pero no quiero terminar sin mencionar el recital que en el Conservatorio dieron Cristina Navajas, titular de la cátedra de Piano de este Centro, y el violinista Massimo Marín. En el programa, cuatro sonatas: la K. 304 de Mozart, la op. Primavera, de Beethoven; la Sonata en Re menor, op. 108, de Brahms, y la de Sol menor, de Debussy. Los dos jóvenes artistas, en posesión de varios premios importantes, interpretaron todas las obras con perfecta técnica y musicalidad. Fueron muy aplaudidos. Auguramos un brillante porvenir a estos artistas. Se lo merecen de verdad. Próximamente darán recitales en varias ciudades españolas y extranjeras.—GLORIA VIGNAU.

DE MALLORCA

go de renombrados artistas, y pocas actividades más, por "la insuficiencia económica y la poca colaboración de los socios"... Digno de descollar es la reciente creación de la Orquesta Ciudad de Palma, cuya dirección ha recaído en Julio Ribelles, el propio Director de la Banda de la Policía Municipal. Únicamente ha ofrecido una audición desde que se fundó, audición meticulosamente preparada. Círculo Mallorquín y Círcu-

lo Medina han sido parcos hasta el momento presente. Las diversas corales mallorquinas han rivalizado en sendas actuaciones en distintas poblaciones de la Isla. Al cerrar este breve comentario, el Círculo Mallorquín anuncia un recital pianístico a cargo de Ivan Klansky, y el "Auditoriú", la inauguración de la Sala Bach, con las seis Suites de J. S. Bach para "cello" solo por el eminente violoncelista Henry Honegger.

Valencia

INSTITUTO ALEMÁN.—Meritísima es la labor cultural que este Instituto viene realizando, que no es parca en actividades. A sus interesantes sesiones de cine, documentales, óperas filmadas, recitales, conferencias, etc., únese la excelente difusión musical, con solistas y agrupaciones de cámara realmente excepcionales. Ultimamente, bajo el lema "Música del siglo XX", organizó dos sesiones muy interesantes. La primera, a cargo del inteligente crítico, periodista y excelente pianista Eduardo López-Chavarri Andújar, quien esbozó una resumida conferencia—con palabra fácil, directa y convincente—sobre "Setenta y tres años de piano en Europa", a la que siguió un recital de piano por el citado conferenciante, quien con técnica segura y brillante y con buen conocimiento de las obras nos ofreció composiciones de Turina, Palau, Mas Porcel y Bacarise, que le valieron muchos aplausos y otro éxito más en su admirable tarea de conferenciante-concertista, bien conocida y estimada.

La otra sesión estuvo dedicada al piano contemporáneo ("Escuela de Viena") y corrió a cargo del profesor del Conservatorio de Madrid, Pedro Espinosa, que brindó al público asistente una magnífica y representativa colección de obras pianísticas de Schomberg, Webern y Alban Berg, curiosas, modernas, difíciles, algunas desconocidas aquí y que él daba en primera audición, revelando un loable interés en divulgar estas obras, para las que mostró una habilidad, compenetración y virtuosismo en verdad relevantes.

ORQUESTA DE CAMARA.—Ahora acaba de cumplir sus veinticinco años de actividad musical, bajo la dirección de su fundador, Daniel Albir Gordillo, a quien hemos de agradecer ese interés, esfuerzo e ilusión que siempre ha demostrado, y que ha sido secundado magnificamente por los profesores y solistas, entre los que cabe citar al joven Daniel Albir Santafé, buen violinista, cuyos méritos ha demostrado repetidas veces, y ahora en este concierto conmemorativo, que estuvo dedicado en su primera parte al inolvidable Pablo Casals, con obras de Altisent, Lamote de Grignon y Luis Albert, preciosas todas. La segunda parte se dedicó a dos Conciertos de Vivaldi y Tartini, en los que los solistas Daniel Albir Santafé y Francisco Pons lucieron su técnica vivaz y su estudio profundo, logrando versiones muy aplaudidas. Nuestra felicitación al Director, solistas y profesores por este magnífico concierto, y desearles muchos años de vida para que sigan "sembrando" ese arte tan delicioso de la música de cámara. Y felicitar también a la Excm. Diputación y Caja de Ahorros por su mecenazgo.

BANDA MUNICIPAL.—Nada menos que setenta años ha cumplido nuestra Banda, que dirige actualmente José Ferriz, que tanto interés y cariño ha puesto en ella. Para esta ocasión se interpretó el mismo programa con que debutó la Banda hace casi tres cuartos de siglo, como homenaje a su primer Director, Santiago Lope, con obras de Salvador Giner, el Capricho sinfónico, de Lope; Bacanal, de Saint-Saëns; El festín de Baltasar, La cabalgata de las "Walkirias" y la obertura de Tannhauser. También, como en aquel lejano primer concierto, el Alcalde de Valencia, don Miguel Ramón Izquierdo, entregó una nueva bandera a la Banda. Un concierto inolvidable, de un ciclo de cinco que se ha programado, entre ellos uno en homenaje al maestro Serrano.

En suma, hemos de reconocer y aplaudir la excelente labor que viene realizando nuestra Banda, con un merecido recuerdo hoy a los diversos directores (Lope, Emilio Vega, Luis Ayllón, Antonio Palanca), que con el maestro Ferriz en la actualidad tantos éxitos le han dado.

SOCIEDAD FILARMÓNICA.—La falta de espacio nos impide muchas veces reseñar los magníficos conciertos que esta entidad ofrece al público valenciano. Quizá por sabidos, porque citar a la "Filarmónica" es sinónimo siempre de calidad y prestigio musicales de quienes intervienen en su selecta programación, muchas veces destinamos nuestro espacio aquí a comentar otros conciertos o solistas que tal vez precisen más el apoyo de la crítica. Con todo, no queremos pasar por alto, dentro de esa elevada calidad y prestigio musicales citados, la reciente actuación del eximio pianista valenciano Leopoldo Querol, tan estimado aquí, y que nos ofreció un programa brillante, sugestivo, de auténtico virtuoso, con Preludio, coral y fuga, de Franck; Impromptu, de Fauré; Juegos de agua, de Ravel; la Bourrée fantasque, de Chabrier; Circo, de Muñoz Molleda, y otras destacadas obras de Albéniz, Granados y Chopin, que supo desgranar con el "climax" y la maestría adecuados a cada obra, alcanzando un gran éxito.—LUIS M. RICHART.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Graciano Tarragó

«Canciones populares españolas»

Para canto y guitarra

CUADERNO I

Adiós, meu homiño. Ahí tienes mi corazón. Adregaya. Campanas de Belén. Canción de trilla. Jaeneras que yo canto. La vi llorando. Miña nai por me casare. Nik baditut. Parado de Valldemosa. Playera. El rossinyol. Si quieres saber coplas. Tengo que subir. Ya se van los pastores.

CUADERNO II

Arrorró. Erico festak. La Fematera. El Marabú. Mariagneta. Redoble. Serrana. Sevillanas. Si vas a San Benitiño. Los toritos de Calera. Y voy por la carretera.

CUADERNO III

La Ansotana. Campanillas de plata. Copeo de muntanya. Déjame subir. Molinera, molinera. No quiero que me cortejes. Paloma revoladora. Presents de boda. Seguidillas manchegas. El Zorongo.

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26
MADRID - 14

ASTURIAS

Estos cuatro primeros meses de la temporada musical asturiana se han caracterizado por la gran variedad que las Sociedades Filarmónicas más importantes han dado a sus programaciones. Sería muy conveniente, sin embargo, una coordinación a la hora de las contrataciones, en orden a evitar las coincidencias lamentables que se vienen produciendo en las fechas de los conciertos, estorbándose mutuamente.

En esta ocasión me tengo que referir únicamente, por falta de espacio, a la Sociedad Filarmónica de Oviedo, para en un próximo trabajo dedicarme a los conciertos de Gijón.

