

RITMO

AÑO LVIII • NUM. 580 • SEPTIEMBRE 1987 • PRECIO: 525 PTAS.



ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA 3.000 CONCIERTOS

Entrevista: Renata Scotto ★ Centenario Rubinstein ★ Festival de Viena

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

Carretera de la Coruña, Km. 17.200 Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

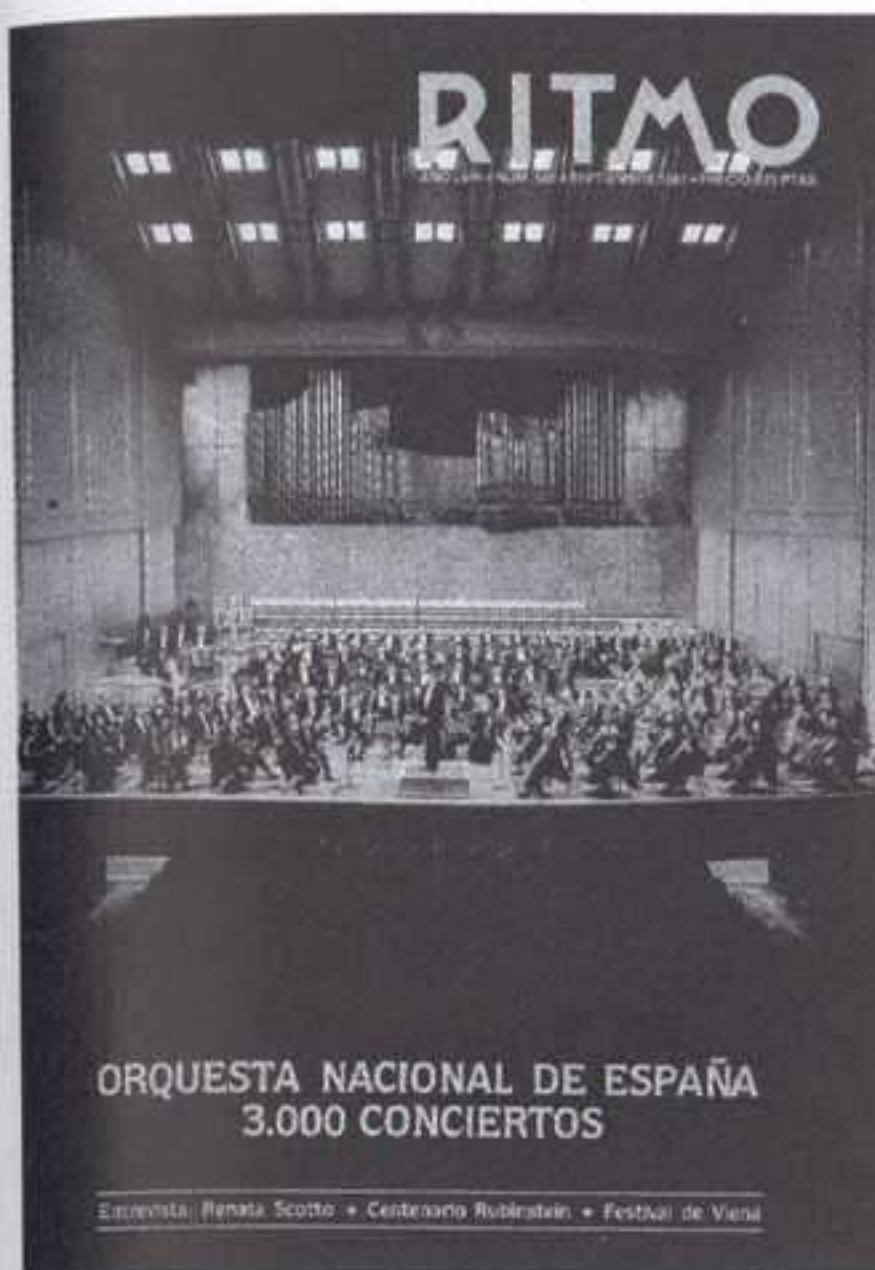


FOTO: AGUSTIN MUNOZ

NUESTRA PORTADA:

La Orquesta Nacional de España con su actual director titular, Jesús López Cobos. El pasado 12 de mayo la ONE alcanzó su concierto número 3.000. Obras de Pérez Casas, su primer director titular; Mozart y Bruckner constituyeron el programa. RITMO aporta en este número su propia celebración de la efemérides con una serie de reportajes

dedicados a la ONE y una extensa entrevista a Jesús López Cobos.

INTERPRETES: «En el centenario de Arturo Rubinstein». Nuestro corresponsal en Valencia, Gonzalo Badenes, realiza en este trabajo un exhaustivo estudio de la discografía del pianista polaco.

FESTIVALES: Crónica de los conciertos de clausura del XXXVI Festival Internacional de Música y Danza de Granada, por nuestro enviado especial Rafael Banús.

HI-FI: Philips vuelve a la Alta Fidelidad de gran calidad.

DISCOTECA BASICA: «Rhapsody in blue», de Gershwin. Por Adolfo Berzosa.



ENTREVISTA: Renata Scotto. Por José Guerrero Martín

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

- Entrevista con Pablo Sorozábal.
- María Callas, en el décimo aniversario de su muerte.
- **Ensayos:** Mompou, Buxtehude y Lully.
- **Discoteca Básica:** «la italiana en Argel», de Rossini.
- Crónicas de los festivales internacionales de verano

Sumario

	Págs.
Editorial: La Orquesta del Estado	5
Noticias	6
Reportaje:	
— Orquesta Nacional de España. Pasado, presente... y futuro	9
— Jesús López Cobos y la ONE. De la esperanza a la realidad	10
— Los directores de la Orquesta Nacional. (Recuerdos personales)	14
— Los directores extranjeros en la Orquesta Nacional	16
Entrevista: Renata Scotto	20
Reportaje: «Rubinstein y España». Una excelente exposición	24
Intérpretes: En el centenario de Arturo Rubinstein	25
Festivales: Clausura del XXXVI Festival de Granada	32
HI-FI:	
— Novedades septiembre 87	34
— Philips vuelve a la HI-FI de gran calidad	37
— Hay watos... y watos	38
Opera	41
Reportaje: En torno a Musikaste 87	46
Reportaje: Los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes en la Ley de la Propiedad Intelectual	48
Jazz: Entrevista con Philip Catherine	52
Reportaje: Artistas españoles en España. Consuelo Colomer	54
Reportaje: El «nuevo» Teatro Principal de Pontevedra. Un punto de encuentro para la cultura	56
Reportaje: Ciclo de órganos históricos en Zamora	58
Ensayo discográfico: La madurez de Charles Ives	60
Discoteca Básica: «Rhapsody in blue», de George Gershwin	62
Crítica Discográfica	68
País musical	84
Internacional	90
Libros y partituras	94
Cartelera	95
Viejas fotografías de mi álbum: Maruja Vallojera	96
Músicos del siglo XX: Mikuláš Schneider-Trnavský	97
Directorio comercial	98



SPECIAL PRICE

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Nuestras mejores marcas **ROMPEN**
LAS BARRERAS



DEL PRECIO

series medias



LA CALIDAD

D D D



EL TIEMPO

+ 60 minutos

BIS • DENON • HERMES • HUNGAROTON • ZETA

ESTE OTOÑO A LA VENTA EN LOS MEJORES COMERCIOS DE DISCOS
COMPACTOS DE TODA ESPAÑA Y EN TODOS LOS CENTROS COMERCIALES DE

El Corte Inglés

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Adjunto a la Dirección:
Ángel Carrascosa Almazán

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:
Salustio Alvarado, José Luis Ansorena, Rafael Banús, Adolfo Berzosa, Jacinto Berzosa Arroyo, Xavier Casanovas-Danés, Francisco Chacón, Luis Carlos Gago, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, José Guerrero Martín, Francisco Hernández Girbal, Miguel Manzano, Alvaro Marias, Claudio Montoro, Fernando Palacios, Juan Ignacio de la Peña, Gemma Pérez Zalduondo, Carlos Ruiz Silva, Federico Sopeña, Tartessos.

Corresponsales:
José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Senra (**Badajoz**), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-dell) (**Barcelona**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Gustavo del Rey (**Granada**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Peré Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Mercedes Rosón (**Santiago de Compostela**), Eduardo Baixauli Morales (**Tarragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part (**Valencia**), María Isabel Nuñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanedo (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asin Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).

Edita:
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21
28034 MADRID

Redacción:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
(horario de oficinas, 8 a 15 h.)
Télex: 45490

Distribución:
S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1, 28029 MADRID.
Apartado 151036, 28080 MADRID. Teléfonos (91) 315 74 77-315 68 48-315 68 49.
Télex: 45490
Telefax: (91) 315 68 49

Suscripciones:
España: Año, 5.775 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.448 ptas.). Número suelto, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.). Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 60 dólares USA. Vía aérea, 85 dólares USA.

Fotocomposición: ORCHE
Doña Mencía, 41 - Tel. 463 75 34
28011 MADRID

Imprime:
Pentacrom, Miguel Yuste, 33
28037 MADRID

Depósito Legal: TO-2-1958. Inscrita en el Registro de Empresas Periodísticas con el número 329.

LA ORQUESTA DEL ESTADO

De las circunstancias favorables y desfavorables que conforman a la Orquesta Nacional de España —y de algunas tienen información directa nuestros lectores en este número de RITMO—, hay una que posee un carácter previo a las demás, y que permanece inalterablemente conflictiva a lo largo de los años sin que encuentre solución y sin que se plantee siquiera correctamente. Nos referimos a su condición de orquesta estatal y explícitamente «nacional», como se especifica en su titulación misma.

Con frecuencia se ha dicho que una orquesta llamada nacional debería renunciar a su larga temporada en Madrid y dedicar la mayor parte de su actividad a viajar por España según itinerarios y programas previa y cuidadosamente elaborados. Es un argumento al que todos nos hemos apuntado gustosamente alguna vez, pues sin duda posee una cierta lógica (aunque olvide las enormes dificultades de un trabajo exhaustivo de ese tipo, que NINGUNA orquesta del mundo realiza). Quejas por esa falta de asistencia de la Orquesta Nacional a las ciudades españolas continúan oyéndose. El fundamento de las quejas es siempre el mismo: ¿en qué han de consistir las tareas propias de una orquesta «nacional»? ¿Han de diferenciarse en algo de las que realicen las demás orquestas españolas? ¿Tiene algún cometido especial de alcance efectivamente nacional?

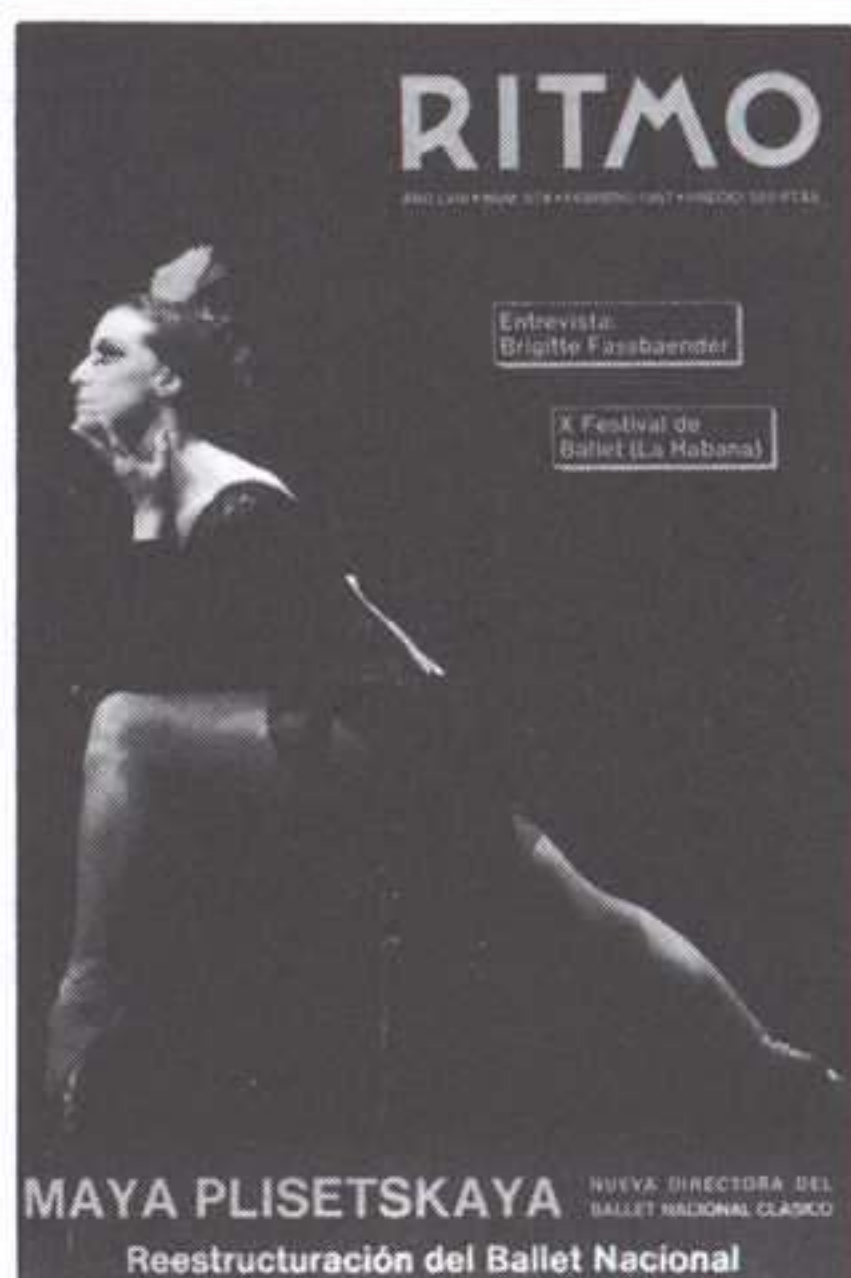
Ahora preguntamos nosotros. ¿Se trata de cuestiones puramente nominales, es decir, del «nombre» de la orquesta? ¿Obliga por fuerza ese nombre a algo definido, o debe interpretarse ya, pasados los años y cambiadas las situaciones históricas, como una denominación vaciada de sentido y mantenida sólo por tradición? Si es cuestión de nombres no vale la pena preocuparse más del asunto, ya que la Orquesta Nacional tiene otros problemas más graves que atender. Pero si, independientemente de la denominación, la Orquesta tiene algún cometido de signo estatal que cumplir, sería bueno que tratase de definirlo y de cumplirlo. El viajar sin cesar por España pensamos que sería una solución pírrica, aunque podría sistematizarse en alguna medida reduciendo la temporada madrileña. Y, por otra parte, si los conciertos de la Orquesta se retransmitiesen por radio (como parece normal), podrían ser escuchados en todas partes.

En ocasiones, una mirada a los orígenes puede ayudar a ver las cosas más claras, aunque las razones históricas no hayan de ser siempre decisorias. En el decreto, firmado por Manuel Azaña y Jesús Hernández Tomás en 1937, por el que se crea la Orquesta Nacional, hay algunas consideraciones de interés. La movilidad de la orquesta se contempla como posibilidad. Se indica ya que habrá un primer director, un segundo director y un director ayudante (¡parece que ahora vamos más o menos hacia esa estructura!). En el decreto se explica que la razón básica de la Orquesta Nacional es cultural: difusión de la música sinfónica, *exponente máximo de la cultura artística de los pueblos*, y sobre todo de la producción española: *La música de autores españoles habrá de figurar, salvo casos especiales de festivales de música extranjera, en todos los programas de la Orquesta Nacional* (artículo 7º).

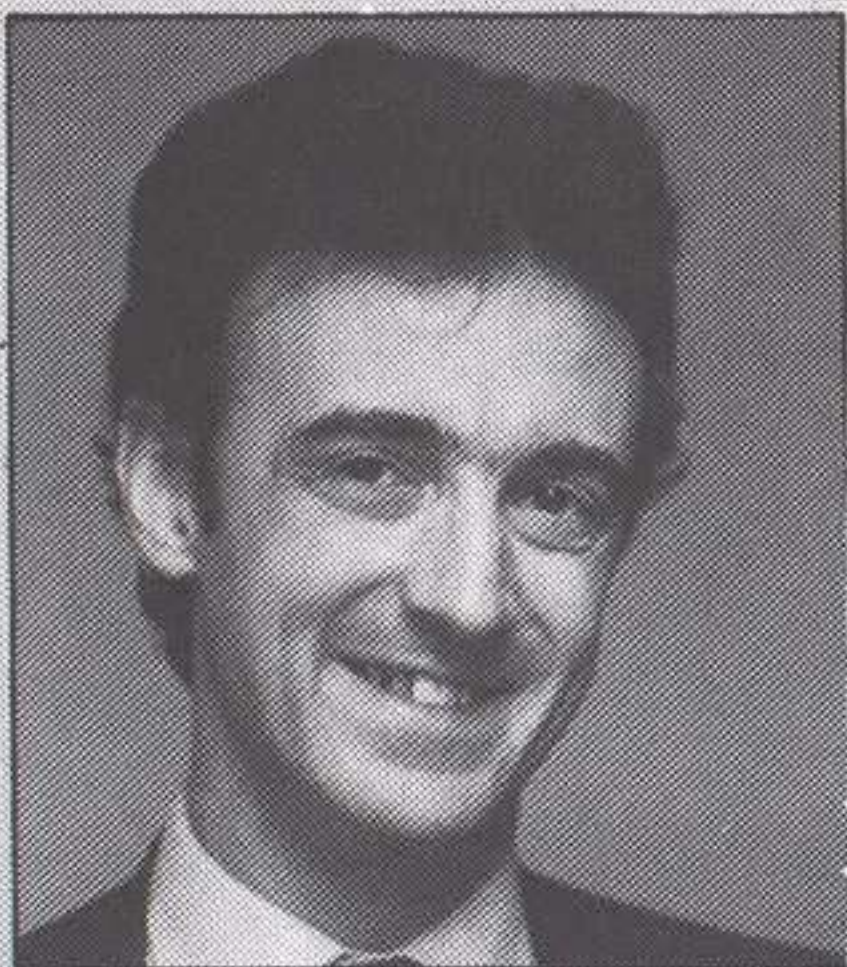
La idea cultural y pedagógica, en este sentido, podría ser la profunda razón de ser de una orquesta nacional: protagonizar una gran plataforma musical española. Claro, habría que moderar así muchos divismos, muchas tontas xenofobias y muchos usos burgueses de un público casi drogado por una programación abrumadoramente tópica en la que la norma es el éxito fácil de los directores. De esta manera, la Orquesta Nacional serviría a todo el país, y además en otro fundamental aspecto: en el de dar la música de sus compositores y, de paso, despertar estéticamente al público de su inercia.