Oviedo ha dado comienzo a esta temporada 1973-74 con la presentación de Myung Whun Chung, pianista de Corea, que tocó un hermoso programa, compuesto por obras de Beethoven (dos sonatas, la **Op. 12** y la **Waldstein**), Ginastera (sonata), y **Estudio**, op. 25, número 7, y **Balada número 1**, de Chopin. Dueño de una técnica brillantísima, ha obtenido un éxito rotundo, causando auténtica sensación y sorpresa. A continuación, nada menos que seis orquestas de cámara han ido desfilando, siendo la primera los Solistas de Salzburgo, que hemos sentido no poder escuchar por coincidir con la inauguración de la temporada de Gijón; después, la tan conocida, asidua a estas temporadas ovetenses y siempre sensacional Orquesta de Cámara Paul Kuentz (obras de Charpentier, Vivaldi, Telemann, Rivier y Mouret); la New York Chamber Soloist, con otra coincidencia de fecha; la Nacional de Cámara de Toulouse, y la gran Orquesta de Cámara de Munich, en un programa que nos ha parecido poco interesante (Locatelli, Michel Haydn, Mouravieff y Hindemith), pero que ha gustado mucho gracias a la muy buena interpretación. Para terminar este «festival» de orquestas de cámara y pequeños conjuntos, se presentaron Die Salzburger Mozartspieler, a quienes tuvimos la ocasión de escuchar dos días antes en Gijón. Con dos **Divertimenti**, de Haydn y Mozart, y el hermosísimo **Quinto**, op. 114 (**La trucha**), de Schubert, han logrado unas interpretaciones tan extraordinarias, que resultará este concierto, sin duda, uno de los mejores de la actual temporada, tanto en Oviedo como en Gijón.

● El día 16 de noviembre hemos escuchado al gran pianista español Rafael Orozco con un programa popular: dos **Sonatas** de Mozart y Beethoven, dos **Nocturnos** y **Balada número 1**, de Chopin, y **Sonata** op. 83, de Prokofiev, alcanzando un nuevo éxito en Oviedo. Concierto interesantísimo, a continuación, por el extraordinario bajo norteamericano Simon Estes. Ya conocido por la interpretación del **Requiem** de Verdi, ofrecido por la Sociedad Filarmónica de Oviedo como cierre de la anterior temporada en el Teatro Campoamor, su impresionante voz de bajo nos ha conmovido extraordinariamente. Ha cantado un programa variadísimo, desde Mozart, Brahms, Wagner y Rachmaninoff, en la primera parte, hasta Boito, Gounod, Musorgsky y Tchaikowsky, no faltando esos conmovedores «espirituales negros» como final de este memorable concierto.

● A continuación, el Cuarteto Gabrieli, con sendos **Cuartetos** de Mozart, Janacek y Beethoven, y otro concierto importante, el del violinista Aaron Rosand, con un acompañante de excepción en el pianista Alfred Herzog, quizá el mejor que haya escuchado hasta hoy. Con una técnica impecable, afinación justa y un enorme temperamento, Rosand ha ido desarrollando su programa (**Suite** del «olvidado» compositor noruego Sinding; **Rondó**, de Mozart; **Sonatas** de Brahms y Debussy, **Aria**, de Haendel, y **Capricho**, de Saint-Saëns), alcanzando un enorme triunfo, regalando la **Malagueña**, de Sarasate.

Termina esta programación de cuatro meses iniciales de temporada el 25 de enero, con el Trío Yuval, de Israel. Tres músicos extraordinarios, tres **Tríos** (Ravel, uno hermosísimo; op. 99, de Schubert y Mendelssohn) y un éxito más de esta ejemplar Sociedad Filarmónica de Oviedo, al contratar a estos conjuntos y solistas, en verdad fuera de serie.—PEDRO LUIS MENENDEZ.

NUEVO
PRESIDENTE
DE LA

S. O. V.

El concejal don Pedro Obejero Díaz ha sido designado para la presidencia de la Sociedad Ovetense de Festejos, organismo que tanto viene contribuyendo a que la programación de las fiestas ovetenses mantenga niveles de la máxima altura artística.

Desde estas líneas deseamos al nuevo Presidente todo género de aciertos, para el bien de la vida musical ovetense.—C.

SANTANDER

Die Salzburger Mozatspieler, en los conciertos de los Amigos del Festival de Santander. Bravo, magnífico concierto realizado por este conjunto excelente, que encasillamos entre los mejores que nos ha proporcionado la Junta de Gobierno de la Asociación, que con su desvelo, ilusión e interés de servicio a la ciudad y Asociación nos proporciona estos magníficos conciertos. Gracias, y siempre a más.

Abrió el programa el **Divertimento en Re mayor («Nocturno»)**, de J. Haydn, para dos violines, viola, violoncello y contrabajo más dos trompas. Bella versión y perfecto equilibrio de sonoridad, a pesar de la desproporción de intensidad sonora que hay entre un quinteto de cuerda y las dos trompas citadas. Estos profesores, con dominio absoluto del instrumento, hacían sus intervenciones con una facilidad y seguridad pasmosa. Ni la más leve rozadura ni fallo se escuchó en sus intervenciones en toda la tarde. Bellísima la versión del **Quinteto opus 114 («La trucha»)**, de Fr. Schubert, y fue precisamente en esta obra donde hubo alteración de planos sonoros, sin duda por el gran piano de cola, totalmente abierto..., que manda mucho... Y para final, el **Divertimento en Fa** (M. k. v. 247), de W. A. Mozart. Esta obra siguió los mismos cauces que la primera. El quinteto de cuerda y las dos trompas se ratificaron en su perfecto «hacer» de es-

tilo, equilibrio, calidad, versión purísima y de verdad, que es lo bueno en arte y en el todo de la vida.

Poco después hemos vuelto a escuchar al Trío de Praga, que ya oímos en años atrás en mejores condiciones que en la presente. El ajuste y la afinación, en varios momentos, nos hizo padecer... Por otra parte, consideramos, con todos los respetos a los autores, que el clarinete es un instrumento de contraste, sí, pero no básico en un grupo pequeño..., y seguimos con los Amigos del Festival.

A la semana posterior, nuestra compatriota Cristina Bruno, excelente pianista, nos deleitaba con un precioso programa y concierto, poniendo más al «rojo» la sala del Sardinero. Correspondiendo al éxito, espero que sus actuaciones serán ya frecuentes en nuestros conciertos. La antorcha está en buenas manos. Sin duda posible, Cristina Bruno hace honor a las enseñanzas recibidas en España y en otros países, y a más de su «buen hacer» presente, tiene una envidiable juventud.

En el Ateneo hubo suspensión de un concierto a cargo de R. S. de la Maza. Sé que posteriormente se realizó, pero a mí no me llegó la noticia. ¿Razón económica...? No lo entiendo, después de la subida de la cuota del 100 por 100.

E. VELEZ CAMARERO

LERIDA

La temporada musical sigue con gran brillantez, desde el primer concierto del curso 73-74, con la actuación excepcional del pianista Pedro Espinosa, memorable, tanto por la antológica interpretación que nos hizo como por ser la primera vez que se ha oído aquí, en Lérida, un programa íntegramente dedicado a la música de vanguardia; la primera parte, con composiciones de Barce, Guinjoan, Bernaola, González-Acilu, Marco y un estreno mundial, Ravel for president, de Miguel Angel Coria; en la segunda, el Klavierstück X, de Stockhausen, recital que se pudo programar gracias a la colaboración de la Comisaría General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes. Marcó un hito importante en el historial de la Asociación de Música, entidad que patrocinó esta audición, con un éxito sin precedentes.

● Otro concierto que también ha sido muy comentado fue el de música gregoriana que nos interpretó el Coro Alfonso el Sabio, dirigido por José Luis Ochoa de Olza, concierto programado conjuntamente por la Asociación de Música, Círculo Medina y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Lérida. Ochoa de Olza fue aplaudido calurosamente tanto por las magníficas interpretaciones que

nos hicieron de la música gregoriana y mozárabe como por la erudición y amenidad de los comentarios con que presentó cada una de las piezas.

● La guitarra ha sido protagonista de tres conciertos: el Cuarteto Tarragó, Héctor García y Bonifacio Bermejo han dado unos recitales que se han visto muy concurridos por los muchos amantes de la guitarra que hay en Lérida.

● Varujan y Florinda Cozighian nos ofrecieron un concierto de violín y piano de gran calidad.

● La Comisaría General de la Música envió también a la Asociación de Música el dúo Fernando Badiá-M. A. Herranz, «cello» y piano, que nos interpretaron «Música del siglo XX», tal como rezaba en el programa.