Noticias

Como ya anunció RITMO en su número de febrero, Maya Plisetskaya será la directora artística del Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. La negociación se ha cerrado felizmente con la firma del contrato, y la bailarina soviética iniciará su trabajo a partir del 1 de diciembre. Tan importante tema merecerá nuestra atención en próximos números.



Han dicho...



MIGUEL A. GOMEZ MARTINEZ (director de orquesta). La Orquesta ha realizado un progreso muy notable durante los últimos años, reconocido por todos los artistas invitados que han pasado por ella, y ha ganado muy buena fama fuera de nuestras latitudes, gracias a las referencias que los mismos han hecho de ella (...). Alguno ha llegado a manifestar que no conoce en Alemania otra orquesta que sepa tocar Bruckner tan bien como la Orquesta de la RTVE. Con motivo de nuestra participación en el III Festival Internacional de Orquestas que se celebró en París, apareció una reseña que decía: *Han venido las cien mejores orquestas del mundo. La mejor, fue la de RTVE (...)*.

RTVE quiere reorientar las actividades de su Orquesta y yo creo que esta decisión es equivocada para poder mantener la calidad que posee en estos momentos (...).

Se desea que la Orquesta interprete especialmente, música contemporánea, que debe reducir el número de conciertos y dedicarse a

grabar, reducir el número de giras, tanto en España como en el extranjero y las que se hagan tienen que estar presididas por un criterio de rentabilidad económica, etc. Creo que si la Orquesta se especializa en un repertorio del siglo XX y con inclusión de obras de autores desconocidos, los resultados pueden ser verdaderamente lamentables. Yo no digo que la música del siglo XX, donde se mezclan autores como Ravel o Stravinsky con otros muchos cuya obra no resulta tan meritoria, sea mejor ni peor. Pero sí digo que tiene unas características muy especiales que consisten en desvirtuar los sonidos naturales de cualquier instrumento, lo que por pura lógica, demuestra que puede llegar a dañar la técnica de los instrumentistas (...).

El destino de la Orquesta se proyecta sobre una base de incongruencias que son con las que no estoy dispuesto a colaborar (...).

Resulta absolutamente demencial que el director gerente, el delegado general de la Orquesta y ese nuevo cargo que se han inventado, que es el director de programación, digan que la Orquesta no está para tocar Brahms o Beethoven, porque para eso ya hay otras orquestas (...). El único director de programación de cualquier orquesta del mundo, es su director titular, que es sobre quien recae la responsabilidad del éxito artístico de la misma. («Ideal», de Granada. 2 de julio de 1987).

CONCURSO DE PIANO «INFANTA CRISTINA»

Por sus organizadores, ISME-ESPAÑA, ha sido convocada la cuarta edición de este certamen pianístico de carácter bienal y que desde su creación viene patrocinando la firma Loewe, concurso reservado a los jóvenes pianistas españoles que no hayan superado los veinte años de edad en la fecha de su celebración, que se desarrollará en Madrid, en la Escuela Superior de Canto, fecha fijada para la primera quincena de mayo de 1988. Tendrá dos niveles: Infantil, hasta los catorce años, y Juvenil, hasta los veinte.

Se otorgarán tres premios en cada uno de sus dos niveles, de 200.000, 100.000 y 50.000 ptas., dotaciones destinadas a ampliación de estudios de los galardonados. Esta cuarta edición ha quedado convocada, con fecha tope para las inscripciones hasta el 31 de marzo, las que podrán dirigirse o hacerse en la sede del concurso, calle Serrano, 26, 4º, Madrid.

HOMENAJE EN MADRID A ROS MARBÁ

La Delegación en Madrid de la Generalitat catalana ha dedicado un homenaje al maestro Antoni Ros Marbá con motivo de sus recientes éxitos en la temporada del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Fue presidido por el Subdirector general de

Música del INAEM, Juan Francesc Marco y por el propio titular de dicha delegación, Francesc Sanuy.

Consistió en un almuerzo al que asistieron destacadas personalidades del mundo lírico y sinfónico madrileño.



El homenajeado, junto a Francesc Sanuy, titular de la Delegación de la Generalitat catalana en Madrid.

Ros Marbá, al agradecer este homenaje, pasó revista a su participación en la vida musical de la villa y corte, en particular a su labor al frente de la ONE y a su colaboración en el resurgimiento de las actividades del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, cuyo sobreintendente, Juan Antonio Campos, corroboró la colaboración moral y artística que, desde siempre tuvo del gran director catalán, y subrayó el gran aporte que la misma ha supuesto para el auge del coliseo de la calle de Jovellanos.

Juan Francesc Marco, subdirector musical del INAEM tuvo a su vez emotivas palabras de reconocimiento a la personalidad del maestro paisano suyo, a quien —dijo— sigue y admira desde siempre.

VERANOS DE LA VILLA



El pasado seis de julio tuvo lugar la presentación oficial de los Veranos de la Villa, en Madrid. El alcalde, Juan Barranco, junto al concejal de Cultura, Ramón Herrero, explica la programación, que incluye zarzuela, ballet, jazz, etc.

MURIO FREDERIC MOMPOU

Difícilmente, dentro del mundo de la cultura, la desaparición de un músico podría suscitar una tan mayoritaria reacción de pesar y dolor como la producida por el fallecimiento del compositor barcelonés Frederic Mompou. Unanimitud ha habido a la hora de despedir al anciano personaje, como unánime fue el juicio que mereció en vida: Frederic Mompou fue un gran hombre y un destacado músico, más allá de escuelas, modas coyunturales y tendencias.

Frederic Mompou dejó de existir como había vivido: lenta, dulce y calladamente. Tan calladamente como insinúa ésa su gran obra **Música callada**. A los 94 años, y después de un agravamiento de su delicada salud, falleció a las seis de la mañana del día 30 de junio, en su domicilio del barcelonés Passeig de Gràcia. La muerte se produjo a consecuencia de una insuficiencia respiratoria.

Después de Navidad, Mompou hubo de superar una pulmonía doble, que le tuvo internado en una clínica cinco semanas. A ello se unió, sucesivamente, un estado de desgaste físico, anemia y deshidratación. En los últimos días de su existencia, el compositor ya no se levantaba de la cama, ni siquiera el sábado y el domingo.

La capilla ardiente fue instalada en el Saló Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, por donde pasaron numerosas personas que quisieron decir su adiós al egregio músico.

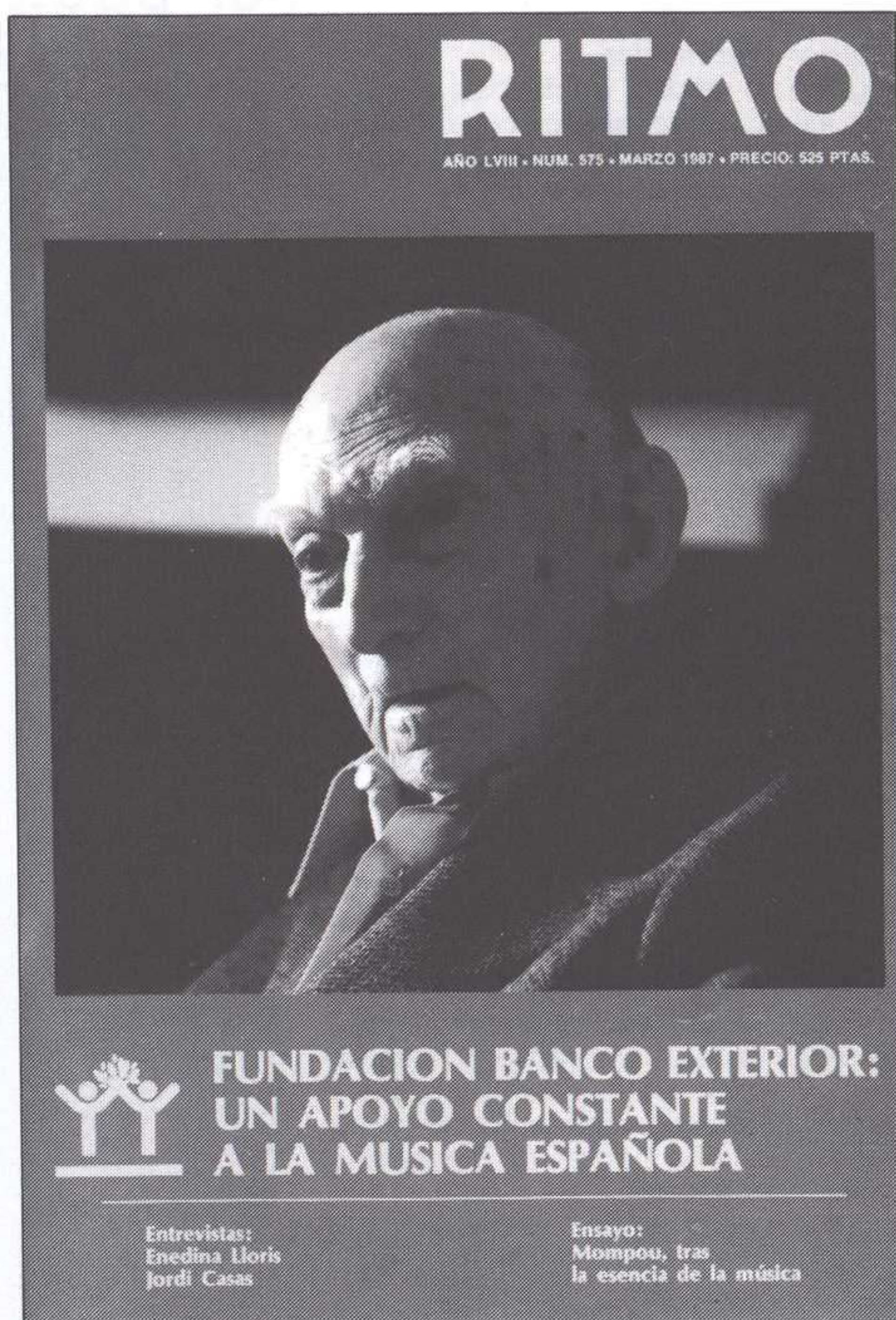
Los restos mortales de Frederic Mompou reposan, desde el mediodía del 1 de julio de 1987, en el panteón familiar de los Dencausse (rama materna del compositor), en la parte alta del cementerio de Montjuic. Familiares, amigos, autoridades y todo el mundo musical catalán vivieron con emoción contenida y de forma intensa el adiós definitivo a tan singular hombre y artista.

El conseller de Cultura de la Generalitat, Joaquim Ferrer, y el delegado del Gobierno en Cataluña, Francesc Martí i Jusmet, presidieron el acto religioso que se ofició en la parroquia de Santa Maria de Jesús de Gracià. La viuda de Mompou, Carme Bravo, presidía el duelo familiar.

Entre otras personalidades políticas estaban el gobernador civil de Barcelona, Ferran Cardenal; el director general de Música, Teatre i Dansa de la Generalitat, Jordi Maluquer; el jefe del Servei de Música de la Generalitat, Lluís Serrahima; el subdirector del Instituto de las Artes Escénicas y la Música, Francesc Josep Marco; el teniente de alcalde de Barcelona Raimon Martínez Fraile; el titular de Cultura de la Diputación de Barcelona, Jordi Laboria; el rector de la Universidad, Josep Maria Bricall...

Por parte de la profesión musical, la soprano Victoria de los Angeles; el compositor Xavier Montsalvatge; el pre-

RITMO homenajeó recientemente a **Federico Mompou**. En la foto, portada del número 575 (marzo de 1987).



sidente internacional de Juventudes Musicales, doctor Jordi Roch; la musicóloga Montserrat Albet; la mecenas musical Paloma O'Shea; los intérpretes Jordi Savall, Carlota Garriga, Carme Vilà y Antoni Besses; el maestro Joan Pich Santasusana...

Durante la ceremonia en la iglesia, la organista Montserrat Torrent interpretó dos piezas del propio Mompou —**Cantar del alma** y **Pastoral**— y el **Cant dels ocells**. En la homilía, el vicario episcopal, Lluís Bonet, destacó que, desaparecido el hombre, nos queda su espiritualidad y sencillez, además del legado musical del compositor.

Acompañaron al féretro al cementerio unas cincuenta personas, entre las cuales las hijas de las pianistas Rosa Sabater y Alicia de Larrocha. La bandera catalana envolvía la caja mortuoria y numerosas coronas de flores fueron ofrendadas, entre ellas las de la Academia Marshall, Orfeó Català, Gran Teatre del Liceu, Sociedad General de Autores, Ministerio de Cultura, Conservatori Superior Municipal de Música, Generalitat, Ayuntamiento y un largo

etcétera. No hacía sino cumplirse aquel **Damunt de tu només les flors** cantado por Mompou sobre versos de Josep Janés.

El conseller de Cultura de la Generalitat, Joaquim Ferrer, ha pedido a los casi cincuenta festivales de música de verano que se van a celebrar en Cataluña que incluyan obras del compositor desaparecido en sus programaciones, como homenaje inmediato a Frederic Mompou en espera del que al parecer se prepara para más adelante y con mayor solemnidad.

La viuda del músico, Carme Bravo, mujer creyente y religiosa, nos ha manifestado que la muerte de un hombre es algo muy serio y que ella ha querido un adiós sencillo, íntimo y recogido. No obstante, nos ha anunciado su intención de celebrar en Barcelona y en Madrid, lo más seguro que en el mes de septiembre, un adiós más público y solemne a Frederic Mompou, cuya parte esencial sería la interpretación de su propia música.

José Guerrero Martín

A GERARDO DIEGO, el poeta músico

*Quisiera ser músico
músico de verdad, no de los pobres
que ajenas pautas sueñan como propias
—equilibristas por los cinco alambres—
con riesgo a cada nudo
a cada pájaro
de romperse la crisma*

Son los versos de Gerardo Diego, uno de los grandes poetas españoles de nuestro siglo, figura puntera de la Generación del 27, los que encabezan estas líneas, escritas con urgencia y con emoción, para decir adiós al gran santanderino, a quien muy joven escuché, leí y admiré. Pero voces tiene la lírica española para cantar la excelencia de su fecunda creación. Me interesa, nos interesa, el evocar al Gerardo músico, aspecto consustancial en quien nació en Santander el tres de octubre de 1896, y moría en Madrid el pasado 9 de julio.

Gerardo Diego ha sido excepción en el mundo de los intelectuales en el que la sordera para nuestro arte es nota casi común. El pertenece a un grupo poético, el del 27, en el que el diálogo entre las artes es un hecho. Y si se ha hablado mucho del Lorca músico, quizá en los últimos tiempos se ha OLVIDADO que Diego lo ha sido en un grado muy considerable.

En su poesía, en toda ella, nos encontramos con valores auditivos; llega a ella desde la música, y su fotografía junto al piano es ya clásica. La música se encarna en la poesía, y este ideal se hace realidad en el recital concierto que, como intérprete, cultivó tocando a Chopin, Falla o Stravinsky. En su **Manual de espumas**, vibra el paisaje, se escuchan melodías. Si en García Lorca, como indica Gallego Moreol, desembocamos en el mundo folclórico a través de su **Café de las Chinitas**, en Gerardo se llega a través de una fuga de Fauré o un Cuarteto de Bartók. No canta a Garcilaso o a Cervantes; sí a Beethoven, a Scriabin o a Chopin, al Chopin que toca en el piano colín el PIANISTA OTOÑAL, como él mismo se define.

Preocupado por lo acústico, con una obra de estructura musical y además felicísimo escritor sobre nuestro arte (es célebre su **Premanuel de Antefalla**) cuando aborda nuestra temática lo hace con conocimiento de causa, y tenemos entonces al crítico, al autor, con Joaquín Rodrigo y Federico Sopena, del estudio **Diez años de música en España**; al co-creador con nuestros músicos: con el autor del **Concierto de Aranjuez**, con Esplá, con García Lorca, con Luis de Pablo...

Leamos su **Alondra de verdad**, cuyos versos cantan a músicos; recordemos



que el autor de **Santander, su cuna y su palabra** cantó a Argenta. Creo que uno de sus últimos escritos sobre música fue la preciosa presentación que hizo al programa del Festival de Santander en 1980. Entonces, Rafael Alberti y Nuria Espert le rindieron homenaje: el nuestro será permanente y, segura-

mente, cuando escuchemos a un pianista o un cuarteto tocar Chopin o Fauré nos vendrá a la mente los versos del poeta que fue músico, que fue santanderino y que se llamó, ¡se llama! Gerardo Diego.