● Con motivo de la Navidad, la Coral Sícoris nos ofreció un recital de composiciones navideñas, que fue muy celebrado.

Una temporada iniciada de forma brillantísima y que esperamos continúe en esta tónica de éxitos. Es de notar la poca oportunidad que tenemos de oír un conjunto orquestal; confiamos, sin embargo, en la posibilidad de que nos visite alguno, con lo que una gran parte de melómanos quedarían altamente complacidos.—ALICIA FONT.

Concurso Internacional de Piano «PALOMA O'SHEA»

PATROCINADO POR LA
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL
MENENDEZ PELAYO
SANTANDER

El Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» se celebrará en Santander dentro de la primera quincena del mes de julio de 1974.

Las bases, peticiones de inscripción e información relativas a la participación en el Concurso pueden solicitarse dirigiéndose al Secretariado general del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», calle Hernán Cortés, 3, entlo., y también al Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio», paseo Menéndez Pelayo, 8, SANTANDER (España).

Premios

Gran Premio Internacional «Paloma O'Shea»: Medalla de oro, pesetas 100.000.—Segundo Premio, del Excelentísimo Sr. D. Fernando María de Pereda: Medalla de plata, pesetas 50.000.—Tercer Premio, de la Excm. señora D.ª Ana García de los Ríos: Medalla de plata, pesetas 35.000.—Premio especial de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo al mejor intérprete de música española: Medalla de oro, pesetas 75.000. Premio especial del Festival Internacional de Santander: Medalla de bronce, pesetas 10.000.—Actuación del ganador del Gran Premio en el Festival Internacional de Santander 1975. Medallas, Diplomas y Premios especiales.

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

● Recital de piano a cargo de Rosa Sabater, que interpreta a Mozart y Granados. Las **Nueve variaciones sobre un minuetto de M. Dupont**, así como la **XVIII Fantasia y sonata en Do menor**, de Mozart, fueron interpretadas con un gusto exquisito, llenas de musicalidad y colorido, unido a un gran mecanismo. **Goyescas** y **El Pelele**, de Granados, tuvieron una versión muy correcta, demostrando la gran talla musical de esta intérprete, que conoce bien la música de dicho autor.

● Dentro del IV Ciclo correspondiente a «Intérpretes españoles en España», que organiza la Dirección General de Bellas Artes (Comisaría General de la Música), esta Sociedad ha ofrecido un recital a la joven pianista Cristina Bruno, que actúa por primera vez en esta villa. Pianista formada en una escuela de gran solvencia musical, con técnica firme y clara, demostró grandes cualidades en su programa: **Partita número 2, en Do menor**, de Bach; **Sonata en Sol menor**, de Schumann, y, como obra española, la **Sonata** de Halffter, escrita en 1926.

● El Yuval-Trío, israelita, que se ha presentado en esta Sociedad, ha logrado un concierto de lo más destacado, pues nada más oír el **Trío en La Menor**, de Ravel, se observó la calidad musical de ambos artistas, que lograron también una interpretación sensacional en los **Tríos** de Schubert y Mendelssohn.

● Se presentó por primera vez en esta Sociedad el pianista Joaquín Soriano, con un programa amplio, fuerte, de gran empuje. Dos románticos, Schumann y Scriabin y la escuela española de piano Albéniz. Tanto en unas como en otras obras quedaron demostradas las facultades y el dominio técnico del pianista, que fue calurosamente ovacionado.

● También se ha presentado en esta Sociedad el Gabrieli String Quartet, agrupación de cámara integrada por cuatro profesores de gran solvencia y prestigio. Programa con tres compositores: Mozart, Szimanovsky y Dvorak. Causan la mejor impresión.

● Dúo violín-guitarra, a cargo de Patrice Fontanarosa, violín, y Michel Dintrich, guitarra, un dúo poco corriente; pero ambos demostraron ser artistas de calidad, y así, sus versiones fueron muy interesantes y el concierto, en suma, muy del agrado del público. Este concierto estaba organizado en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao.

ORQUESTA SINFONICA

Concierto «Ciclo Mahler», que en esta ocasión lo dirige como invitado el maestro Odón Alonso, y se interpreta **El Caserío** (preludio del segundo acto), de J. Guridi; **El amor brujo** («suite»), de M. Falla, y **Primera sinfonía en Re mayor** («Titán»), de G. Mahler. Un concierto muy grato y un gran director al frente de la Orquesta.

● Concierto extraordinario de la Orquesta Sinfónica, con la colaboración de la soprano María Orán y el pianista Rafael Ozozco, actuando como director el titular, Pedro Pirfano.

En primer lugar, y en conmemoración del XXV aniversario de la muerte del compositor Joaquín Turina, se interpretaron sus **Danzas fantásticas**, una versión que fue muy aplaudida. Después, la **Cuarta sinfonía en Sol mayor, para soprano y orquesta**, de G. Mahler, destacando el director los valores que hay en ella y colaborando muy eficazmente al éxito la Orquesta. En su último tiempo Mahler incluye la «voz» humana, y de tal forma la usa con toda su fuerza evocadora, alcanzando cimas de verdadera emoción, y también aquí es donde la soprano María Orán pasa a ser la intérprete del pensamiento mahleriano, mostrando su calidad, belleza de timbre y escuela vocal firme, haciendo una interpretación perfecta. Ya en la segunda parte, **Concierto número 2, para piano y orquesta en Do menor**, op. 18, de Rachmaninoff, actuando como solista el pianista Rafael Orozco. Dicha versión resultó brillantísima, fulgurante y briosa en el comienzo, clara y poética en el segundo, para terminar en el «climax» sonoro en el que la orquesta y piano se funden en una «coda» plena de brillantez y fuerza. En suma, un buen concierto, en el que todos, director, solistas y profesores fueron muy felicitados.

En el cuarto concierto de esta Orquesta, dirigido por el maestro Pirfano, se ha estrenado en Bilbao una obra importante del gran compositor catalán Xavier Montsalvatge, la **Desintegración morfológica de la «Chacona» de Bach**.

La obra gustó mucho y fue muy aplaudida. En principio, la risueña obertura, de Rossini, **La italiana en Argel**, y, finalmente, la **Sinfonía «Manfredo»**, op. 58, de Tchaikowsky, interpretada con gran lirismo y pasión; en suma, una versión de nuestra Sinfónica, que se mostró coherente, firme, sonando bien y siendo justamente ovacionados al final director y profesores de la Orquesta.

CONCIERTOS ARRIAGA

En esta Sociedad, un buen concierto a cargo del dúo Ramos (violoncello) y Ferrer (piano). Obras de Beethoven, Brahms y Debussy, sobre las cuales ambos artistas mostraron una sólida técnica, de sonido claro, con un fraseo musical limpio y fino, aparte de una gran compenetración, con todo lo cual lograron un excelente concierto que satisfizo al público.

● Recital de guitarra por Irma Costanzo, argentina, de gran sensibilidad, con una técnica limpia, muy clara, y un bello sonido, a través de sus versiones de los compositores como Gaspar Sanz, J. S. Bach, Villa-Lobos, Turina y Ruiz Pipo.

● El Bowling Green String Quartet actúa en esta Sociedad con éxito y con un programa de Walter Piston, Mozart y Beethoven.

* * *

● Con motivo de las pasadas fiestas navideñas se celebró en la Basílica Catedral del Señor Santiago, de esta villa, un concierto de jóvenes músicos, a cargo de María Luisa Ozaita (clave), Gorke Koldo Sierra Larrínaga (órgano) y Antonio Arias (flauta).

Interpretaron obras de Bach, Haendel, Oxinaga, Valente, Ozaita, Sierra y Willy, en cuyas versiones sobresalió la gran musicalidad y conjuntamiento de ambos artistas, que lograron un concierto sinceramente brillante, siendo todos ellos muy felicitados.

Ya es pena que estos jóvenes artistas de reconocido valor musical no tengan mayores ocasiones de poder desarrollar y mostrar la calidad artística que poseen.

JOSE DE URQUIJO

«Temas de Pedagogía musical»

un libro de
**JOAQUIN
ZAMACOIS**

Nuestros lectores, a lo largo del pasado año, fueron debidamente informados de la problemática situación en que se encontraba la enseñanza de la Música y de la falta de textos sobre «Pedagogía musical». Pues bien, afortunadamente, este problema va suscitando el interés de quienes tienen conocimientos para irlo resolviendo. En el caso, el libro de reciente publicación por «Ediciones Quiroga» (tamaño bolsillo y con 163 páginas), titulado **Temas de Pedagogía musical**, última obra didáctica del maestro Joaquín Zamacois, con tan largo historial sobre el particular, demostrado con sus anteriores tratados referentes a Teoría de la Música, Armonía, Formas musicales, etc.

El maestro Zamacois —actual

Delegado permanente del Estado en los Conservatorios Superiores de Barcelona— desarrolla en el citado libro toda la experiencia que ha ido acumulando en sus largos años de catedrático de los Conservatorios mencionados y de Director de uno de ellos (el Municipal). Y apoya sus asertos en textos de los más famosos pedagogos antiguos y modernos (Schumann, Teodoro Dubois, Casella, Pablo Casals, Leimer, Gieseking...). La simple enumeración del Índice temático resulta suficiente para comprender el alcance e interés del volumen. He lo aquí: «Consideraciones generales». «El estudio y su metodología». «El oído musical». «La memoria». «La interpretación artística». A esos temas de Pedagogía general de la Música añá-

de Zamacois los correspondientes a la especializada del Solfeo, del Dictado y de la Teoría, todo lo cual completa con una relación comentada de libros y métodos famosos.

Nos consta que el libro ha suscitado el más vivo interés entre el profesorado y el alumnado de nuestros Conservatorios, varios de los cuales lo han adoptado como de texto, cosa que también han hecho otros de Hispanoamérica y la Academia de las Bellas Artes de México.

«Ediciones Quiroga» ha lanzado la obra bajo el slogan de «un libro que todo profesor o estudiante de Música debe conocer». Igualmente opino por mi parte.

PARERA

El pasado MIDEM ha representado para la Compañía discográfica GMA la confirmación de que la actual línea de alta calidad de sus productos es la óptima para la consecución de todas las metas que se ha propuesto cubrir desde su nacimiento, el mes de junio del pasado año, en España. En dicho mercado del disco GMA ha contratado, entre otros, los siguientes productos: banda sonora del filme **La hiena**, Ana y Johnny, Proudfoot, Ice, After shave, etc.

● En esta segunda vez que Facundo Cabral actúa en tierras aztecas está consiguiendo un rotundo éxito, según nos confirman noticias dignas de crédito. Tras sus actuaciones en México continuará su gira por el continente americano, para después regresar a nuestro país.

● Noticias que nos llegan de la firma Polydor nos anuncian la posible visita, durante los primeros días de abril, del grupo holandés Golden Earring. Esperamos poderlos ver entonces «en vivo», y mientras tanto analizaremos, a modo de entremeses, su último «single», **Radar love**.

● En los mismos estudios de París que grabara su célebre **Honky Chateau**, Elton John ha grabado nuevo material para un próximo LP. Nosotros ya lo estamos esperando con impaciencia.

● El grupo Queen está preparando un nuevo LP, que editará en Inglaterra a mediados del mes de marzo. No olvidemos que su último y primer LP publicado en España ha merecido elogios unánimes de toda la juventud.

● Y siguiendo dentro de los estudios de grabación, nos encontramos la próxima edición de un suculento nuevo álbum del grupo Pink Floyd, que estamos seguros será una constante delicia para los buenos aficionados.

● Por los medios musicales internacionales se rumorea que tras la autorización concedida a Paul McCartney, de libre entrada en USA, los Beatles se unan; pero vaya usted a saber, ya que tantas veces se ha dicho algo parecido. Lo que sí parece más seguro es que Ringo acompañe a Paul, como batería, en su gira por USA.

● Yaco Lara, que aquí en España no tiene todo el éxito que se merece, está consiguiendo en Santo Domingo y Puerto Rico continuos triunfos, que han hecho que teniendo pensada una estancia de ocho días en aquellas tierras, haya estado mes y medio.

UN «COFEE» CON DONNA

Existe la biografía oculta de Donna, la que va más allá de unos versos ligeros, que mira por dónde fueron su primer éxito en estos lares, Soy feliz. Y es que —his world today is a mess— («Este mundo es un conflicto»).

Yo quisiera saber por qué siempre que oigo hablar a Donna Hightower me imagino el orgullo, la lucha, la aspereza, la garra de la Davis (Angela Davis). Cuando la oigo «blues», el «feeling» de los de su raza. Cuando la veo, rasgos de la bondad de una «mami» (recuerla Lo que el viento se llevó), pero sin servilismos. Con trabajos. Con dureza. Y es que Donna es muchas cosas. Decían lo de nacer pobre y negro. Ella también. Decían lo de los «ghettos», lo de la pobreza, todo aquello de un suburbio de Los Angeles. Y ya pensaba ser la Hightower. Fue cocinera antes de cantante. Ahora es cantante y además cocina de ensueño. Y cree en Dios. Cree de verdad. Lee la Biblia.

—Empecé cantando en la iglesia; eran mis «blues», y mis «spirituals». Hablaba en ellos de Dios En todos mis «long plays» siempre canto alguno. Algunos piensan que esta canción que se llama Si tú coges mi mano está dedicada a un hombre. No es cierto. Va destinada a Dios. En ella hablo con El. Me dirijo a El con música. Le pido que coja mi mano y que me lleve.

Ha cambiado las cazuelas por los discos de oro, o solo por los discos. Le acaban de entregar en Francia un disco de oro, por la venta de 500.000 copias de la canción This world today is a mess. Vive en la calle Potosí, en Madrid. Llegó a España y triunfó en el Festival de Málaga; luego vinieron sus otros éxitos: El vals de las mariposas..., etc.; de su asociación con Danny Daniel, que se convirtió en seguida en su productor.

—Dicen que han reñido con tu productor, ¿es cierto? ¿Cambiarás de productor?

—No, Danny seguirá siendo mi productor. Eso no es obstáculo para que yo a mi vez sea la productora de Diana María, que ya ha ganado un premio en el Festival de Alcobendas del año pasado. La letra y la música eran mías. Diana es una joven cantante que tiene el «feeling» de la raza negra.

—¿Es que la música tiene color?

—No se puede hablar de color en la música. Es, sin embargo, una forma de decir especial. Es la sangre, como el gitano cuando canta flamenco.

Improvisa y surge el «jazz» en la noche. Y lo dejo grabado en la cinta de la entrevista como un gran recuerdo. Tiene una boca grande, y no necesita cambiar la expresión para las fotos. He leído no sé dónde que tiene así los dientes, sin una sola carie, porque se los lavaba con ceniza. Me imagino que esto pertenecerá a la propaganda. ¡A saber! Esto de la publicidad... Porque no me explico por qué Julio Iglesias y Donna Hightower, del mismo Departamento de la misma



Donna Hightower

Casa de discos, consiguen esas ventas fabulosas de discos, colocar sus canciones en todas las emisoras, y en las discotecas europeas, mientras que aquí en España hay que reconocer que no «pegan» tan fuerte. Esto es hacer Europa. Simplemente, Donna, del 24 al 28 de agosto pasado, actuó en Bruselas, Amberes, Knocke y La Pnne. Luego ha actuado en la Televisión Francesa y Alemana, donde estuvo con Gilbert O. Sullivan, Quincey Jones, Demis Rousos, etc. Ha pasado ya dos veces por el Olimpia de París...; y los proyectos que tiene, que no son pocos...

—En febrero vuelvo a Holanda, donde tengo un «sohw» muy grande para televisión, para actuar con Tom Jones, Los Carpenters... Después iré a Zurich, y a la vuelta prepararé un nuevo disco para Diana María.