Ricardo Hontañón

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA Pasado, presente... y futuro

La Orquesta Nacional de España ha llegado a su concierto número 3.000. Deja tras de sí una larga, hermosa y a veces intrincada estela, desde aquellos históricos conciertos con José María Franco, Jesús Arrábarri y Bartolomé Pérez Casas. Este último, ya a punto de convertirse en su primer director titular, la presentaría en sociedad en aquel Teatro Español de 1943: la primavera madrileña se vestía de gala para recibir a una agrupación que, con el adjetivo nacional, durante tanto tiempo, irremediamente, se la iba a tener como orquesta de la capital. Tres años antes, el 25 de julio de 1940, en el Teatro María Guerrero, la Orquesta se había presentado en un concierto de dirección múltiple: Dámaso Torres, José Muñoz Mollada, José Moreno Bascuñana, Manuel Parada y José Cubiles, todos a una, dieron el pistoletazo de salida a una Orquesta Nacional que todavía caminaba por bloques, los A y B, instrumentistas de la Filarmónica y Sinfónica. 1944, año en que Pérez Casas gana la titularidad, la Orquesta realiza su segunda salida al extranjero, Lisboa y Oporto, y

conoce su primera visita importante, Carl Schuricht. Dos después, Ataúlfo Argenta se convierte en ayudante precoz del jefe de filas; tanto, que acabaría siendo su sucesor. También ese mismo año hay cambio de sede para los conciertos: del María Guerrero se pasa al Teatro Monumental, lugar por el que, en temporadas sucesivas, pasarán tantos y tantos solistas y directores de orquesta de primerísima fila: Rubinstein, Menuhin, Oistrakh, Segovia, etc., entre los primeros; el jovencísimo Abbado, Ansermet, Barbirolli, Beecham, Clemens Kraus, Pierre Monteux... Y así, hasta que 22 años más tarde la Orquesta se aposentara en el transformado y polémico Teatro Real. Durante este tiempo las giras se han sucedido, y a partir de 1966 continuarán con breves períodos de interrupción.

Hoy, cuando ya son historia sus restantes directores titulares, Frühbeck de Burgos y Ros Marbá, otro español internacional, Jesús López Cobos, se ocupa de organizar toda una nueva estructura. Añoradas ya —por suerte— las vigiliadas nocturnas para poder tener acceso a la entrada barata y ver al gran

director extranjero; en pleno proceso de homologación, lejos de sentirse el ombligo de la cultura musical del país, nuestra ONE, la de todos, respira el aire, la brisa fresca, de la renovación. Pronto volverá a cambiar de sede, el nuevo Auditorio Nacional, y esta vez ya con visos de definitiva.

RITMO, que siempre estuvo y estará al lado de la ONE (ya en su etapa fundacional, en los números de enero de 1930 y mayo de 1935, desde sendos editoriales, se indicaban las pautas a seguir para la formación de una orquesta nacional), ha querido sumarse ahora a la fiesta que siempre supone el celebrar una efemérides. El lector, si así lo desea, podrá adentrarse en las páginas siguientes, donde encontrará un poco de historia de nuestra primera orquesta, y también parte de su presente. Porque, como es lógico, para entender este último, en lo positivo y en lo menos bueno, no hay como hacer uso de la memoria y recordar, sin ira, el pasado.

RITMO



MARIA SILVER

JESUS LOPEZ COBOS Y LA ONE

De la esperanza a la realidad

Por Pedro González Mira

Jesús López Cobos, director español de reconocida trayectoria artística, famoso en medio mundo por sus trabajos al frente de grandes orquestas y grabaciones discográficas, se hizo cargo de la Orquesta Nacional de España hace ya tres años. Le esperaba un recorrido apasionante pero plagado de escollos; se enfrentaba a una necesaria renovación de la primera orquesta del país, para muchos en aquel momento en un estado técnico y artístico no especialmente feliz. RITMO, que dedicó en su momento un amplio reportaje al director zamorano (número 541, febrero de 1984), ha querido hablar de nuevo con Jesús López Cobos. ¿Van las cosas por el camino que éste había previsto y quería? ¿Se están cumpliendo los objetivos planteados por aquel entonces? ¿En qué situación, a juicio de su director titular, se encuentra la ONE en la actualidad? Muy amablemente, de forma realista y rigurosa pero con ilusión y mucha más esperanza que hace tres años, el Sr. López Cobos nos recibió, casi recién llegado de la gira que con su orquesta, la ONE, realizó por Japón el pasado mes de junio.

PEDRO GONZALEZ MIRA.— Creo, maestro, que para empezar la entrevista sería obligado hablar de la gira que, bajo su dirección, acaba de realizar la Orquesta Nacional de España.

JESUS LOPEZ COBOS.—La gira ha sido, a todos los niveles, muy positiva para la Orquesta. En primer lugar, por lo que conlleva una gira de aglutinamiento en una orquesta; hemos estado todo un mes juntos. Sin embargo, creo que este tipo de actividades se puede convertir en un arma de doble filo; el resultado puede ser positivo o muy negativo... puede haber verdaderas tensiones. En



MARIA SILVER

este sentido estoy muy satisfecho porque todo ha funcionado con gran armonía en la Orquesta y, sobre todo, se ha mantenido el nivel de los conciertos, en todos los conciertos. La verdad sea dicha, también hemos tenido magníficas salas, y eso es importante cuando llegas un día, otro día... han sido 16 escenarios diferentes, algunos de ellos en el mismo Tokyo; ya sabe que Tokyo es como cuatro o cinco ciudades juntas. Hemos viajado de norte a sur del Japón. Sí; ha sido muy positiva para la comunicación entre la Orquesta y yo. Además, la acogida por parte del público y la crítica ha sido excelente. Se ha hablado muy bien de la Orquesta; el interés del público ha sido grande, aunque ya sabe que los japoneses conocen y están informados de todo lo que se hace en Europa. Pero es la primera vez que una orquesta española iba a Japón; podían escuchar allí música española tocada por una orquesta española. Ha sido, realmente, una embajada cultural importante.

P.G.M.—Sólo hicieron música española.

J.L.C.—Sí; con excepción de *Bolero*, de Ravel, que nos lo pidieron ellos. Hemos hecho Arriaga, Turina, Falla, Claudio Prieto, Leonardo Balada... Hemos pasado por todas las gamas.

P.G.M.—¿Algo de zarzuela?

J.L.C.—Sólo en las propinas. Hemos tocado «*Revoltosa*», «*Boda de Luis Alonso*»...

La ONE, en un auténtico proceso de renovación

P.G.M.—¿Nos podría hacer una valoración del estado artístico actual de la ONE?

J.L.C.—Creo que, ahora mismo, estamos en un proceso claro de superación de la Orquesta. Se han necesitado los años que pensé eran necesarios para que se empezara a notar el trabajo; tenemos que pensar que estamos en un proceso que ha supuesto una importante renovación de profesores...

P.G.M.—¿Cuántos han sido?

J.L.C.—Un 35 o un 40 por ciento de cambio en tres años. Ha entrado gente muy joven, con poca experiencia, con todo lo que significa de falta de preparación de repertorio de orquesta, típico de la preparación que ofrecen nuestros conservatorios. Pero, por el contrario, ello constituye también una buena cosa porque contamos con gente joven, con ganas de trabajar y superarse. En definitiva, pienso que el rejuvenecimiento de la Orquesta ha sido muy positivo. Ahora mismo la media de la agrupación no llega a los 40 años, y eso es fantástico, teniendo en cuenta que tenemos todavía 25 plazas por cubrir. Por lo tanto, para los próximos años hay una posibilidad continua de rejuvenecimiento de la Orquesta. La subida de calidad puede y a de ir paso a paso. En el momento en

que yo note que ha llegado al techo dejaré de dirigirla. Lo que pasa es que muchas veces es fácil decir: *¿por qué no tenemos una orquesta a la europea?* La gente se olvida de que esas orquestas tienen unos cuantos años de tradición; que están en países donde hay muchísimas orquestas y muchos teatros, y por lo tanto la selección ha sido y sigue siendo grande. En EE.UU., por ejemplo, por cada plaza que saco a oposición en la Orquesta de Cincinnati se presentan 60 o 65 instrumentistas; aquí para 11 plazas se presenta uno. En esa relación no se puede pedir que nuestro país, de pronto, tenga una orquesta de primera línea. Tenemos la orquesta que podemos tener, que nos merecemos.

P.G.M.—Pero está también la respuesta del público. ¿No le parece que la demanda no es tan alta como se dice?

J.L.C.—Es como un círculo vicioso: si hay salas y orquestas la gente va a los conciertos. Efectivamente, no creo que haya un público excesivo. No creo que sea una locura que en Madrid haya un concierto diario. En una ciudad de cuatro o cinco millones de habitantes, en cualquier sitio de Europa, tienen todos los días seis o siete conciertos. En Tokyo hay nueve orquestas sinfónicas. Costaría trabajo pero se crearía más público si hubiesen más orquestas y salas.

P.G.M.—¿Cómo está el asunto de las oposiciones para la ONE?

J.L.C.—Se acaban de realizar las de este año. A mí me parece que convocarlas más de una vez al año no merece la pena. No hay gente. Este año, como he dicho, se han presentado muy pocos músicos. Para las 11 plazas de violín se ha presentado uno; para las cinco de viola, también uno; para las seis de chelo, dos y para las dos de contrabajo, uno. Hemos dado una plaza de viola, a un profesor que ya estaba contratado pero que no tenía título superior todavía. Y también una de violonchelo a una violonchelista que hacía 16 años marchó a estudiar a Alemania y estaba trabajando en una orquesta allí. Esta bien que la gente regrese, y que lo haga dejando una buena orquesta. Mire, hay que quitarle a las oposiciones el carácter burocrático que tienen; que no sea necesario el título de conservatorio. Con tal de que se toque, y bien, es suficiente.

P.G.M.—¿Qué criterios se siguen para programar? ¿Se tiene sobre todo en cuenta los gustos del público o se piensa también en la Orquesta, en su formación y adquisición de versatilidad sonora e interpretativa?

J.L.C.—Hay que mirar las dos cosas. Hay que compensar los programas. Si se presentan dos estrenos en la primera parte, pongo por caso, hay que dar una obra de repertorio en la segunda, que también supone un buen trabajo de ensayo para la Orquesta. Por otro lado, tampoco hay que ser excesivamente pedagógico con el público. Se trata de programar cosas interesantes y no conocidas, pues eso ayuda a la

formación de la Orquesta. Claro está, sin forzar las cosas. Por ejemplo, en estos últimos años no han aparecido, prácticamente, sinfonías de Mahler...

P.G.M.—Lo que no está mal. Es ya mucho Mahler...

J.L.C.—Sí; pero lo que quiero decir es que no conviene forzar a la Orquesta a tocar obras difíciles; que se acostumbre demasiado a la música que la haga tocar siempre fuerte.

P.G.M.—¿Y qué estilos le parecen más adecuados para que la Orquesta adquiera marca, sello propio?

J.L.C.—Creo que debemos hacer más clasicismo. Lo vamos a hacer, desde luego, sobre todo cuando tengamos el auditorio, donde habrá también una sala de cámara (800 plazas) y en la que haremos ciclos dedicados a Haydn, Schubert, Mozart... Será positivo para la Orquesta y para el público, porque haremos clasicismo donde se debe hacer. Dos veces al mes la ONE hará música clásica, de cámara, con 30 o 40 músicos y no más de 50 de coro.

Directores invitados

P.G.M.—Al margen del director titular ¿cuál piensa Vd. que debe ser la política más adecuada para la Orquesta en relación a los restantes directores que trabajen con ella? ¿Consideraría útil que hubiese una serie de directores asiduos para que la Orquesta trabajase según diferentes criterios interpretativos?

J.L.C.—Esa es mi tendencia. De cara a la temporada que viene hemos ampliado la lista de directores con los que la Orquesta va a trabajar más establemente: tenemos otro principal director invitado, Walter Weller, y Víctor Pablo

Pérez como segundo principal director invitado. En los próximos años vamos a ampliar el trabajo con ellos. Mi idea es que la mitad de la programación que hace la Orquesta en un año esté en manos de nosotros tres. El resto será para los directores invitados. Porque no es bueno que la Orquesta cambie mucho; se produce confusión.

P.G.M.—Sí, pero los aficionados quieren ver directores grandes. Nombres...

J.L.C.—Naturalmente, y trataremos de traerlos. En este momento tenemos contestaciones continuas, desde Giulini para abajo, pero ya sabemos cual es la realidad: es difícil elevar la calidad de los directores que van viniendo...

P.G.M.—¿Y cuál es el problema? ¿No tienen fechas o no quieren venir?

J.L.C.—No es problema de fechas. Es más que a los directores de élite no les interesa tanto como antes el ir de acá para allá. La tendencia es ir a buscar puestos fijos y el tiempo que te sobre procurar dirigir a la Orquesta Filarmónica de Berlín o la Sinfónica de Chicago. Y, por supuesto, grabar...

P.G.M.—¿No es cuestión de mala fama, entonces?

J.L.C.—En absoluto. Mire, los directores que han pasado por la ONE últimamente han valorado muy positivamente el estado de la Orquesta. Después eso se dice por ahí, entre el mundillo de los directores, y éstos se dan cuenta de que merece la pena venir a Madrid. Ciertamente, ahora hay menos dificultad para traer buenos directores.

P.G.M.—Parece, de todas las maneras, que es un trabajo a conseguir a muy medio plazo.

J.L.C.—Sí, a largo plazo. Si la Orquesta, por lo que sea, ha tenido mala fama, eso es muy difícil de quitar.



Jesus López Cobos con el autor de la entrevista.

La ONE, una orquesta para todo el país

P.G.M.—¿No cree que las actividades de la Orquesta están demasiado centradas en Madrid?

J.L.C.—Yo he pedido al Ministerio ir más por España. El problema que veo en las salidas es que no hay demasiados sitios donde poder tocar con garantías. Soy de la opinión, así, de que es mejor no salir que hacerlo mal: muchas veces la gente se cree que está escuchando a la ONE y no es así; en ocasiones ni caben los músicos. Además, al principio yo quería trabajar en Madrid y que la Orquesta comenzase a mejorar. No quería giras ni grabaciones. Había que esperar a que la Orquesta estuviese más aglutinada. De todas las maneras hay ya un proyecto de gira por España y varios al extranjero, estos últimos en los próximos años.

P.G.M.—Es de esperar que la nueva política del INAEM de construcción de auditorios avive la voluntad de ir más por España...

J.L.C.—Por supuesto. Pero hay que hacer las cosas bien. Yo he pedido tres meses de tiempo para la adaptación de la Orquesta a la sala del Auditorio Nacional...

P.G.M.—¿Y los plazos se están cumpliendo para que así sea?

J.L.C.—Sí; por ahora sí. Para abril del 88 la obra estará acabada. He pedido al Ministerio que a partir de mayo podamos trabajar ya allí, cinco meses antes de la inauguración, en octubre. En cualquier caso, dos meses antes, seguro, tenemos que estar ensayando en la sala. Si no es así, no aceptaré.

P.G.M.—¿Se sabe ya el programa de la inauguración?

J.L.C.—Prefiero dejarlo en el aire. Está previsto, pero...

Sí al reciclaje de los profesores

P.G.M.—¿Le parecería interesante algún tipo de pruebas de reciclaje para los músicos de la Orquesta?

J.L.C.—En orquestas estatales no

suele hacerse. Al entrar en la orquesta, el músico tiene un año de prueba. En la ONE, por su reglamento, tenemos una ventaja: un músico puede pasar a solista si el titular no desea continuar en su puesto...

P.G.M.—Pero eso es difícil; la gente generalmente, no suele decidir una cosa así por propia voluntad...

J.L.C.—No, pero yo sí puedo decidirlo, como así ya ha sucedido en alguna ocasión. Pero no hay reciclaje en la medida que un señor no funciona y se le echa de la Orquesta...

P.G.M.—Bueno, creo que eso no sucede en ninguna orquesta... Hay otras fórmulas...

J.L.C.—Además, no es necesario. Lo que a mí me gustaría conseguir es que haya un período de prueba, una vez obtenida la plaza por oposición. El profesor habría de esperar un tiempo para tomar posesión de la misma. En las orquestas estatales alemanas y americanas hay un año de prueba y después se decide. Piense que un profesor puede ser muy buen músico y, sin embargo, no adaptarse a la Orquesta.

P.G.M.—Se podría dar entrada a los propios músicos de la Orquesta en las valoraciones, incluso sin que cada uno conociese la intensidad de aquél sobre el que opina...

J.L.C.—Sería estupendo. De hecho yo lo estoy experimentando en mis otras orquestas. En realidad es un problema de burocracia. Lo ideal sería que toda la Orquesta votase y mi voto fuera uno más. Esto pasa en Berlín y Cincinnati, y las orquestas se sienten muy responsables.