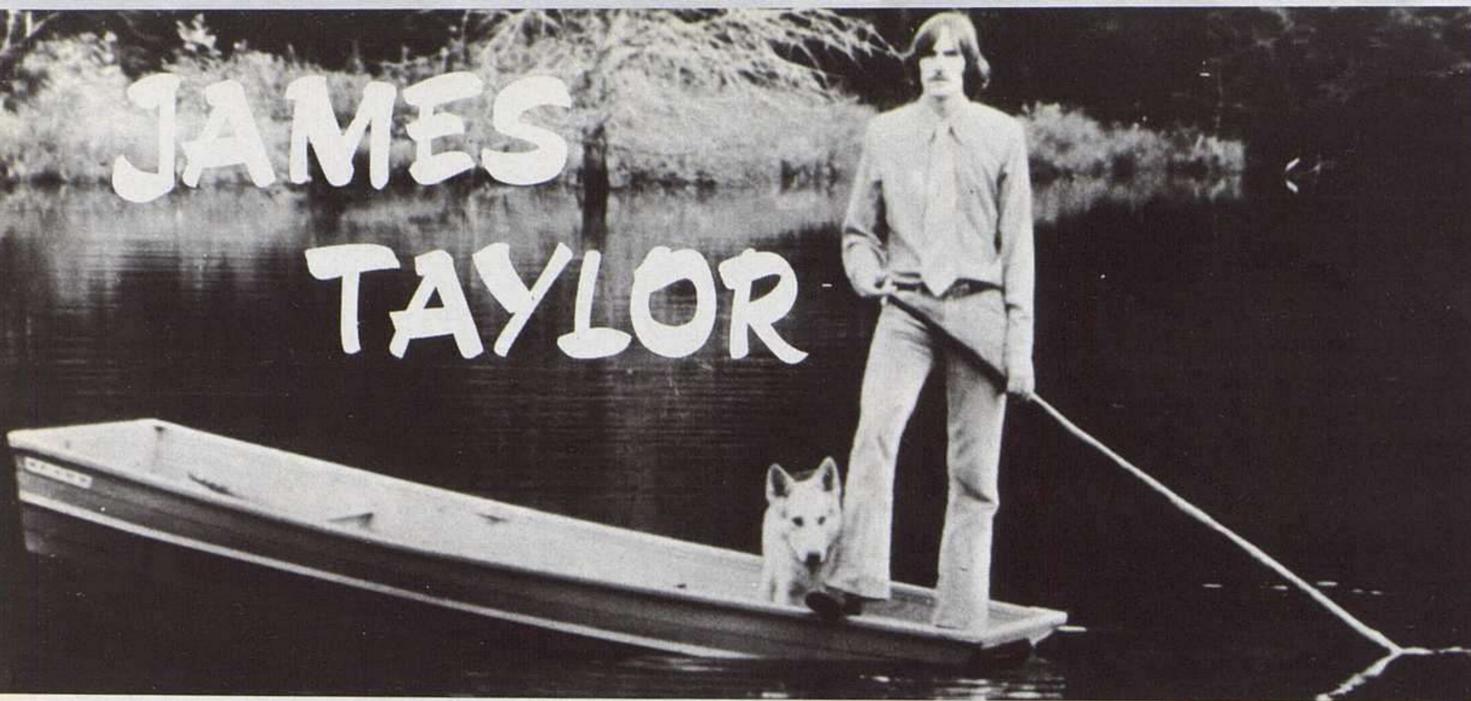
A mí, sinceramente, cuando más me gusta la voz de Donna es cuando se recoge en el Whiski Jazz Bourbon y no inunda de «jazz». Se podría hacer un estudio literario de la personalidad de Donna. Algo bonito, como lo que escribió no ha mucho Jordi Serra i Fabra. Se podrían volver a enumerar sus éxitos, sus vales, sus últimas canciones comerciales de discoteca. Se podría explotar su biografía de nacer negra y pobre. Se podría volver a decir que habla mal el español y se le entiende mejor en inglés. Se podría decir de su romance con Danny. Pero yo me quedo con la mujer negra detrás de un piano negro, improvisando notas de «jazz»; y es cuando la veo más Angela Davis, más «Mami» de lo que el viento se llevó, más «diva» de la Casa discográfica Columbia; pero, sobre todo, más Donna Hightower.

DOLORES VEGA

Nuestra redactora María Dolores Vega, en un momento del su diálogo con Donna.



JAMES TAYLOR



Dar una imagen de James Taylor significa casi tanto como establecer una antítesis de Dylan, Paxton y los otros cantautores digamos «combativos» de USA. Toda la acidez y la mordacidad de éstos se ve contrarrestada por la sencillez y paz que se respira en los temas de Taylor. Miembro de una asombrosa familia en el campo musical, tres de sus hermanos ya han dado muestras de su talento; James Taylor ha creado un estilo no tan sólo de interpretar, sino también de vivir, como sólo los grandes pueden hacer. Se ha convertido en espejo de una generación de jóvenes en la carrera «on the road», amantes de la Naturaleza y la aventura. Todo esto es lo que se escucha en sus canciones.

Father let us build a boat and
[away.
(Padre, construyamos una bar-
[ca y naveguemos.)

La vuelta a los medios de vida naturales ha sido siempre norte en las aspiraciones de Taylor, que hoy puede ya vivir tranquilo en su granja, rodeado de tractores y arados, en compañía de su mujer, la no menos famosa Carly Simon.

El nombre de Taylor comenzó a sonar en los ambientes musicales en el 1967, cuando grabó para la Apple, siendo su productor Peter Asher, su primer «long play», no publicado en España, y que lleva el título genérico de **James Taylor**, álbum éste donde se contienen temas importantísimos en la discografía de este autor, como es el fabuloso **Something in the way she moves**, tema éste que nunca falta en sus recitales desde que lo compuso. Pero la obra sólo tuvo resonancia en los medios profesionales; el público lo ignoró casi por completo.

En este «long play», sin embargo, ya daba a conocer su voz acariciadora, algo nasal, y sus portentosas posibilidades con la guitarra acústica, además de su facilidad para componer temas de música directa, sencilla, acompañando unas letras de contenido, ensambladas poéticamente. Otra característica del álbum

eran los arreglos, en los que predominaba la cuerda, y que eran, en realidad, algo pretenciosos.

Después de esta experiencia, Taylor se convierte en músico de estudio, acompañando con su guitarra y su voz a todos aquellos que se lo piden, hasta que en 1970 se publica su primer gran éxito, el «long play» **Sweet baby James**, el cual lo catapultó al estrellato.

Con este «long play» comienza una estrecha colaboración con la magnífica compositora y cantante Carole King, que le acompañará de aquí en adelante, hasta nuestros días.

La obra no es revolucionaria, no viene a romper ningún molde, tan sólo aporta un aliento fresco al «country» y al «folk»; las ideas de los que son más jóvenes que Dylan. Temas como **Fire and rain** y el que da nombre al disco cautivan al oyente; las guitarras acústicas y «slide» dan a las canciones un ambiente bucólico, a cuya atracción es difícil escapar. Después ya todo es un camino triunfal. Al año siguiente se publica su álbum **Mud slide slim**, de características similares al anterior, si bien nos encontramos un Taylor más maduro en sus ideas y quizás más apegado a la tradición musical de su país. Es, sin embargo, su obra de contenido ideológico más claro; el chico en la carretera, está aquí más en la carretera que nunca.

Algunos temas del álbum levantan polémica; su contenido, a veces onírico, no es bien entendido. Frases como «We are riding on a railroad singing someone else's song» («Viajamos en un tren cantando la canción de otro») llevan a la gente a pensar que Taylor está gravemente afectado por la droga y algo paranoico.

Una de las canciones del álbum conocerá un éxito masivo, y va a ser precisamente un tema de Carole King, **You've got a friend**, un premio a la amistad.

Es ésta la época del Festival de Lincon (Inglaterra), donde Taylor es la gran estrella, por encima de Tom Paxton y los históricos Byrds. Taylor canta de noche con todo el campo a sus

pies punteado de hogueras, entre un silencio profundo, que sólo se rompe al final de cada una de sus interpretaciones en clamorosas ovaciones. Taylor ya está en la cima. Su música ha permanecido en estos dos últimos «long plays» semejante, emocional, melancólica, brumosa, hecha de verdes profundos y azules. «Deep greens and blues are the colours I choose». Las guitarras campean a lo largo y ancho de los surcos, salpicadas de cuando en cuando con escapadas al «blues», acompañado incluso en estas ocasiones de una gran sección de viento e instrumentos eléctricos; pero esto son sólo incisos en la línea suave del cantante.

Después, un largo paréntesis de silencio. Todo el 72 pasa esperando una nueva grabación, que no acaba de llegar.