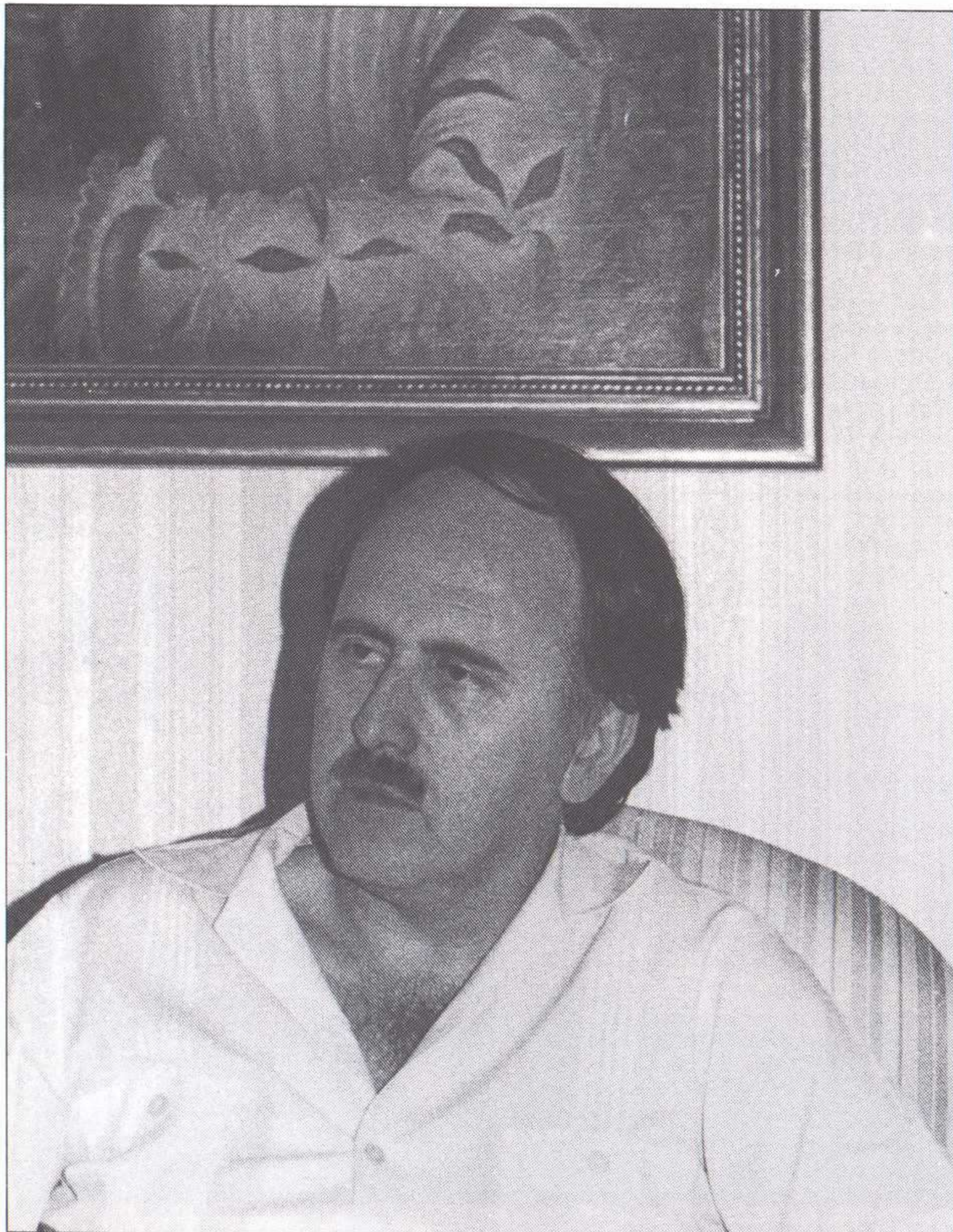
P.G.M.—Los profesores de la Orquesta Nacional tienen dedicación exclusiva, a excepción de la docencia y grabaciones. ¿No están todavía demasiado cargados de trabajo; no es todavía excesivo el pluriempleo?

J.L.C.—Antes los músicos de la ONE estaban en todas partes; hoy esto no sucede. Yo he luchado porque la famosa incompatibilidad con la docencia no tenga efecto: sólo un músico que toca puede enseñar a tocar.

Política de encargos

P.G.M.—¿Se sigue alguna política específica con respecto a los encargos?

J.L.C.—Seguimos tres frentes. Por un lado todos los años encargamos una obra. Después están los conciertos en colaboración con el Centro de Difusión. Y, por último, este año hemos empezado a hacer el Panorama de Música Contemporánea. La idea del Panorama es dar la oportunidad a compositores que no son conocidos de tener acceso a la Orquesta Nacional. Cuando entremos en el Auditorio planificaremos monográficos —de toda una semana— dedicamos a un compositor, a todos los niveles: música de cámara, conversaciones con él, conferencias... Por otro lado, además, la Orquesta lee varias obras antes de escoger la que va a dar...



MARIA SILVER

P.G.M.—Con lo cual se enriquece...

J.L.C.—Así la Orquesta trabaja más, en realidad; pero es mejor para el compositor. Este año hemos leído ocho obras y hemos presentado cinco en conciertos. Yo estaba en contra de los tres encargos anuales; siempre era lo mismo... Es mejor hacer una obra larga que tres cortas.

Programaciones nuevas

P.G.M.—Con la nueva contratación de Carmen Helena Téllez como directora del Coro Nacional ¿se va a potenciar el mismo, con independencia de la Orquesta, tal y como está haciendo Jordi Casas con el de la RTVE?

J.L.C.—De cara a la nueva sala, por supuesto que está previsto.

P.G.M.—Se van a seguir programando obras importantes pero desconocidas aquí por el gran público, como ha sido el caso del *Manfredo*, de Schumann?

J.L.C.—Naturalmente, ésa es mi intención. A mí me da mucha pena, y no sólo aquí, sucede en todas partes, cuando pides programas a directores: siempre te dan lo mismo y las mismas obras. Siempre Beethoven, pongo por caso, y nunca la **Cuarta** o la **Octava**; Brahms, pero **Segunda, Cuarta...** Es cómico. ¡Y no puedes obligarles a que acepten otra cosa! Yo, por mi parte, voy a seguir programando con la ONE obras nuevas... Pronto vendrá **Genoveva**, por ejemplo...

P.G.M.—Nos gustaría oírle a Vd., que es un gran bruckneriano, la *Primera* o la *Segunda...* e incluso la *Cero...*

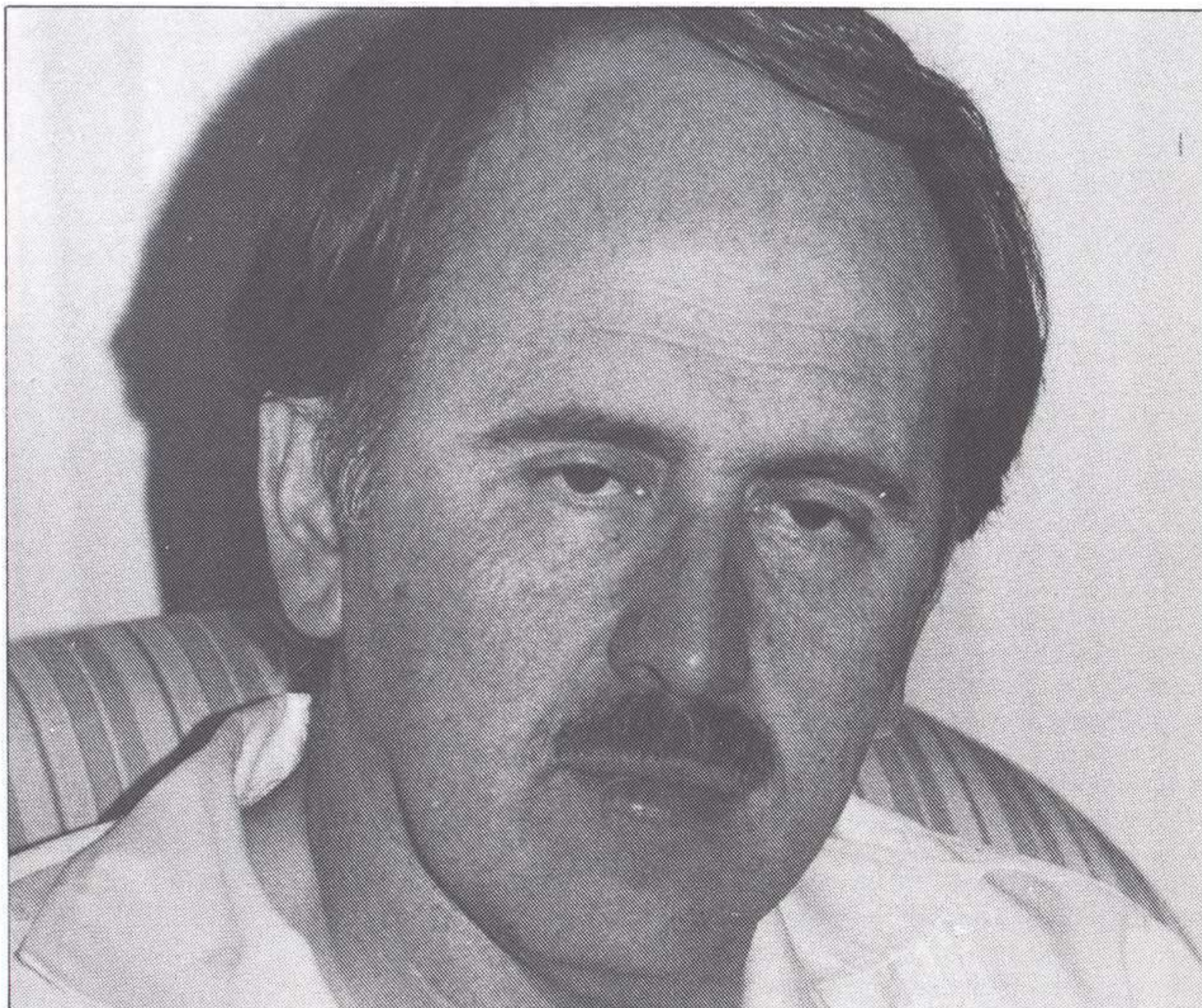
J.L.C.—Lo tengo previsto. Quiero hacer un ciclo Bruckner en el nuevo auditorio, en conciertos extraordinarios.

P.G.M.—¿Y ópera en concierto? ¿No le parecería interesante dar algunas de esas obras, maestras, que difícilmente veremos representadas a corto plazo? ¿Un *Palestrina*, de Pfitzner o un *Doktor Faust*, de Busoni?

J.L.C.—Aquí, en el Real, es prácticamente imposible. Dando el concierto viernes sábados y domingos, poco más que irrealizable. Ya sabe, cualquier contratiempo, un cantante que se pone enfermo... ¡concierto hundido! Por otro lado, yo en esto he sido un poco egoísta: con cinco meses y medio al año en Berlín tengo bastante. Pero como seguramente en el 90 dejaré Berlín, voy a echar de menos la ópera... Además, en el Auditorio va a ser más fácil, porque allí la programación será más flexible. Estaremos más tiempo (de septiembre a junio, y no de octubre a abril, como ahora en el Real). Por lo menos una vez al año se podrá hacer ópera en concierto.

P.G.M.—Cuando termine en Berlín también esperamos verle dirigir ópera en España, desde el foso...

J.L.C.—Cuando me hice cargo de la ópera de Berlín decidí no dirigir ópera en ninguna otra parte. No es que me negara, es que no tengo tiempo. Estaré



MARIA SILVER

encantado de hacer ópera en España cuando deje Berlín, siempre y cuando, claro, las condiciones para hacerla sean las correctas.

P.G.M.—Esperemos que sea Vd. quien reinaugure el Real como teatro de ópera...

J.L.C.—No tiene por qué ser, pero me apetecería mucho, pues yo he luchado mucho para que se produjera la transformación.

Valoración final

P.G.M.—Bien; si le parece, podemos ir acabando la entrevista. A nuestros lectores les interesaría que, si es posible, hiciera Vd. una valoración de su propia labor al frente de la Orquesta Nacional de España.

J.L.C.—Esa pregunta no la puedo contestar...

P.G.M.—Suponía que iba a decir esto. Pero, por favor, ¿No podría hacer un esfuerzo?

J.L.C.—Yo soy un eterno descontento. La verdad es que lo podemos hacer mucho mejor. Por otro lado, estos años aquí me han enseñado a ser realista; me han servido para darme cuenta de que no puedo proponerme metas mucho antes de la cuenta, porque eso puede frenar el desarrollo normal de la Orquesta. He comprendido que es mejor animar a los músicos y no decir que la cosa va mal, etc. He visto que hay que estimular positivamente. Pero soy realista y en mi fuero interno sé perfectamente todo lo que queda por hacer. Yo mismo estoy en desarrollo como director. Los directores necesitamos mucho tiempo. Creo que en la década de mis 50 a 60 años podré empezar a dar de sí lo que llevo dentro y todavía no he dado por falta de experiencia.

P.G.M.—¿Algún proyecto reseñable? ¿Va a dirigir algo nuevo en Berlín?

J.L.C.—Este año voy hacer el «**Freischütz**» en nueva producción, como final de la celebración de los 750 años de Berlín; una ópera ésta muy berlinesa. Después terminamos el ciclo de ópera francesa, con **Fausto**, de Gounod. Pero quizás lo más interesante es el «**Anillo**» que vamos a llevar a Japón. Iremos más de 500 personas allá para hacer el primer «**Anillo**» que se hace completo por aquellas tierras. Lo haremos tres veces. Por cierto que «**El Ocaso**» será estreno en Japón. Naturalmente, un hito para todos: para los japoneses, para la Opera de Berlín y, claro, para mí mismo.

Luego está la despedida de la ONE del Real. Quiero que se una bonita despedida. Queremos hacer un libro dedicado al paso de la Orquesta por el Teatro Real. Han sido 27 años. Y, por último, la preparación a la nueva sala.

P.G.M.—¿Grabaciones?

J.L.C.—En la nueva sala; allí las cosas están pensadas para eso. Queremos hacer música española: zarzuela (en digital, como es debido) e integrales de Falla y Gerhard.

P.G.M.—¿Y con otras orquestas?

J.L.C.—Sólo con la orquesta de Cincinnati. Me he obligado a grabar sólo con esta orquesta. Hemos grabado, para la firma Telarc (ya en el mercado), «**Sombrero**» y «**Homenaje**». También la **Danza e Intermedio de La vida breve**. El año próximo haremos un Ravel (todavía no sé exactamente la obra), y pensamos en ir hacia un repertorio alemán; Max Reger, quizás.

P.G.M.—Muy bien, Sr. López Cobos. Gracias por habernos recibido.

J.L.C.—Muchas gracias a Vds.

LOS DIRECTORES DE LA ORQUESTA NACIONAL

(Recuerdos personales)

Por Federico Sopena

Cuando en 1943 se consiguió por fin que Pérez Casas dirigiera la Orquesta Nacional yo me fui al Seminario. Hasta entonces, secretario de la Comisaría de Música con Turina de patriarca/Comisario y con la Orquesta recientemente estabilizada —concurso-oposición en 1942— variaron los directores. Lo más señalado fue la vuelta de Ernesto Halffter: yo pertenecía de lleno al grupo de Dionisio Ridruejo y Laín, que buscábamos a toda costa una cierta CONTINUIDAD con el inmediato pasado: símbolo de ello fue la reposición del **Retablo de Maese Pedro** primero y después del «**Concerto**» con el nombre y la obra de Falla al frente. No se ha rendido justicia a esa etapa de la Orquesta Nacional, no se ha hecho justicia y así lo he escrito en diversas ocasiones, pero a oídos voluntariamente sordos: es el caso de Tomás Marco y de otros pretendidos historiadores asistentes y participantes al Congreso de Salamanca. En esa etapa la Orquesta estrenó el **Concierto de violín**, **Juego de cartas** y la **Sinfonía**,

Bartolomé Pérez Casas, a quien RITMO dedicó su portada en mayo de 1930.



Ataúlfo Argenta, sucesor de Pérez Casas al frente de la Nacional.

obras de Stravinsky, más el «**Matis**» de Hindemith. No se puede olvidar lo que supusieron las frecuentes visitas de Pedro de Freitas Branco, con el que la Orquesta Nacional aprendió el mejor estilo de la música sinfónica francesa. Freitas, hombre de refinada cultura, dirigió ópera a la europea: «**Tristán**» fue un acontecimiento a pesar de ser cantado por la soprano en alemán y por el tenor en italiano. Otro buen recuerdo, junto a su Debussy y su Ravel, fue una «**Manon**» espléndida.

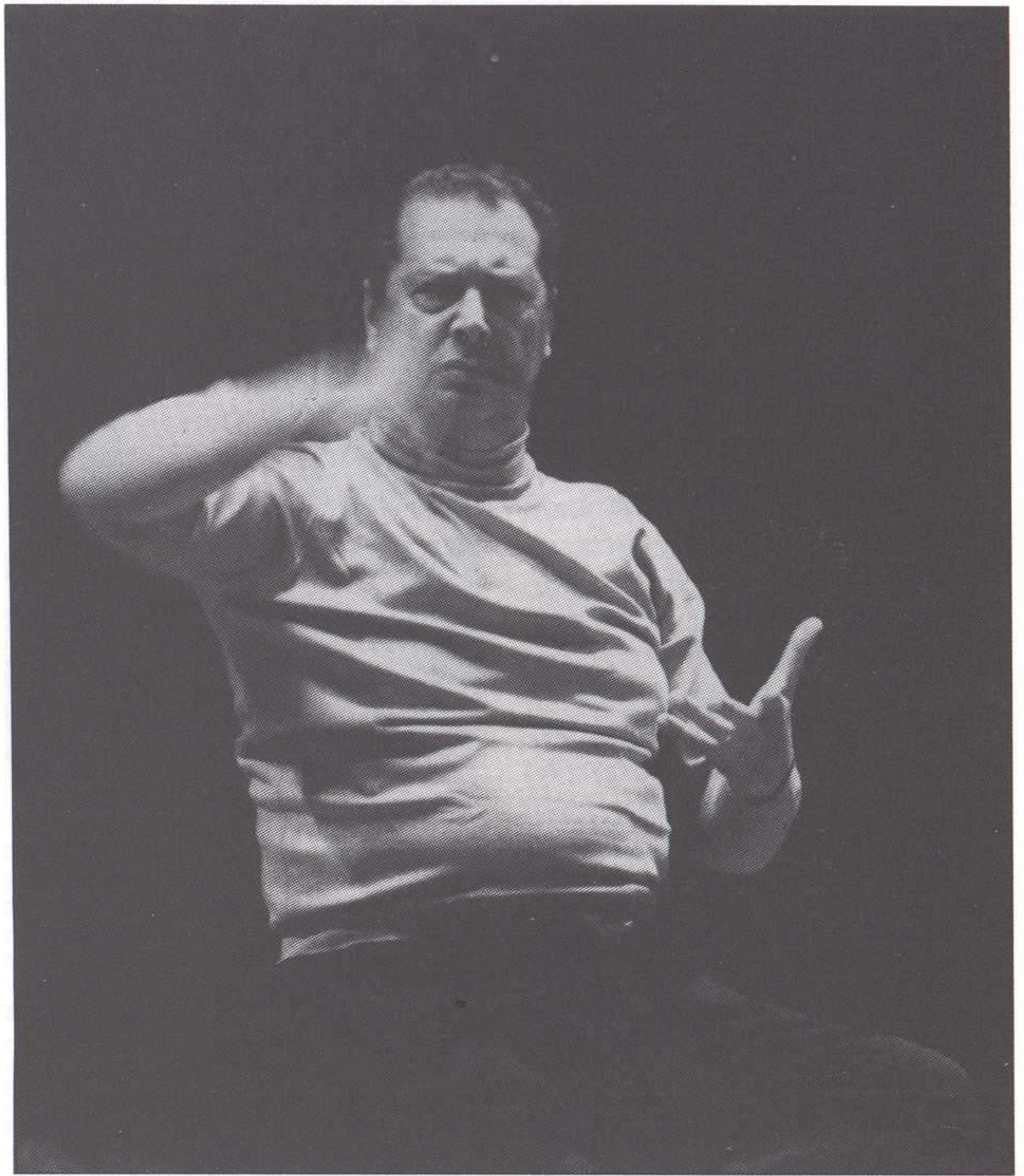
La llegada de Pérez Casas a la Orquesta Nacional tuvo su valor político. Antes de iniciar sus series con la Orquesta Filarmónica tuvo que soportar denuncias y amenazas debido a su actuación en zona republicana y su amistad con Azaña y Miguel Salvador, que estaba en el penal de Santa María y condenado a muerte, indultado después; pero el único discurso de recepción académica sin elogio del antecesor —vivo pero en la cárcel— se dio en nuestra Academia, borrado su nombre que yo restauré junto al de Casals, iniciada mi tarea de secretario de la Corporación. Pues bien: fue el P. Ota-

ño, director del Conservatorio, el luchador contra toda depuración por causas políticas, apoyado totalmente por Antonio Tovar, subsecretario entonces. Debe recordarse esto porque es de estricta justicia.

Desde el Seminario pude asistir a alguno de los conciertos de Pérez Casas saliendo de Vitoria: recuerdo uno, triunfal, con la **Novena Sinfonía**. Tuve también ocasión de ver y oír a Toldrá y eso antes, previa visita a Barcelona y decisión de Turina, cuando todavía Eduardo tocaba el violín en el café «Oro del Rhin». Las visitas de Toldrá eran no sólo importantes musicalmente porque su bondad, su entusiasmo hacía de él el más artista de los directores. También antes tuvimos a Jesús Arámbarrri, siempre exigente y exacto. Todo esto fue en los amenes de mi estancia y trabajo en la Comisaría.

Es necesario recordar el principio de la contratación de directores extranjeros. Heinz Unger causó el primer delirio: no había nadie preparado para hacer el comentario en el programa a la **Primera Sinfonía** de Mahler y yo lo dicté desde el Seminario, a grito pelado, acorde con los teléfonos de entonces. Quien dejó una huella indeleble fue Karl Schuricht al dar las **Cuatro Sinfonías** de Brahms. Llevando la contraría a Salazar, que decía y escribió que Brahms no arraigaría en los países latinos, el ciclo de Schuricht lo instaló definitivamente en el repertorio porque además el gran Argenta siguió esa línea. Mucho y muy bien se ha escrito del gran director Argenta: yo quiero señalar aquí, como contraste con épocas posteriores, que su ausencia de celos impidió no sólo la venida de Schuricht sino de grandes directores que colaboraron con él para hacer de la

AGUSTIN MUÑOZ



Rafael Frühbeck de Burgos, tercer director titular de la ONE.



Antoni Ros Marbá, último director titular de la Orquesta Nacional, hasta la llegada de López Cobos.

Orquesta Nacional la primera orquesta latina y así se proclamó en su primera actuación en París. Jochum, Kubelik, Abbado, Muti hicieron la época de oro. Mención aparte merece Celibidache: en cuanto a perfección nadie le ha igualado; los comentarios recientes y deliciosamente precisos de Carlos Ruiz Silva nos han ayudado a recrear aquellas primeras actuaciones, peleando con la orquesta pero reconociendo ésta que en punto a perfección fue capítulo impar. En mis tiempos brevísimos, año setenta, volvió con la orquesta de Barcelona y antes con la de la R.T.V. No puedo olvidar tampoco la **Consagración de la Primavera** de Markevitch que había dirigido antes a la Sinfónica después de Jordá, que inaugura la dirección de memoria, lo que Arbós hacía con algunas obras.

Frühbek de Burgos, Ros Marbá, López Cobos son actualidad y, venturosamente, no objeto de memoria, memoria muy urgente y probablemente con algún pecado de omisión y a la espera de un trabajo que yo quisiera despacioso y personalísimo, y no exento de polémica.

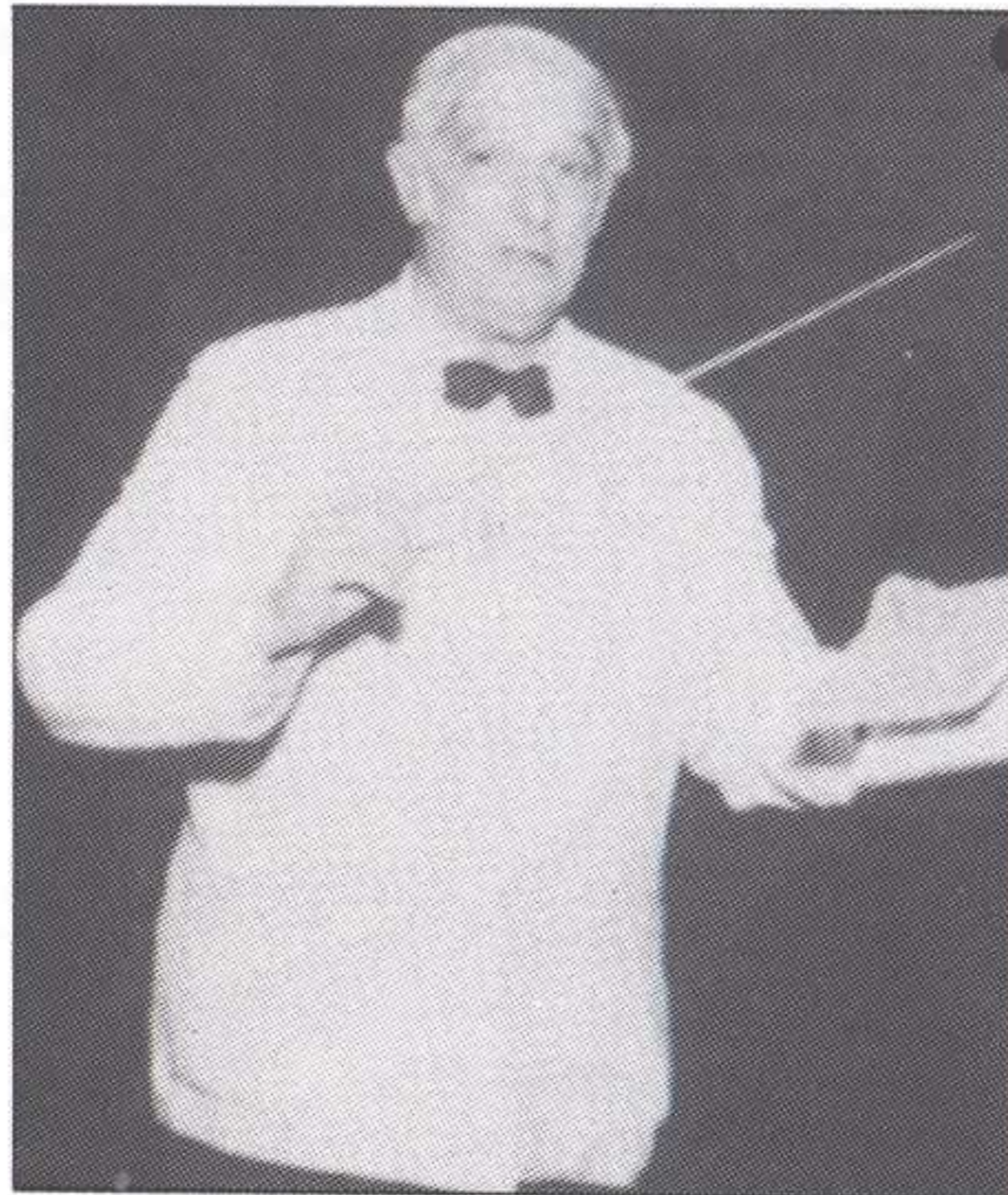
LOS DIRECTORES EXTRANJEROS EN LA ORQUESTA NACIONAL

Por Carlos Ruiz Silva

Durante los casi cincuenta años de su existencia, la Orquesta Nacional de España ha visto desfilar por su «podium» a un buen número de excelentes directores extranjeros, también a muchos medianos y, como es lógico, a algunos de escaso interés. No todos los grandes maestros en activo durante este medio siglo han pasado por la Nacional. Sin ánimo de ser exhaustivos citemos las ausencias de Toscanini, Furtwängler, Böhm, los Kleiber, Klemperer, Karajan, Mitropoulos, Sabata, Knappertsbusch, Mravinsky, Kempe, Solti, Boulez... Aun así, los maestros de clase no han faltado en esta ya larga historia. Demos un repaso a los más significativos.

El primero de todos —y no sólo extranjeros sino en sentido absoluto— fue Pedro de Freitas Branco que dirigió el concierto inaugural de la Orquesta que tuvo lugar en el Teatro María Guerrero de Madrid el 31 de marzo de 1942. De modo harto sorprendente, en el concierto no figuró ninguna obra española: el programa estaba constituido por la obertura de **Las Bodas de Figaro**, la **Sinfonía Dante** de Liszt —con coros—, **Muerte y transfiguración**, **Pre-ludio a la siesta de un fauno** y el **Bolero**. Freitas Branco (1897-1963) fue, sin duda, el mejor director portugués de su tiempo y uno de los escasos artistas lusitanos que traspasó las fronteras de su país. Con la Orquesta Nacional dirigió 16 conciertos entre la fecha señalada y 1959, haciendo especial hincapié en el repertorio francés del que era excelente intérprete.

Luego de Freitas Branco, el siguiente director extranjero significativo fue Carl Schuricht (1880-1967) quien en una veintena de conciertos, entre 1944 y 1964, logró ganarse el cariño del público madrileño y de los profesores de la Nacional. Al decir de los críticos de la época, Schuricht consiguió grandes momentos de calidad y de hondura interpretativa, alcanzando la Nacional un excelente nivel. El repertorio de Schuricht fue casi exclusivamente germano —tan sólo tres obras: un Debussy, un Falla y un Tchaikovsky caen fuera



Clemens Kraus.

de él— con especial insistencia en Beethoven, Wagner y Brahms y una solitaria pero importante presencia de Bruckner: la de su **Séptima Sinfonía**. Tuve oportunidad de asistir al último concierto de Schuricht con la Nacional, que se celebró el 15 de marzo de 1964 en el Monumental. Recuerdo al viejo maestro, con grandes dificultades al andar —contaba ya 84 años— pero todavía firme el mando, con una **Primera** de Brahms sólida y poética a la vez, rodeado del respeto de los músicos que tocaron para él de forma particularmente entregada y que culminó con un simbólico beso en la mano dado por el concertino Luis Antón cuando Schuricht trataba en vano de levantar a la orquesta al finalizar el concierto. Todo un homenaje.

Entre 1948 y 1950 el maestro francés Ernest Bour (1913) dirigió seis programas a la Nacional. Lo más significativo de su trabajo se dio en la elección del repertorio. Bour, director y compositor, interesado sobre todo en la música contemporánea, incluyó en sus conciertos obras que entonces suponían una novedad y también un riesgo dado lo conservador del público de la época. Bour dirigió obras de Milhaud, Rivier, Rousel, Hindemith y Bartók, renovando así una programación de carácter tradicional.

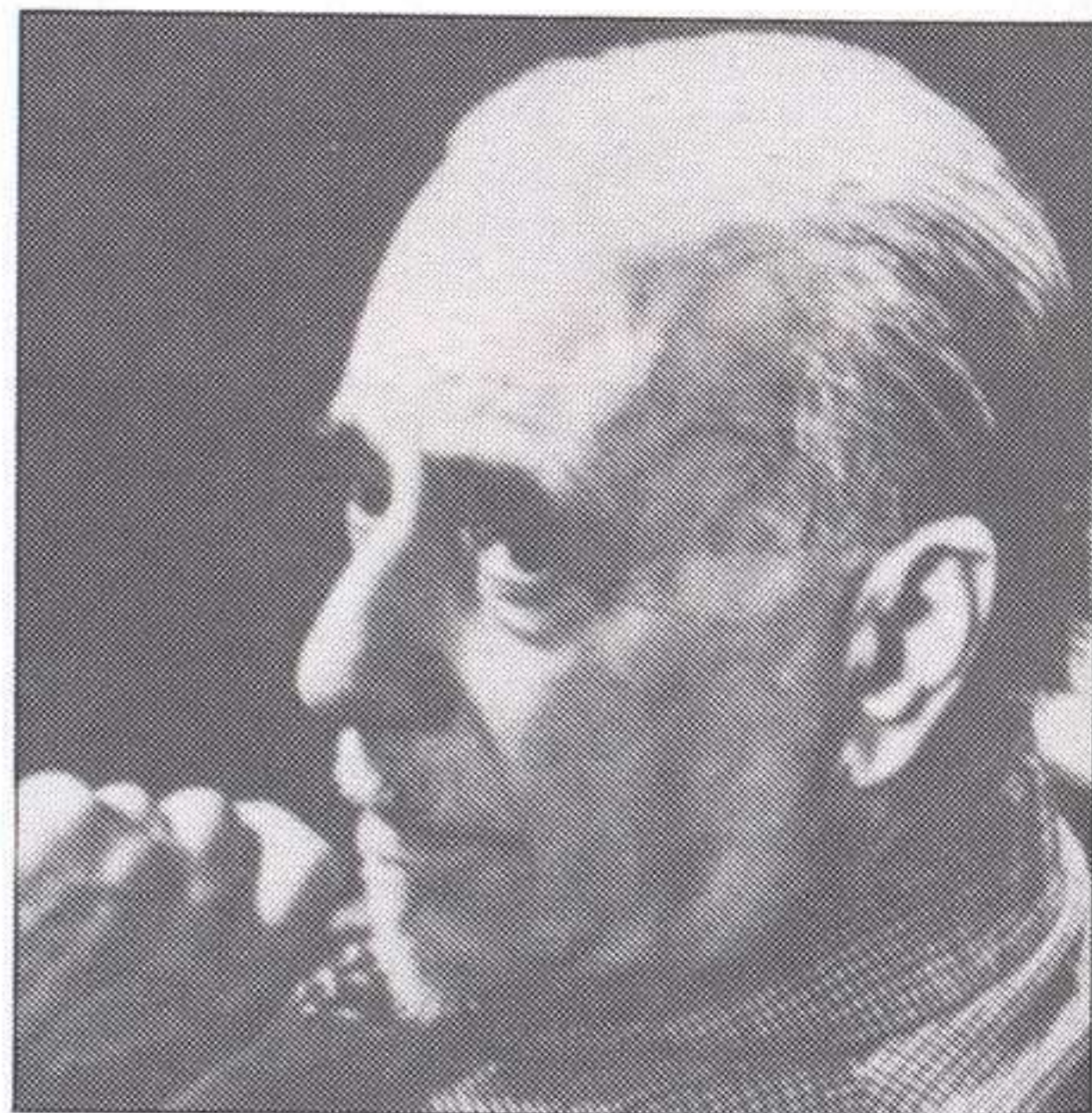
Nombre también interesante es el de Paul van Kempen (1893-1955) quien sólo en un año (de agosto de 1948 a septiembre de 1949) dirigió ocho programas del repertorio alemán, con obras de la envergadura de la **Missa Solemnis**, **La Pasión según San Mateo**, la **Quinta** de Bruckner y la **Cuarta** de Mahler, esta última con Victoria de los Angeles de solista.

El austríaco Hans Rosbaud (1895-1962) dirigió a la Nacional en 1949 y

1950 seis programas muy variados, alternando el gran repertorio con las novedades —como la **Sinfonietta alegre** de Hindemith y **Pacific 231** de Honegger— aun cuando estas últimas no figurasen con la asiduidad que cabría esperar de un gran especialista en música contemporánea como Rosbaud, que en aquellos años era titular de la Orquesta de la Radio de Baden-Baden, uno de los indiscutibles centros de la vanguardia musical de la época.