Y en el 73, por fin, un nuevo «long play» titulado **One man dog**, y una nueva imagen del cantante tras un prolongado «exilio». Taylor aparece casi totalmente cambiado. Como si de repente hubiera dejado de ser el chico despreocupado para sentar la cabeza. ¿Consecuencia de su matrimonio? Quizá, pero a lo mejor es solamente la lógica evolución personal, de la que no escapan ni los ídolos juveniles.

La música de este nuevo Taylor encorbatado se hace más suave si cabe, los instrumentos eléctricos toman una mayor importancia junto al teclado, y la novedad está en la inclusión de dos pequeñas piezas instrumentales. Sin embargo, el mayor cambio apreciable son las letras. El amor es amo y señor en casi todas las canciones, que pierden así todo contenido ideológico. Un ambiente familiar enseñoorea el disco, en el que intervienen sus consabidos amigos, su mujer y la inevitable Carole King.

Lo que siga a esto pertenece ya al futuro y, por lo tanto, lo dejamos al cuidado de oráculos y pitonisas. Nosotros lo abandonamos, reiterando, eso sí, la confianza que nos merece este gran intérprete, autor de temas que pasarán a las antologías de la música popular americana.

ARIOLA

LP

MUNGO JERRY: **Greatest hits**. Ariola. LP. Catorce temas. La edición de un LP con los principales éxitos mundiales de Mungo Jerry quizás ha sido algo desafortunado, pues el producto no llega a alcanzar esos niveles de calidad necesarios que requiere un disco de esta categoría. Personalmente, de toda la producción de Mungo Jerry solamente escogería para mi discoteca los temas **In the summer time**, o aquel **Lady rose**. Antes de continuar esta crítica diremos a nuestros lectores que nuestro enfoque apunta al plano puramente artístico y creador, que creemos es el único de interés para los lectores de RITMO, y también, cómo no, para la dirección de nuestra revista. El presente álbum se abre con la anteriormente citada **Lady rose**, que fue gran éxito hace pocos años; sigue en la primera cara con una serie de composiciones que apenas difieren entre sí, para empezar la segunda con un «seudorrock» y otras tres canciones que tienen en común los esquemas iniciales y finales, basados en una composición musical poco agradable. El estilo predominante del disco es una simbiosis de un «rock» mediocre y un «country» con ciertas influencias californianas, asentado todo ello en un contexto esencialmente comercial.—J. A. L.

FLAMENCO: LP. Once temas. ARIOLA. Este grupo sevillano producido por Emilio Santamaría ha sacado al mercado este su primer LP, que es una selección de canciones ya anteriormente grabadas en «singles». El nuevo tipo musical que Flamenco cultiva, visto como idea creativa musical, no llega a convencernos. Quizá en algún momento se llegará a crear con propia base esta nueva rama musical; pero en la actualidad la superposición de bases clásicas de la música, que comúnmente se conoce como «pop» con leves vetas interpretativas del flamenco, no creemos que sea el camino para personalizar totalmente este quizás en el futuro nuevo estilo. Esta afirmación la pueden comprobar perfectamente nuestros lectores realizando el siguiente experimento: si mentalmente anulan la voz solista y escuchan solamente la base musical, observarán que la composición y arreglos pueden pertenecer perfectamente a cualquier melodía de calidad media de la música «pop». Con ello verán que el aire flamenco más o menos puro que persigue este grupo lo consigue solamente con la voz, y claro está que con ésta tampoco llega a alcanzar altas cotas de perfección. Todo ello nos lleva a pensar que éste no es el camino para conseguir lo que ellos buscan, sino una originalidad para vender más.—F. R. P.

STRAY DOG: Siete temas. El sonido de este conjunto recuerda ligeramente al realizado por la excelente y desconocida agrupación inglesa Ahrtrass Concret Band, que después de haber editado los LP, **Nigromantis**, y sobre todo el último, **Innquanok**, en los cuales crean una nueva música basada en la distorsión controlada y regulada mediante el «dexcomp», minicompu-

POR ANTONIO CORDON PORTILLO

DISCOTECA

Este mes los discos son comentados:

Los LP, por FERNANDO RODRIGUEZ POLO, RAUL REY SAINZ-ROZAS, ANTONIO GORDON PORTILLO, JUAN ANTONIO LUCAS y FEDERICO PEREZ DE LEZA

Los «singles», por FERNANDO RODRIGUEZ POLO y J. J. GARAYALDE

tadora musical aplicada a la guitarra, se disolvió inesperadamente. Pues bien, **Stray Dog**, nueva producción de Manticore, logra resultados paralelos, aunque lógicamente atenuados por la utilización de instrumentos convencionales. Formado por tres componentes, a lo largo de todo el disco muestran una perfecta compenetración, principalmente entre la guitarra y el contrabajo, que se van alternando sucesivamente, bien reafirmados por la batería. Aun así, hay fragmentos en que bajan incomprensiblemente de calidad, compensados en general por el último corte de la primera cara, **Chevrolet**, y por gran parte de la segunda. En ocasiones la voz solista resulta innecesaria, apagando de esta forma la fuerza original que desarrollan; pero en cualquier caso el presente LP es una aceptable base para generar producciones de mayor variedad sonora y estilística, principalmente, y como dije al principio, en el campo de los sonidos espectrales y las distorsiones subacuáticas.—J. A. L.

THE HOLLIES: **Out on the road**. Once temas. Este es uno de los grupos que al escucharlos puede observarse que poseen, dentro de una línea general de desarrollo, una mayor variedad estilística en cuanto a su aspecto externo, ya que en relación con su estructura interna y temporal se ha mantenido casi inmutable y fosilizado en un estilo ya caduco. En efecto, surgidos aproximadamente durante la época de apogeo de los Beatles que se produjo poco antes y después de su desaparición, asimilaron convenientemente estas influencias y las adaptaron a la mentalidad norteamericana, variando consecutivamente algunos elementos de su música en función de los nuevos fenómenos comerciales que se iban produciendo. En este LP se aprecian perfectamente algunos de los factores antes citados, principalmente el de la adaptación a las sucesivas mutaciones musicales. El esquema básico «beatleniano» se muestra preferentemente en los cortes **Go down** y **Don't leave the child alone** de la primera cara y en el tercero de la segunda. Dentro de los diversos estilos que presentan, es en el «rock» donde se muestran menos afortunados, exhibiendo un «rock» impotente y demasiado contaminado por el contexto excesivamente sentimentalizado.—J. A. L.

BELTER

«SINGLES»

EMILIO JOSE: **Nana del recuerdo; Era rubia como el trigo**. BELTER. Puntuación: 8.
ANDRES DO BARRO: **Si vienes a San**

Simón; **As namoradiñas**. BELTER. Puntuación: 6.
LOS MISMOS: **Pero, pero, quiéreme; La canción del cachorro**. BELTER. Puntuación: 5.

CBS

«SINGLES»

ANDY WILLIAMS: **Solitario; Mi amor**. CBS. Puntuación: 8.

LP

BOB DYLAN: **Dylan**. CBS. LP. Nueve temas. Por fin se ha hecho realidad el regreso, tan añorado por algunos, del maestro de maestros Bob Dylan. Hacía ocho años que no actuaba en público; pero él está de nuevo con nosotros, desde el pasado mes de enero, con toda su fuerza atractiva y en plenas facultades, según las noticias que nos llegan de Estados Unidos, país por donde está realizando una gran gira de actuaciones en directo. El regreso del mito es un hecho palpable y que llena de buenos augurios la música mundial. La voz de Dylan, su espíritu y su música nunca morirán, pues siempre habrá en el mundo jóvenes que precisen de la paz de espíritu y de la renovadora belleza musical de las canciones de Bob Dylan. Y ya centrándonos en este último LP que edita su firma discográfica bajo el título genérico de **Dylan**, diremos o, mejor dicho, intentaremos decir o expresar a nuestros lectores todas las agradables impresiones, tanto técnicas como espirituales, con que dicho LP nos regala en cada audición. Es un LP en el que Dylan abandona la sobriedad instrumental de anteriores álbumes para dar paso a un nutrido conjunto de instrumentos (piano, percusión, órgano, guitarra, coros, su armónica, etc.); todos estos medios los emplea en una composición sencilla, sin depuraciones estilísticas que distorsionen la expresión oral, sino más bien apoyando cada frase y orlando cada idea, para así conseguir una mayor comunicación y poder de expresión. El disco nos muestra al polifacético músico en magníficas interpretaciones dentro de su mejor línea expresiva, pero cabalgando sobre unas bases musicales que en algunos temas solapa su mejor «folk-country» con leves vetas «rock», alejándonos del mito solitario de la guitarra y la armónica y mostrándonos otra de sus grandes y variadas facetas musicales.—F. R. P.

COLUMBIA

«SINGLES»

THE LES HUMPHRIES SINGERS: **Kansas City; Back on tour again**. DECCA. Puntuación: 7.

YACO LARA: **La última flor; Vivo en la duda**. COLUMBIA. Puntuación: 6.

DISCOPHON

«SINGLES»

GO-GO: **Beautiful you; I got you..., you got me**. Puntuación: 6.

GMA

«SINGLES»

ARLEQUIN: **No sé qué será; Linda**. Puntuación: 5.

HISPAVOX

«SINGLES»

TODAY'S PEOPLE: **Tú; Yo no sabía**. Puntuación: 9.

DAVID GATES: **Nubes; Uso el jabón**. ELECTRA. Puntuación: 8.

LESTER & DENWOOD: **América; Canción para Joan**. ATLANTIC. Puntuación: 7.

THE MARSHALL TUCKER BAND: **Coche la carretera; Así me dijo Jesús**. WB. Puntuación: 8.

LP

TOM PAXTON: **Nuevas canciones para viejos amigos**. HISPAVOX. REPRIS. LP. Once temas. Este nuevo LP de Tom Paxton se encuentra en su habitual línea tradicionalista del más puro «folk» estadounidense; pero no crean nuestros lectores que por esto le ha de faltar proyección evolucionista, sino todo lo contrario, pues ello depende de lo que se intente con esa evolución y de lo que se entienda por evolución. Las canciones de Paxton tienen todas una idea fija: el conservar sus raíces dentro de la tierra del folklore natural y expresivo americano; en esta idea coincide con folkloristas americanos como Woody Guthrie o Phil Ochs; pero en servicio de esta idea emplea medios menos agresivos que ellos, aunque quizás éstos le superen en calidad interpretativa y creativa; mas sinceramente creo que en el disco que nos presenta esas calidades a que antes me refería están a un nivel insuperable y se ha rodeado toda la trama musical de esta producción de un aire tan sencillo y acogedor que agrada nada más escucharlo, y más tarde, al identificarte de lleno con la música y la personalidad de Tom Paxton te llega a entusiasmar. Es un disco que en un mundo lleno de ruidos, agitaciones, incongruencias, evoluciones muertas e ideas vacías abre

ante tus ojos una ventana por la que te llega un aire fresco que te embriaga por su dulzura y sencillez, dándote unos minutos de excelente folklore y mejor humanismo.—F. R. P.

ARLO GUTHRIE: **Last of the brooklyn Cowboys**. HISPAVOX. REPRIS. LP. Trece temas. Arlo, el hijo del inolvidable Woody Guthrie, continúa con maestría insuperable la obra de revaloración y actualización del folklore americano que comenzara su padre hace ya unos cincuenta años. Woody dejó dos importantes semillas a su muerte; en primer lugar, Dylan; después, su hijo. El primero se encuentra entre los genios inmortales de la música, pues ha creado música de todos los estilos y en todos ellos ha sido el mejor; en cambio, Arlo Guthrie enfocó su trayectoria artística hacia el «folk» más puro, «made in USA», en la misma línea de su padre; pero no por ello se vaya a suponer que Arlo vive a la sombra de la obra de su padre, sino que, siguiendo su misma línea, ha renovado continuamente en sus composiciones el mejor folklore norteamericano, dándole una mayor vivencia, acorde con los años sesenta, pero sin introducirle extrañas vetas musicales que deriven sus canciones hacia otros campos menos puros dentro de la línea más conservadora de la canción popular del sur de Estados Unidos. El nuevo disco que trae a nuestro mercado contiene composiciones de Woody Guthrie, Bill Halley, Bob Dylan y del propio Arlo, amén de otros autores quizás más desconocidos para el aficionado español. A través de estos trece temas se nos muestra una vez más su ideal «country-folk» en temas como **Farrell O'Gara** (Woody), **Puertas del Edén** (Dylan), y su línea renovadora en temas como **Week on the rag**, del propio Arlo. En resumen, un gran disco para el verdadero aficionado al «country-folk» americano que desea ver su evolución a través de uno de sus actuales grandes intérpretes.—F. R. P.

SPINNERS: SPINNERS. HISPAVOX-ATLANTIC. L. P. Diez temas. Spinners son un quinteto vocal, que aportan la particularidad de ser un a modo de puente entre la música Detroit y el «estilo» de la Casa Atlantic. Esto no nos debe extrañar teniendo en cuenta que estos cinco muchachos de color militaron antes de pasar a esta Casa, que lo fue del gran Otis Redding, en las filas de la Tammla Motown, paladín de aquel sonido que hicieron famoso gente como Marvin Gaye o las Supremes, o también Tempetions a Four Tops, en cuya línea están nuestros protagonistas. Avalados por varios discos de oro, se presentan en nuestro país con este LP, que contiene una recopilación de sus últimos éxitos. La obra gustará a todos aquellos que la componen son agradables, armoniosos y tienen la fuerza y el ritmo característicos de estos grupos, cuyo principal distintivo, ade-

DISCOTECA

más de su innegable calidad, es una profesionalidad acreditada a lo largo de una dilatada carrera en el «show business» USA.—**A. C. P.**

GREENSLADE: Bedside manners are extra. LP. HISPAVOX. Seis temas. De manera ya definitiva hay que reconocer la auténtica calidad de este grupo, cuya música se sitúa en un primer plano de valor artístico dentro de la que actualmente se está haciendo. El sonido es espontáneo, sublime, variado y, en fin, dúctil. Lo mejor sigue siendo esa innovación, atribuible a ellos, de la sincronía de dos teclados en un mismo contexto armónico. Creo que es la música a la que se tiende en el presente: la concepción de nuevas formas que sustentadas por nuevos modos y nuevas técnicas de instrumentación componen un imprevisto fondo repleto siempre de la opción de lo interesante. Muy pocas agrupaciones existen ahora que intenten realizar algo similar a esto, pero entre estas pocas está Greenslade. Este álbum ratifica la indudable capacidad de los cuatro músicos para configurar obras maestras.—**R. R. S. R.**

MARFER

«SINGLES»

TOM FOGERTY: Joyful Resurrection; Heartbeat. FANTASY. Puntuación: 8.
JULIAN GRANADOS: Pequeña Lola; Tonight. Puntuación: 5.

PHILIPS

«SINGLES»

ANA BELEN: Quiero ser canto y rodar; Lady Laura. Puntuación: 6.
PETERS & LEE: By your side; Loving baby. Puntuación: 7.
SHARK WILSON: Where are, we going?; Too much pain. Puntuación: 6.
LA CACHIMBA: Los chicos; Ni más ni menos. Puntuación: 6.
BLACK SABBATH: Bloody; Changes. VERTIGO. Puntuación: 9.
NEW YORK DOLLS: Trash; Personality crisis. MERCURY. Puntuación: 8.