El único concierto dirigido a la Nacional por el vienés Clemens Kraus (1843-1954), tuvo lugar en 1949 al igual que el único de Fernando Previtali (1907), dos maestros muy distintos pero muy destacados en sus respectivas áreas interpretativas: el gran sintonismo germano y la tradición lírica italiana.

Algo más asiduos fueron los maestros británicos Malcom Sargent (1895-1967) y Thomas Beecham (1879-1961) —tres programas el primero, dos el segundo— que dieron a conocer el repertorio de su país, en general muy poco frecuente en los programas de la Nacional a lo largo de su historia. Vaughan-Williams, Holst, Elgar, Britten y Delius fueron presentados así ante el público de Madrid a partir de 1949.



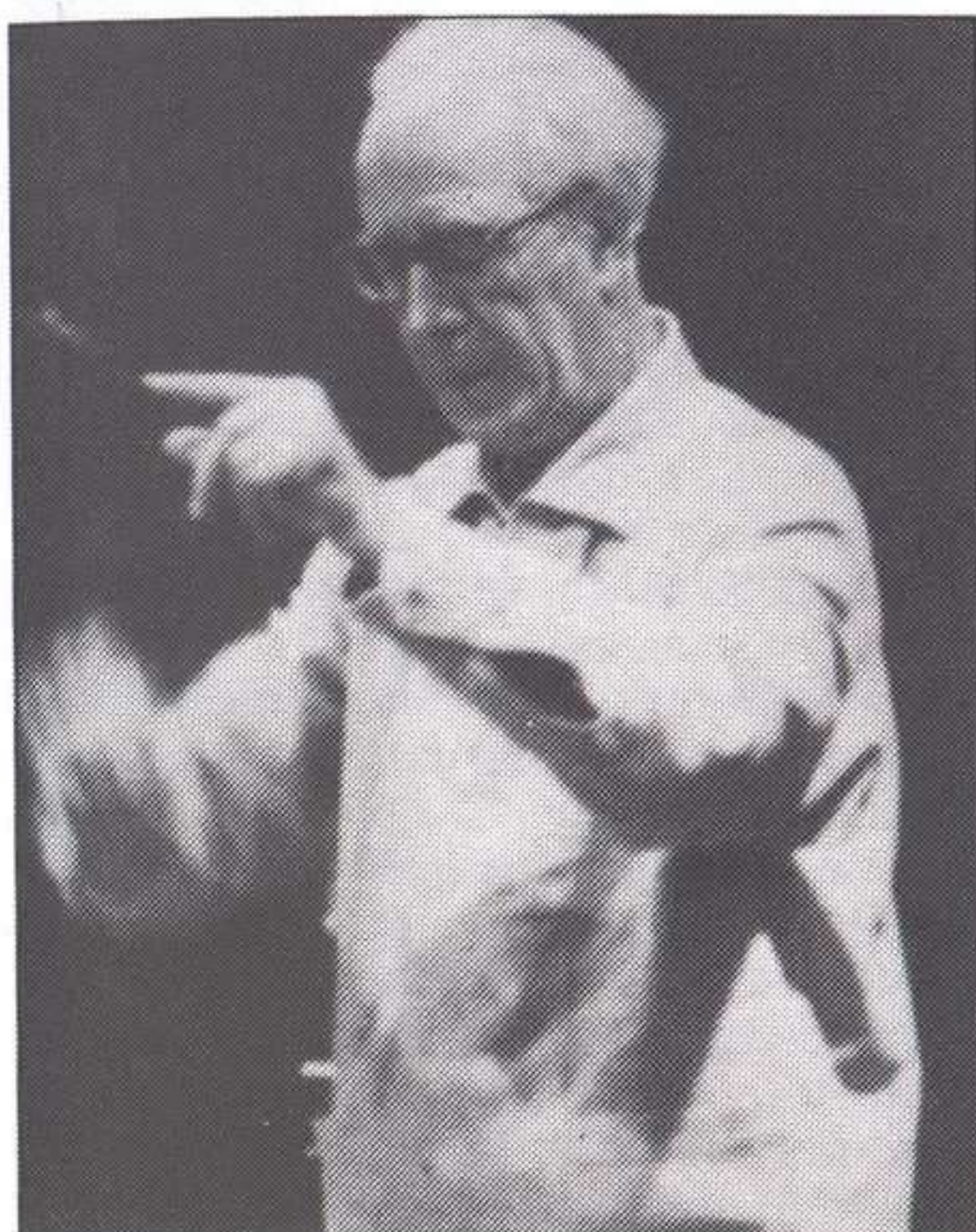
Sir Thomas Beecham.

El alemán Hans Schmidt-Isserstedt (1910-1937), un buen maestro ya que no uno de los grandes, dirigió a la Nacional doce programas entre 1950 y 1972, el último uno muy bello con el **Concierto para flauta, arpa y orquesta** de Mozart —con Shaffer y Zabaleta de solistas— y la **Cuarta** de Mahler. En su repertorio dominó, lógicamente, la música alemana, en especial Beethoven y Brahms.

Aunque el nombre de Igor Markevitch (1912-1981) va unido entre nosotros a la Orquesta de la RTVE también dirigió a la Nacional en los años 50.

Cinco programas, alguno de los cuales —como el formado por la **Patética** y **La Consagración de la Primavera**— causó verdadera sensación en la época, marcando un momento de esplendor. Su último visita con dos programas en 1980 —entre las obras figuraba su propia **Le paradis perdu**— estuvo presidida por todos los síntomas de la decadencia.

El recientemente fallecido Eugen Jochum (1902-1987) se puso al frente de la Nacional en 1950 con dos programas y una vez más en 1968 con un mono-



Eugen Jochum.

gráfico Beethoven en el que la orquesta alcanzó uno de sus momentos de mayor calidad. El éxito obtenido por Jochum al final de la **Quinta** fue estruendoso, con salidas a saludar incluso luego de haberse retirado la orquesta. Una, al parecer, prometida visita para dirigir Bruckner nunca se cumplió.

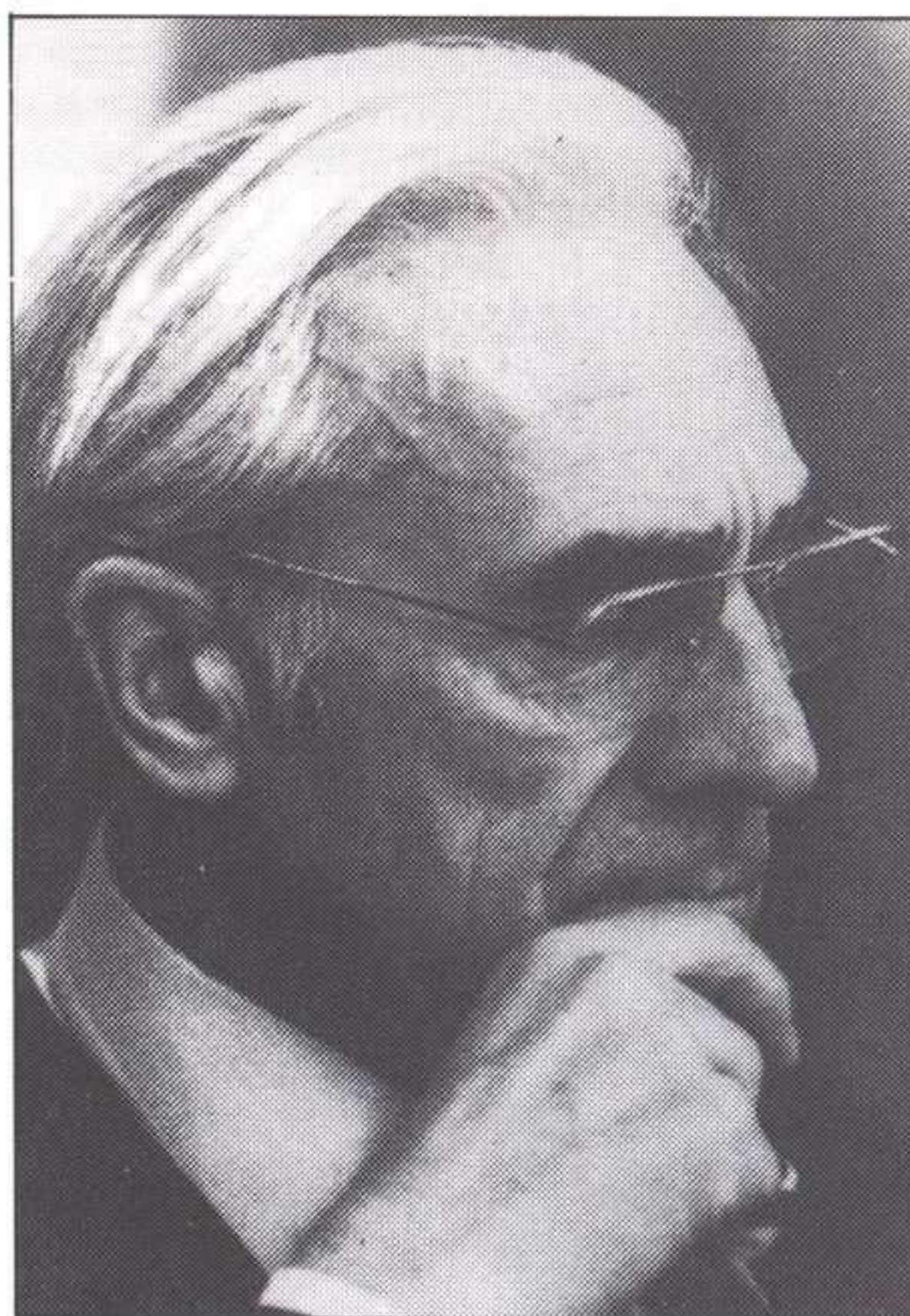
El maestro Jean Martinon (1910-1976) fue un asiduo de la Nacional durante el decenio de los 50 en el que llegó a presentar catorce programas, con especial atención a la música francesa de la que fue uno de los mejores intérpretes de su tiempo. En sus últimas apariciones con la Orquesta en 1973 sus capacidades directoriales estaban ya muy mermadas y recuerdo una «**Valse**» de trazos gruesos y apagados. A lo largo de sus visitas ofreció cuatro páginas propias.

En 1952 se presentó con la Nacional Sergiu Celibidache (1912) en plena madurez juvenil. El maestro rumano ARRASO pese a las reticencias de algunos críticos. Su paso por la Orquesta constituye uno de los más importantes acontecimientos de su historia y, sin la menor duda, a él se deben los mejores conciertos que jamás haya dado la Orquesta Nacional. Luego de dos programas en el año de su presentación, Celibidache regresó en 1959 para ya dirigir ininterrumpidamente hasta 1965. Fueron 27 conciertos —16 programas— que forjaron una relación de extraor-

El paso de Celibidache por la Orquesta constituye uno de los más importantes acontecimientos de su historia.



dinaria importancia. Muchos aficionados recuerdan todavía las apoteosis celibidachianas en el Monumental, con obras del gran repertorio: **Séptima, Quinta, y Tercera** de Beethoven, **Primera** de Brahms, «**Cuadros**» de Mussorgsky, «**Dafnis**» de Ravel... Exigentísimo pero dándolo todo en cada concierto, Celibidache transfiguraba a la Nacional cuyo rendimiento llegaba con su batuta a límites imposibles para cualquier otro maestro. Dificultades de entedimiento con algunos miembros de la agrupación durante el verano de 1965 en Santander significaron la ausencia del maestro a lo largo de trece temporadas. Retornó en el 78 en unos momentos particularmente delicados pero esperanzadores para la orquesta. Por fin Rafael Frühbeck había dejado de ser titular —un obstáculo insalvable para el regreso de Celibidache, quien había hecho públicamente críticas de escarnio hacia el director burgalés— nombrándose en su lugar a Ros Marbá, maestro quizá no del todo completo pero artista sensible y excelente músico y, en conjunto, muy superior a



Jean Martinon.

Frühbeck. Estas decisiones debidas al entonces director general de Música, Jesús Aguirre, levantaron una gran polémica, pero me parece evidente que estuvieron muy acertadas. Fueron unos momentos —dos temporadas— en los que parecía que la Orquesta podía dar un paso importante en su mejora. Con más ensayos de los habituales —dos programas en tres semanas— Celibidache, una vez más, transformó a la Nacional. En la memoria de todos los que tuvimos la fortuna de asistir a aquellos conciertos de los años 78 y 79 quedarán para siempre el **Requiem** de Fauré y la **Cuarta** de Bruckner, los **Nocturnos** de Debussy y **Los pinos de Roma** de Respighi, la **Patética** de Tchaikovsky y la **Sinfonía de los Salmos** de Stravinsky. La magia, la poesía, la hondura, la calidad sonora, la construcción arquitectónica... todo lo que asociamos con la batuta de Celibidache se alcanzaron en aquellas memorabilísimas sesiones que, desgraciadamente, no se repertirán. De nuevo problemas de entendimiento y disciplina con los profesores de la Nacional —estuve presente en algunos de los ensayos en los que se produjeron esos enfrentamientos y sin la menor duda, toda la razón estaba de parte del maestro— echaron por tierra un proyecto de renovación. Los anunciados conciertos para esa misma temporada —entre ellos **Un Requiem alemán** de Brahms— fueron suspendidos por Celibidache. Recuerdo todavía la expresión de tristeza del director rumano al recibir las aclamaciones de su último concierto, una extraordinaria **Segunda** de Schumann. Con ello, la Orquesta Nacional y todos los aficionados perdimos la oportunidad de oro de seguir disfrutando del que era y sigue siendo el más grande director de la historia.

El polaco Paul Klecki (1900-1973) fue un director muy estimable que se puso al frente de la Nacional con relativa frecuencia entre 1954 y 1969 —dirigió 14 programas diferentes— dominando en sus conciertos de manera muy marcada el repertorio alemán: Beethoven, Brahms, Wagner, Bruckner, Mahler.

Un solo concierto señala la colaboración entre el excelente maestro húnga-

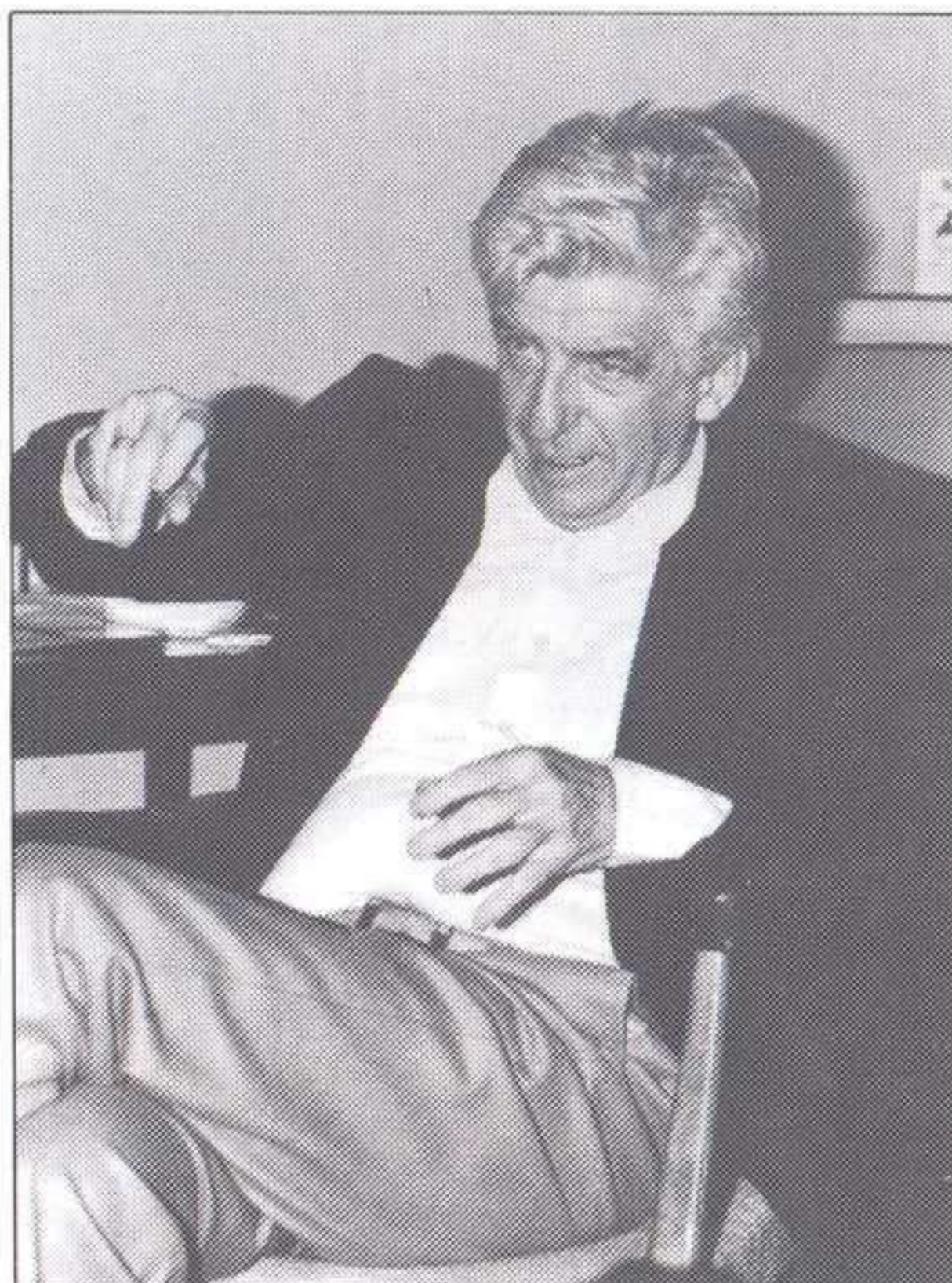
ro Ferenc Fricsay (1914-1963) y la Nacional. Tuvo lugar en 1955 con obras de Bartók, Kodaly y Brahms. ¡Una lástima!

Mucho más amplia fue la relación con Jascha Horestein (1899-1973) que dirigió por vez primera a la Nacional en la temporada de 55-56 continuándola hasta 1967 con bastante frecuencia. Director irregular fue un adelantado en la moda Mahler, autor del que dirigió sus sinfonías **Primera** y **Cuarta**, las **Canciones del muchacho vagabundo** y **La Canción de la tierra**, esta última en 1956 y 1965 al parecer con magníficos resultados. Con excepción de un Ravel, un Petrassi y un Tchaikovsky todos sus programas estuvieron dedicados a la música alemana.

Cuando sólo contaba 25 años se presentó con la Orquesta Nacional Lorin Maazel (1930) que admiró por su dominio de las partituras y su excelente oficio, dirigiendo de memoria incluso las obras con solista. Maazel actuó tan sólo en siete programas —el último en 1969— siendo particularmente destacable la claridad otorgada a las obras de los clásicos del siglo XX, como Bartók y Stravinsky.

Otros estimables nombres de la dirección de orquesta tuvieron breves encuentros con la Nacional en los años 50: Eugene Goossens (1893-1962) dos programas, Pierre Dervaux (1917) y Rudolf Moralt (1902-1958) un programa cada uno, Alberto Erede (1910) cinco programas, entre ellos el **Requiem** de Verdi y la **Novena** de Beethoven y Nicolai Malko (1883-1961) dos programas con dominio casi absoluto de Mozart, el primero con Elisabeth Schwarzkopf de solista y el segundo con la inclusión del **Requiem**). También en los años 50 actuó en un programa el famoso Ernest Ansermet (1883-1969) entonces en el apogeo de su madurez intelectual y musical con una espléndida creación de **El mar** de Debussy. Otro prestigioso nombre, el de Pierre Monteux (1875-1964), apareció con la Nacional y con dos programas en esos años, destacando sus interpretaciones de música francesa, aun cuando la avanzada edad del maestro —83 años— y su sordera impidiesen la consecución de la necesaria sutileza en Debussy y Ravel. También en 1958 debutó Jean Fournet (1913), maestro por aquel entonces de prestigio y en cuyos programas tuvieron amplia cabida los compositores franceses, entre ellos un monográfico Debussy en 1962. Fournet volvió en los años 60 y 70 y recientemente, esta misma temporada, dirigió otro monográfico Ravel aunque con muy pobres resultados.

Peter Maag (1919) se presentó también en aquél decenio con la Nacional aunque no causó especial impacto. Muchos años más tarde, en 1981, volvería como principal director invitado hasta 1984 en la que cesó su colaboración por falta de entendimiento, —de nuevo la famosa disciplina— con la orquesta. La labor de Maag en esos años dio resultados irregulares aun



PEDRO GONZALEZ MIRA

Peter Maag.

cuando su Mozart —músico siempre difícil para la Nacional— fuese muy estimable, en especial la versión de concierto de **Idomeneo**, ópera genial y ausente de nuestros exiguos escenarios y de la que Maag ofreció una interesante propuesta.

Uno de los directores más queridos del público de Madrid durante los años 50 y 60 fue, sin duda, Mario Rossi (1902) un maestro inteligente, musical y de excelente escuela que quizá no llegó a alcanzar el «status» que por sus condiciones merecía. En el interregno que va de la desaparición de Argenta al nombramiento de Frühbeck, es decir entre 1958 y 1962 fueron muchos los que creyeron que Mario Rossi podría ostentar la titularidad de la orquesta, cosa que incluso fue pedida a gritos desde el Monumental. El maestro italiano llegaría a dirigir 17 programas a la Nacional, aunque sus conciertos de los años 70 carecieron ya del brillo y la pujanza de los de antaño. Tal vez el zénit de sus éxitos madrileños lo alcanzase Rossi con su gran creación en el **Requiem** de Verdi en 1963 con el Orfeón Donostiarra.

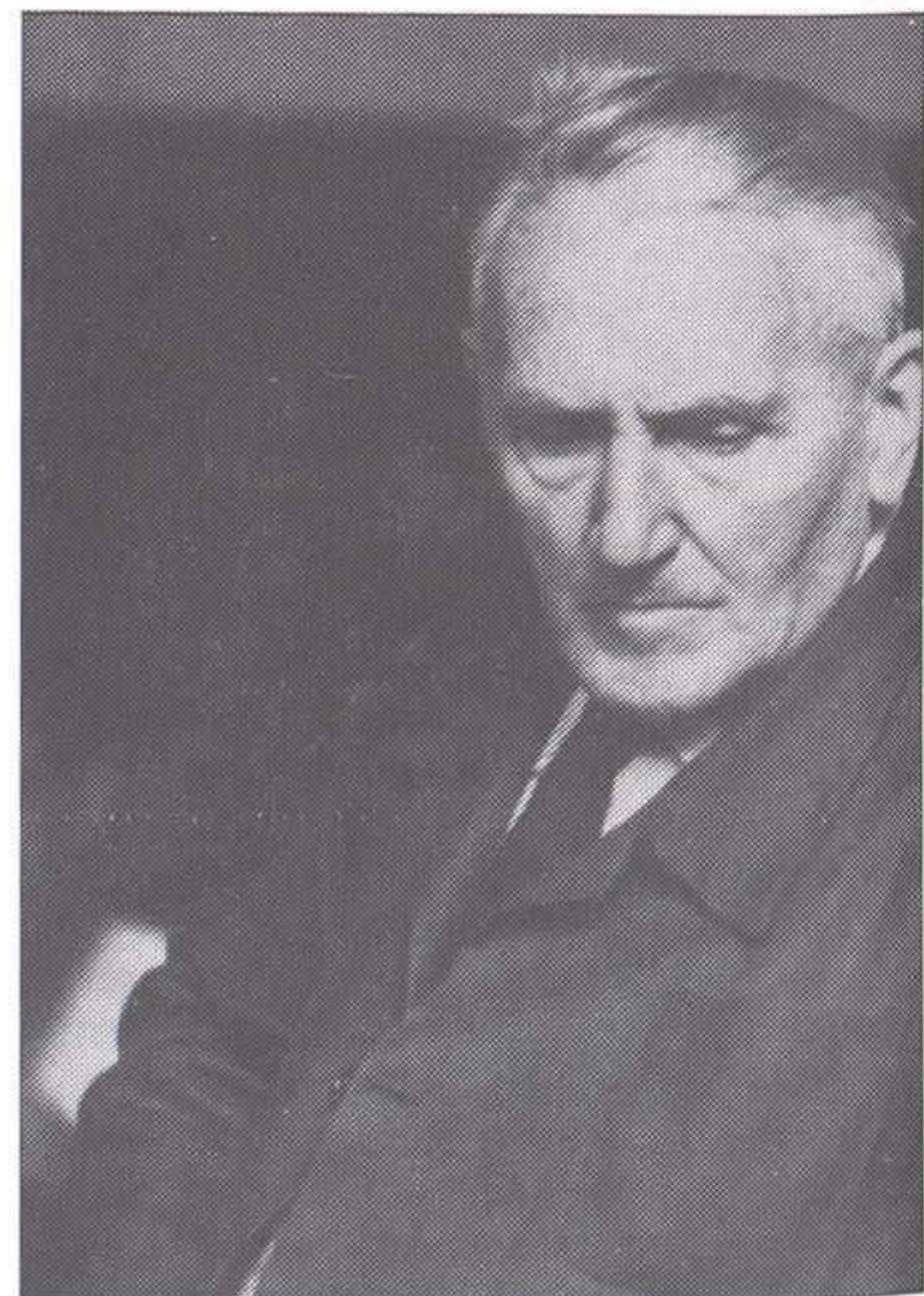
También a finales de los 50 se presentó Hermann Scherchen (1881-1966) quien habría de mantener una estrecha relación con la Orquesta hasta el mismo año de su muerte. Se presentó con **La Creación** de Haydn y llegaría a dirigir once programas con algunas obras muy poco frecuentes: la **Suite Scythia** de Prokofiev, las **Variaciones** de Schönberg, la música de escena de **Egmont** (con Montserrat Caballé de solista) la **Segunda** de Bruckner o **El arte de la fuga** de Bach. Fue también un defensor de Mahler del que llegó a montar sus sinfonías **Tercera** y **Quinta**, esta última su despedida y probablemente uno de sus últimos conciertos pues falleció a los tres meses. Scherchen lograba un gran dominio sobre la orquesta y era un director muy personal pero difícilmente se le admitirían hoy algunas de sus libertades. P. ej. en

su citada **Quinta** de Mahler, concierto al que asistí, cortó sin contemplaciones buena parte del tercer movimiento por considerarlo excesivamente largo, reduciendo la duración de la obra a menos de una hora, lo cual no impidió que la crítica y el público madrileño de entonces alabasen el concierto de manera entusiasta.

Por último, la década de los 50 ofreció en sus postrimerías la presentación de dos prestigiosos maestros: Rafael Kubelik (1914) y John Barbirolli (1899-1970). El primero volvió en 1960 y 1961 incluyendo en sus cinco programas algunas novedades, como **Los frescos de Piero della Francesca** y el **Doble concierto**, ambos de Martinu. Desgraciadamente y como ha sucedido con frecuencia con la Nacional ninguno de los dos artistas decidió ponerse de nuevo a su frente.

En los años 60 debutaron varios directores de interés: Dorati, Prêtre, Silvestri, Leitner, Richter, Münch, Mehta, Maticic, Abbado, Comissiona, Sawallisch, Ehrling, Atzmon, Decker, Rowicki y Ferensik. Entre ellos cabe destacar el buen rendimiento obtenido por Maticic en las sinfonías **Tercera**, **Cuarta** y **Séptima** de Bruckner; el último concierto de Charles Münch —programa francés— un año antes de su muerte, con una espiritualizada versión de la **Tercera** de Saint-Saens; la espectacularidad y la fascinación de Zubin Mehta que logró nada menos que tres salidas en las **Seis piezas Op. 6** de Webern y sonoros éxitos con versiones brillantísimas —y algo superficiales— de grandes sinfonías de Beethoven, Brahms, Tchaikovsky y Mahler; la solitaria actuación de Abbado que nunca quiso volver —¡disciplina!— y en fin la seriedad y buen hacer de Sawallisch que no encontró en el público una respuesta acorde con su calidad.

Los años 70 supusieron, en conjunto, un retroceso en la calidad media de los



Hermann Scherchen.



El debut de Christoph von Dohnanyi, en 1971, supuso una auténtica decepción.

maestros invitados, si bien no faltaron nombres de verdadera talla. Así Carlo María Giulini, aunque que sólo con dos programas, el primero de los cuales, su presentación, con la **Séptima** de Dvorak y los «**Cuadros**» de Mussorgsky constituyó uno de los acontecimientos del decenio. También fue fugaz la doble visita de un joven casi desconocido llamado Riccardo Muti en 1970 y 1972 que dirigió de manera deslumbrante — y un poquito grandilocuente— las **Cuatro piezas sacras** de Verdi. Fue una decepción, en cambio, el debut de Christoph von Dohnanyi en 1971 con una **Quinta** de Beethoven tan grisácea como desangelada. Tampoco fueron especialmente afortunadas las presentaciones de Istvan Kertesz y Erich Leindsdorf. El primero dirigió muy poco antes de su muerte —ocurrida en accidente en abril de 1973— una **Cuarta** de Bruckner sin suficientes ensayos, mientras que el segundo condujo su único programa de manera rutinaria. No era una buena época para la Nacional que vio cómo maestros del interés de Vaclav Neumann, Michael Tilson Thomas, Kyril Kondrachin o Evgeni Svetlanov hacían conciertos no especialmente memorables en un evidente bajón de la calidad inicial de la orquesta. Casi ninguno de ellos repitió. Parece lógico.

Algo más de fortuna tuvo Eliahu Inbal, un director pragmático, que logró infundir en los no muy entusiastas profesores de la orquesta un mayor interés y pasión de lo habitual y que se tradujeron en versiones candentes si no muy refinadas de partituras como la **Primero** de Mahler o el **Concierto para orquesta** de Bartók. El decenio de los 70 vio asimismo la presentación de Ceccato, Andrew Davis, Temirkanov, Berglund, Gibson, Sacher, Guschlbauer, Jarvi y Albrecht, casi todos ellos con un único programa. Sólo Gerd Albrecht (1935) ha vuelto en los 80 con algunos montajes de interés como **El paraíso y la Peri** de Schumann, este mismo curso, en el que consiguió un muy aceptable rendimiento de la orquesta.

En los años 80 ha seguido la ya habitual ausencia de grandes nombres. Destaquemos, pese a todo, la entusiasta irrupción de Emil Tchakarov con la **Séptima** de Shostakovich y la presentación de James Conlon, Leonard Slatkin, Yuri Ahronovitch —en una apabullante y ruidosa **Sinfonía de los Mil** de Mahler— y Kurt Sanderling, que causó una excelente impresión en su debut en 1982 y que volverá a dirigir a la Nacional en la temporada 87-88. Citemos, por último, al chileno Maximiano Valdés que ha desempeñado en los últimos años el puesto de principal director invitado sin excesivo beneplácito y el que pasará a partir de ahora a ocupar dicho puesto, el vienés Walter Weller, un director sólido ya que no una gran figura.

No quiero finalizar este artículo sin citar a algunos grandes compositores extranjeros que han dirigido sus propias obras a la Orquesta Nacional. Cronológicamente el primero fue Alfredo Casella (1883-1947) quien en 1942 dirigió un concierto en el que se incluía su **Sinfonía Op. 63**. Siguió Paul Hindemith (1895-1963) en 1954 —con Consuelo Rubio de solista— e Igor Stravinsky (1888-1971) al año siguiente. En

1958 Frank Martin (1890-1974) dirigió solamente su **Balada** para violonchelo y orquesta en un concierto cuyas demás obras corrieron a cargo de Jesús Arámbarri. Muchos años más tarde, en 1973, Penderecki (1933) tomó la batuta en un programa con obras suyas y **El pájaro de fuego** de Stravinsky y, finalmente, en 1979, Witold Lutoslavsky (1913) dirigió dos de sus obras más significativas: la **Sinfonía núm. 1** y el **Concierto para chelo** (con Lluís Claret). Esta política debería continuar, y con más frecuencia, en la Orquesta Nacional. Los compositores ennoblecen a las orquestas.

No es este el lugar adecuado para un análisis de las causas que hacen que la Orquesta Nacional de España no haya logrado nunca el «status» de agrupación de primer orden que sí ostentan una veintena de orquestas mundiales. Probablemente el país no dé para más y nuestra situación musical no sea sino un reflejo de la situación cultural española, siempre atrasada, siempre problemática, siempre inestable. Los esfuerzos realizados desde la toma de posesión de López Cobos todavía no han dado el fruto apetecido y nuestra veterana agrupación sinfónica sigue siendo lo que, más o menos, siempre ha sido: una buena orquesta de segunda categoría. Así de simple, así de claro.

Para el futuro las expectativas no parecen en exceso halagüeñas. Los grandes maestros prefieren, como es comprensible, dirigir a orquestas de primer fila y también ha pasado un poco la época de la fiebre de los viajes en la que se dirigía hoy en Berlín, la semana siguiente en Londres, la otra en Chicago y cinco días después en Tokio. Hoy, los directores suelen centrarse en dos o tres lugares y evitan la trasumanancia cosa que agota aun a los espíritus más serenos. Suponer que además del actual titular, López Cobos, nos visiten asiduamente y con un trabajo de varias semanas los primeros nombres de la dirección mundial es estar fuera de la realidad. Esperemos que la Orquesta Nacional mejore decididamente su calidad. Eso es lo más importante. Lo demás se le dará por añadidura.



De entre los compositores que dirigieron la Nacional cabe destacar a Igor Stravinsky. Lo hizo en 1955.

RENATA SCOTTO: UNA VOZ, UNA INTERPRETE

Por José Guerrero Martín

Empezó a cantar durante la segunda guerra mundial. A los doce años su padre la llevó a la Opera de Savona, su ciudad natal, una víspera de Navidad. Fascinada por el espectáculo, decidió entonces convertirse en cantante profesional. Seis años, día por día, después de aquella primera experiencia, se presentaba al público como "Violetta" en **La Traviata**, de Giuseppe Verdi.

Hacía veinticinco años que Renata Scotto no cantaba en el Gran Teatre del Liceu, desde aquel noviembre de 1961 en que intervino en **La Traviata**, ópera que inauguró la temporada 1961-62. Ahora ha vuelto para interpretar el papel de "Charlotte" en **Werther**, junto a Alfredo Kraus. Antes de la primera función tuvo efecto esta entrevista.

RENATA SCOTTO.—Debuté en 1953, a raíz de ganar un concurso de canto en Milán. Pero mi carrera verdaderamente empezó en 1957, con **La Sonnambula**, en Edimburgo. Prácticamente cuando conocí a Alfredo Kraus, con quien estudié con la misma maestra, la española Mercedes Llopert. Ella fue la que dio la impronta a mi carrera, preparándome para el bel canto y para el repertorio apropiado. Puede decirse que un hilo conductor me ha relacionado siempre con algún español: con mi maestra Mercedes Llopert, con Alfredo Kraus, a quien considero como a un hermano; Plácido Domingo, con quien he cantado y grabado tanto...