LP

JETHRO TULL: A passion play. LP. FONOGRAF. Diez temas. La crítica inglesa calificó poco más que de ridícula esta nueva creación de Anderson, y quizás la única explicación que se me ocurre es que hoy el concepto mercado domina sobre cualquier sentimiento y gusto, y en Inglaterra, hoy, el mercado es Bowie, Bolan, Slade o, incluso, ahora, New York Dolls, además de otros muchos. La crítica sólo se preocupa de la «extraordinaria música» que todos es-

tos señores hacen... Este misterio se compone de diez partes o actos que integran en su unión la gran «suite», la cual es, podría decirse, una continuación escenificada del histórico **Thick as a brick.** Supone la construcción plástica de unas ideas fomentadas en la exuberante mente de Anderson, que deambula desde hace mucho entre su virtuosismo instrumental y de compositor y entre la conjunción puramente musical del grupo. La música de este LP es difícil y superfluo contar; lo mejor es, simplemente, escucharla, aunque sea en su versión española.—**R. R. S. R.**

NEW YORK DOLLS: New York Dolls. FONOGRAF-MERCURY. LP. Once temas. **New York Dolls** («Muñecos-as de New York») son cinco chiquitos americanos que nos vienen a recordar que también allende los mares el asunto del «gay» funciona. El grupo hace una música de «rock» a medias entre la muy salvaje y durísima de Mr. Alice Cooper y el «glamour rock» de los «dulcísimos» Roxy Music, aun siendo sus concepciones del «rock» diferentes, ya que la música de estos «gay» americanos, si bien presenta bastantes concomitancias con la que hacen sus «correligionarios» europeos, se diferencia de la de éstos en un mayor apego a las estructuras formales tradicionales, lo cual no deja de ser normal, si tenemos en cuenta que USA es la cuna del «rock and roll». Bases rítmicas fuertes, a veces obsesivas; sonido «sucio», ausencia de divismo en el manejo de los instrumentos, sacrificados en su lucimiento individual por una mayor efectividad y potencia, son las principales características de estos muchachos que hacen un «rock» de «tercera generación» de lo mejorcito que puede escucharse en estos momentos.—**A. C. P.**

RICARDO CANTALAPIEDRA: De oca a oca y canto porque me toca. PHILIPS. LP. Once temas. Ultimamente están proliferando en el mercado nacional del disco focos emisores de cierto tipo de canciones satíricosociales, que cuando son pocas y cantadas por pocos a la gente de la calle—pues los demás están ya algo cansados—les llegan a gustar bastante, y los discos que contienen suelen tener un gran índice de ventas. En el caso que nos ocupa hemos de decir que Ricardo Cantalapedra nos ha decepcionado. Una afirmación así se basa en puntos muy destacados de su interpretación, de su idea general, de su composición, que dejan bastante que desear. En primer lugar, hemos de decir que la interpretación vocal de Ricardo se encuentra perfectamente definida en el marco de trovador. Carece de riqueza tonal en los puntos que la melodía lo requiere; no sube,

y en todo momento depende del micrófono. La idea del disco—volvemos a repetir—se encuentra sobre la línea de la sátira social; pero le falta genialidad que la destaque de lo mucho que estamos oyendo todos los días. La composición de los temas del disco, exceptuando algún caso muy aislado, suena arcaica; quizás estaría perfecta en ambientes universitarios de hace diez años, pero no a la altura de la juventud que escucha hoy en día esta música. En resumen, un disco de esos intrascendentes.—**F. R. P.**

ROD STEWARD: Sing it again Rod. Doce temas. LP. PHILIPS. Roderik Davie Steward—Rod Steward—es uno de los prototipos de músicos hecho a base de experiencia. Su paso por diversos grupos—Hoochie Coodie Men, Jeff Beck, Faces—hacen de su cultura musical una inacabable fuente de recursos e innovaciones. Este **Sing it again Rod** es un compendio de su obra y nos muestra a un Rod dominador del «rhythm & blues», con una voz que le hizo acaparar el nombre de «El Magnífico». La historia musical de Rod es la historia de los mejores grupos de la década de los sesenta. Su primera incorporación al Jeff Beck Group, junto con músicos de latalla de Beck—guitarra dorada en esa época—y un John Paul Jones, darían la muestra de uno de los mejores conjuntos de todos los tiempos. Su desaparición de este grupo y su posterior unión a los Faces—antiguas Small Faces—lograrían continuar su triunfal carrera. Hoy, aún se recuerda su actuación en el Rainbow con la versión orquestada del **Tommy**—cuyo tema se incluye en este álbum—. Una historia musical y una historia humana, la de un genio, que como dato curioso diremos fue expulsado de nuestro país en el año 65 por **Beatnick**—fue una pena, pues sería muy beneficioso su apoyo en nuestra música—, otra recopilación que merece tenerse en cuenta.—**F. P. L. C.**

POLYDOR

«SINGLES»

SEX MACHINE: Sex machine. Un gran disco que ya suena en toda España con fuerza arrolladora. Su trepidante ritmo, la personalidad de su intérprete y la originalidad del tema han hecho de este disco una de las grandes producciones de este año. Puntuación: 10.
DANIEL VELAZQUEZ: Volverás otra vez; Nacerán amores. Puntuación: 6.

RCA

«SINGLES»

THE SWEET: The ballroom blitz; Rock & roll disgrace. Puntuación: 9.
THE KINKS: Sitting in the midday sun; Sweet lady genevieve. Puntuación: 7.

DAVID BOWIE: Sorrow; Lady grinning soul. Puntuación: 8.
BANDA SONORA ORIGINAL: Cebo para un adolescente. Puntuación: 6.
CLAUDIO BAGLIONI: Amore bello; W l'Inghilterra. Puntuación: 6.
B. W. STEVENSON: My María; Sham-bala. Puntuación: 8.
NINA SIMONE: Why? The king of love is dead. Puntuación: 10.
DOCTOR POP: Temptation; Peer gynt. Puntuación: 7.
HELENO: No son palabritas; Carita linda y triste. Puntuación: 3.
IMELDA MILLER: Qué alegre va María; Devuélveme el corazón. Puntuación: 4.
GINAMARIA HIDALGO: Romance de María Pueblo; Camino del Iguazu. Puntuación: 7.
ENRICO CHIARI: Tu sei tu; Così e' la vita. Puntuación: 5.
ANDA MORI: Mar, mar, mar, mar; Me vuelvo niña. Puntuación: 6.
DOMENICO MODUGNO: Amarga tierra mía; Sortilegio de luna. Puntuación: 6.
DAVID CLAYTON TROMAS: Professor longahir; Workin on the railroad. Puntuación: 8.
PALOMA: Niña o mujer; Yo no soy poeta. Puntuación: 6.
ELVIS: Raised on rock; For ol'times sake. Puntuación: 9.
CANELA EN RAMA: Juan, Juan, Juan; Naufrago de amor. Puntuación: 5.
FLORA, FAUNA y CEMENTO: Piccola canzone; Morena. Puntuación: 7.
LUIS LUCENA: Tengo una barca de plata; El álamo. Puntuación: 6.

LP

ELVIS PRESLEY: LP. Diez temas. RCA. Multitud de jóvenes españoles admiran a este mago de la música que es Elvis. Muchos de estos jóvenes tienen discos de él y los conservan con orgullo en un relevante puesto de su discoteca; pero quizás les falten algunos temas del largo repertorio de El Rey para completar su colección. Por ello, su Casa discográfica ha organizado una gran campaña dedicada por completo a la discografía de Elvis Presley. Esta consistirá en la puesta en el mercado, en oferta especial, de todos los «long play», «cassettes» y «stereo-8» de Elvis. Con esto, los aficionados a sus canciones podrán completar su colección, y así tener una mejor imagen de la carrera de este gran intérprete. La presente campaña tiene dos meses de vigencia, a partir del pasado 25 de febrero. Durante la misma se editarán tres nuevos «long plays» con un espacio de quince días entre cada uno. El primero de los tres es el que viene en esta ocasión a nuestras páginas. En él se encuentran sus «hits» **Fool, It's impossible; Where do I go from here** y un largo etcétera, hasta completar los diez temas que contiene el disco. De su calidad no podemos decir sino que es un nuevo disco del gran Elvis, pues analizar en unas pocas líneas lo que es su música y su movimiento musical es totalmente imposible, y este disco nos viene a confirmar su habitual línea de poderío musical.—**F. R. P.**



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
La casa más bulida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

ing
pa-
6.
llo;
am-
of
eer
rita
Ma-
un-
de
izu.
e'la
ar;
tie-
un-
sor
ad.
soy
nes
an;
5.
ola
de
mas.
ño-
la
de
el y
un
ca;
te-
Rey
Por
ga-
ada
de
la
erta
y»,
vis.
ran-
lec-
ma-
ran
aña
ar-
Du-
res
pa-
no.
que
ras
sus
he-
rgo
diez
De
ino
ran
po-
a y
tal-
nos
lí-
P.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

Partner 15 de FARFISA tiene dos hallazgos técnicos: El «Bravo» y el «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

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
TELÉFONO 222 72 02
MADRID-13