JOSE GUERRERO MARTIN.—¿Cuál es el repertorio apropiado a su tesitura?

R.S.—Es una pregunta un tanto extraña para mí. Yo siempre pensé ser una soprano, una cantante que usa la voz como un instrumento y al cual se adapta el repertorio. Entonces, lo que he podido cantar lo he cantado. Lo que puedo cantar, lo canto. Porque me gusta. Sea coloratura o dramático. Siempre ha sido una elección que no he hecho sola, sino de acuerdo con músicos próximos a mí: la maestra de



canto, mi marido (que es violinista), directores de orquesta famosísimos... Siempre ha habido personas que me han ayudado.

J.G.M.—También le ha ayudado su amor al teatro.

R.S.—Amo y adoro el teatro. Cuando la seguridad técnica vocal ya ha sido adquirida y está dentro de nosotros, entonces viene el ajustar el arte al teatro, según la intención de la acción escénica, de la palabra, de la frase, de la interpretación física... Pienso que no soy sólo una cantante. En mi opinión, en la ópera no se debe ser únicamente una cantante. Se precisa ser un actor que canta o un cantante que representa. Esto es lo más hermoso de la ópera: actuar cantando. La ópera es un mundo completo. En un recital canto por el placer de hacer música. En la

ópera canto por el doble placer de hacer música y actuar.

J.G.M.—Después de treinta años de carrera, ¿es consciente de haberse equivocado alguna vez?

R.S.—Claro que me he equivocado. ¡Muchas veces! Muchas veces he pensado que había hecho algo inapropiado. Siempre hay dudas. Unas veces son despejadas, otras me daba cuenta de que había errado y otras ocurre que se acierta. Siempre se ha de estar buscando... ¡Ay si uno piensa que todo lo que hace lo hace bien! Las dudas son eternas. Pero yo también digo que cuando uno se equivoca siempre hay un mañana para rectificar. Yo no pienso nunca en el ayer, siempre en el mañana.

J.G.M.—Está claro, pues, que hay títulos que ya no tiene en repertorio

porque no le gustan o porque no van bien a sus condiciones...

R.S.—Sí, sí, por supuesto. Por ejemplo, **Il Trovatore**. La he cantado en París, en San Francisco, en el Metropolitan de Nueva York inaugurando temporada... Y, sin embargo, creo que no es para mí. Y ya no la canto. **I Pagliacci** la he grabado y la he cantado en escena, pero tampoco es para mi temperamento ni para mi voz. Y también la he eliminado. Y lo mismo me ha ocurrido con otras obras. Naturalmente, al pasar a un repertorio más dramático he tenido que dejar —y esto me disgusta— el repertorio ligero, porque exige otro volumen y una técnica que no es la de soprano coloratura. Pero, Dios mío, hace diez o quince años, he cantado tantas **Lucia di Lammermoor**, **Rigoletto**, **La Sonnambula**... que llegó un momento en que me apetecía también cantar otras cosas nuevas.

J.G.M.—Y ahora, ¿qué obras canta más o cuáles son las que más le piden?

R.S.—Dentro del repertorio verdiano, **Macbeth**, **Don Carlo**. Puccini lo canto desde hace treinta años. Una ópera que últimamente he hecho mucho es **Tosca**. **Il Trittico**, que he hecho también para televisión y en el que represento los tres primeros personajes femeninos. **Madama Butterfly**. Mozart...

J.G.M.—¿Cuál es el secreto para mantenerse tantos años en la cúspide de una carrera tan difícil?

R.S.—La dificultad, en el buen sentido de la palabra, no es tal dificultad. Es una disciplina, como la propia vida. Si uno piensa ser un artista y se decide a ser un cantante, es decir, una persona que utiliza un instrumento humano, entonces se convierte también en un profesional. La regla fundamental, entonces, debe ser dar a esta actividad una organización en el sentido justo y necesario, según la cual lo más importante no es perderse en la gloria coyuntural del momento, sino seguir la dirección que lleve a durar. Por eso hay que renunciar a muchas cosas. Se debe sacrificar cualquier aspecto social, mundano, fácil... Lo que a mí particularmente más me interesa es desarrollar mi profesión lo mejor posible, incluso porque es también una responsabilidad. El público quiere escuchar al cantante que tiene una reputación de una cierta manera y nosotros esa reputación la debemos mantener. Y si la mantenemos, podemos durar. Hasta que la naturaleza lo permita, claro está. Se precisa una disciplina. Como en la vida. Y, por supuesto, repito, renunciar a muchas cosas momentáneas.

J.G.M.—Supongo que una cosa importante también es cantar siempre lo apropiado.

R.S.—Sí. Pero mire... Yo, por ejemplo, he tenido un repertorio vastísimo. He cantado setenta y tres óperas diferentes. Y conciertos desde Händel y Monteverdi hasta compositores contemporáneos. Siempre con una técnica que me pareció la apropiada, pues de

lo contrario no lo habría hecho. Entonces no se trata exactamente de decir si esto o aquello es de tu repertorio. ¿Cuál es tu repertorio? Yo soy una artista, soy una profesional, y mi repertorio es amplio. Es una cualidad que me es propia. Hay cantantes que tienen un repertorio más reducido. Ahora bien, mi repertorio siempre lo he hecho con profesionalidad. Y he durado. Y sigo durando.

J.G.M.—La voz es un instrumento muy particular y muy delicado. ¿Hasta cuándo puede durar un cantante?

R.S.—Es algo que no se puede saber... Justamente, la voz es un instrumento humano que llevamos dentro de nosotros, que procuramos conservarlo lo mejor posible, pero que, como todas las cosas humanas, no se sabe qué va a ocurrir con él mañana o pasado. Nadie sabe lo que pasa en su interior. Claro que ponemos el máximo cuidado en conservar este instrumento, pero no se puede poner un límite a la naturaleza.

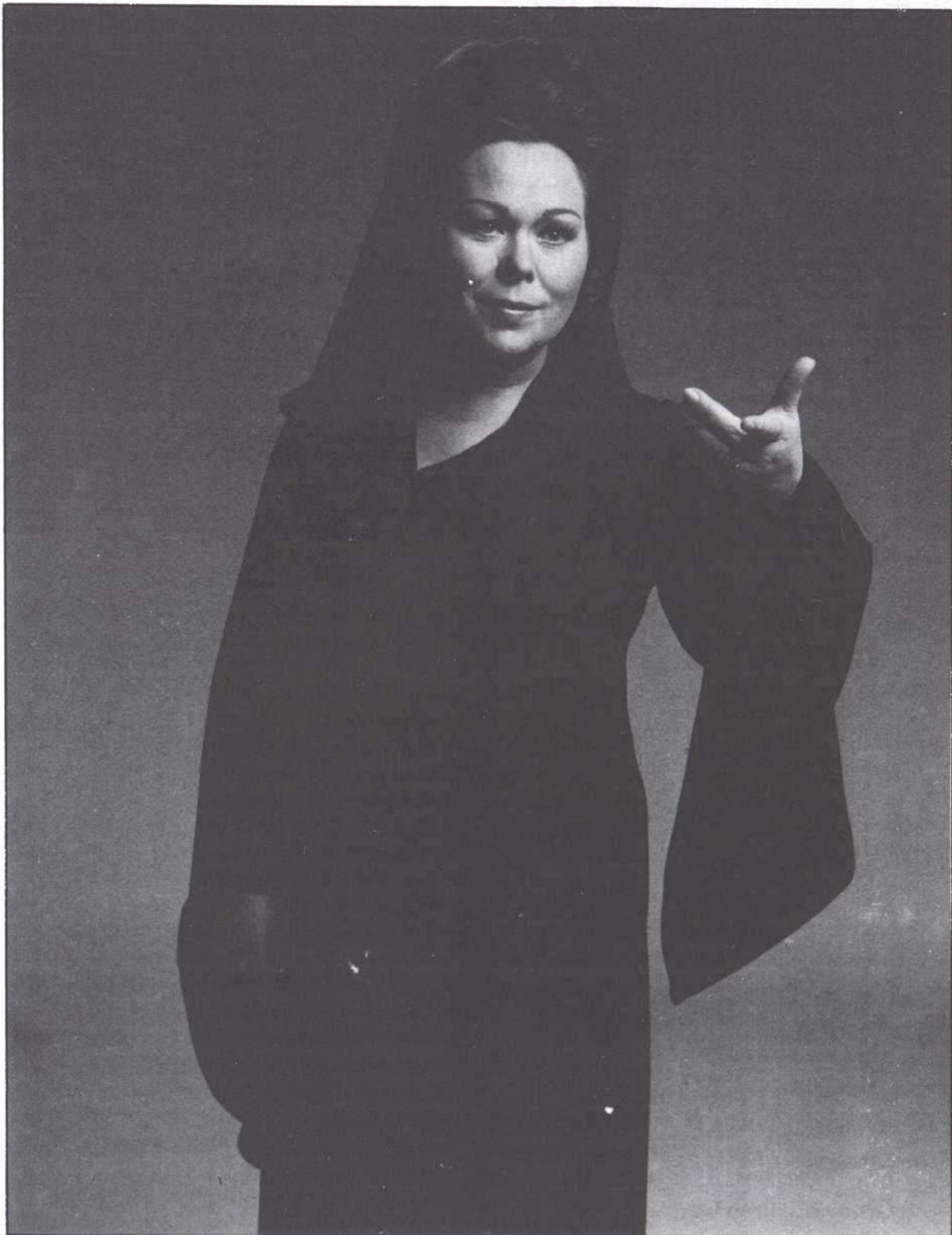
J.G.M.—¿Puede darse cuenta el

propio cantante del momento a partir del cual no es conveniente seguir con la carrera?

R.S.—Creo que sí; creo que un cantante puede ser capaz de darse cuenta del momento que señala la no conveniencia de seguir, del momento en el que sus cualidades ya no son las apropiadas para continuar... Pero intervienen tantos otros factores... Yo, por ejemplo, gozo ahora de tan buenos momentos como los mejores de mi carrera de veinte años atrás. Pero no de la misma manera, ¿comprende? Es decir, lo que hacía hace veinte años no lo puedo hacer hoy, pero lo que hago hoy no lo podía hacer veinte años atrás. Y es hermoso, porque... ¡es el cerebro el que trabaja!

J.G.M.—Usted conoce a Alfredo Kraus desde hace muchos años, y lo conoce bien. ¿Lo considera un caso excepcional de longevidad artística?

R.S.—Es un caso fenomenal. Pero también hay que decir que estamos ante un artista profesional que ha sabido medir con la perfección de un enca-



je toda su carrera y su voz. Para mí, esto es fenomenal. Son casos raros, únicos. Por ello mismo tiene toda mi admiración. Pero debo añadir que no hay que llevar la cuenta de la edad que tiene cada cantante. Me parece equivocado pensar en los años que tiene éste o aquél.

En lo que hay que pensar es en lo que ES, en lo que da cada uno en cada momento. Está bien recordar lo que se ha hecho de bueno en tal o cual día, pero eso ocurrió entonces y ahora estamos en hoy. Cuando nos referimos a un artista, sea de la faceta que sea, pensamos en un momento determinado no por la edad que tenga, sino por lo que ha hecho en ese momento.

J.G.M.—Usted es soprano y el papel de "Charlotte" en *Werther* lo suelen cantar mezzosopranos...

R.S.—No, no. Yo no considero a "Charlotte" una mezzosoprano, nunca me pasó por la mente cosa semejante. A mí me gusta "Charlotte" como personaje. En la música francesa, en especial, nunca queda definido si se trata de soprano o de mezzosoprano. Tal es así que muchas veces hemos visto a sopranos interpretando a "Carmen" o a "Charlotte". No soy yo la primera soprano que canta este papel de *Werther*. En este caso, nunca pienso que estoy cantando un papel de mezzosoprano. Canto, simplemente, "Charlotte". Me gusta el personaje, precioso para representarlo. Adoro la música francesa. Adoro a Massenet porque ha creado un mundo suyo, con una música muy refinada, muy sensual, muy sofisticada. Y pienso en "Charlotte" como personaje. Me reafirmo en que no tiene una tesitura bien definida. Desde luego, no es para una mezzosoprano verdiana.

J.G.M.—¿Le gusta escuchar ópera como aficionada?

R.S.—Me gusta escuchar ópera. Me gusta leer las partituras. Me gusta descubrir nuevas obras. En general, escucho óperas que conozco poco. Me satisface buscar, investigar. Realmente, me gusta más leer la música que escuchar discos. O bien escuchar discos grabados EN VIVO, no hechos en estudio o laboratorio, porque a cambio de ser menos perfectos dan la verdad de aquel momento. Por cierto que yo soy una de las cantantes que más vasto repertorio discográfico tienen.

J.G.M.—Cuando escucha ópera, ¿qué le gusta más, la calidad de la voz o la técnica?

R.S.—En general, ambas. La técnica es una parte importante, pero la calidad de la voz no lo es menos. La técnica da la posibilidad a la calidad de la voz de exteriorizarse mejor, de darse con más perfección. Las dos cosas son importantes. Claro está que si se trata de una cantante que tiene una técnica estupenda pero no dice nada, pues... Aunque, desde luego, para cantar se precisa una técnica. Como para dibujar. Pero... Con una técnica y una bonita voz se puede durar y se puede



hacer todo. Con una bonita voz sólo, se dura menos.

J.G.M.—Usted ha empezado a hacer dirección escénica recientemente, un aspecto a añadir a su carrera artística...

R.S.—Es un aspecto maravilloso y que empecé casi por casualidad. En el Metropolitan de Nueva York he cantado este año *Madama Butterfly*. Me ofrecieron la dirección escénica de la obra y me pilló por sorpresa. Pero, finalmente, dije que sí porque en mi carrera siempre me ha gustado emprender algo nuevo. La experiencia ha sido interesante, porque me he tenido que dividir, me he tenido que ver a mí misma en la escena desde el otro lado. Es otra perspectiva. Además, me encanta —y siempre ha sido una de mis ambiciones— trabajar sobre los caracteres. Naturalmente, yo estaba también dentro del espectáculo, porque hacía la dirección escénica pero también cantaba el principal papel femenino. Ha sido una prueba maravillosa, porque he tenido la aprobación de los críticos, del teatro y de mis colegas. Los cantantes compañeros en el reparto estaban interesadísimos en mi dirección escénica, porque como cantante sé cuáles son las dificultades que surgen en el escenario. Muchas veces, grandísimos registros se encuentran con el problema de desconocer las dificultades que se le presentan a un cantante.

J.G.M.—Experiencia, pues, que va a repetir.

R.S.—Sí, en La Arena de Verona, en julio y agosto de este año. También con *Madama Butterfly*, en la que haré la dirección escénica e interpretaré el papel femenino protagonista en la última función, el 28 de agosto. Además, corre a mi cargo el diseño del vestuario. En La Arena me espera un gran trabajo, porque son muchos días, las representaciones son nocturnas y ahí

entra todo el aspecto de las luces, tengo que estar pendiente también de los vestidos... Pero, en fin, supongo que todo irá bien. Ya he tenido otras ofertas de teatros de América para dirigir escénicamente y cantar a la vez, porque ante todo soy una cantante. Aunque la dirección escénica me interesa y creo que puede ser una parte muy interesante de mi carrera. Así lo espero.

J.G.M.—¿Tiene previsto volver al Liceu próximamente?

R.S.—En este momento me tengo que centrar en este *Werther*, que es para lo que estoy aquí. No hay nada más en firme para el Liceu, aunque espero volver porque es un teatro estupendo, con un público extraordinario. Ayer estuve viendo la *Lucia di Lammermoor*, con Alfredo y Edita, y el público reaccionó con gran entusiasmo.

J.G.M.—¿Quiénes van a suceder a los numerosos y grandes cantantes de su generación?

R.S.—No voy a dar nombres, naturalmente, porque hay tantos... Pero no son los nombres lo que me preocupa. Lo que me preocupa es si estos cantantes aman verdaderamente el teatro como lo amamos nosotros, los nombres que usted mencionaba de mi generación. Es decir, si el teatro se toma para servirlo o para servirse de él. A veces parece que la tendencia moderna es a realizar una carrera hacia el éxito inmediato, hacia la fotografía instantánea, hacia la publicidad, hacia la rápida ganancia... Y todo esto contribuye a destruir o a quemar las voces jóvenes. O a que no se desarrollen. Otra cosa es cantar durante unos años en teatros secundarios, adquiriendo práctica con toda clase de papeles y haciendo una base sólida, acostumbrándose al público y a la crítica. Pia-

no piano va sano e va lontano, dice el famoso proverbio.

J.G.M.—Parece que estoy oyendo razonar a Mirella Freni...

R.S.—Claro, porque todos los cantantes de mi generación hemos hecho la carrera paso a paso, con una buena y meditada preparación. Hoy prevalecen las prisas, el exceso de trabajo mal planeado, la presión, el miedo... Y todo eso quema enseguida, en pocos años.

J.G.M.—¿Piensa que ha llegado el tiempo del relevo de las voces latinas, mediterráneas, por las de otra procedencia?

R.S.—No necesariamente. Siempre ha habido períodos con predominio de voces de este o aquel lugar. Las voces latinas creo que tienen un color especial, razón por la cual siempre estarán en un primer plano. Es cuestión de hacer que afloren. No me parece que éste sea un período especialmente malo para las voces latinas. ¿Por qué? ¿Porque escuchamos voces de la Europa del Este, de los países anglosajones? La verdad es que salen voces de todas partes. Lo importante es lo que decíamos antes: saberlas cultivar, esperar el momento. España, por ejemplo, ha dado y da, grandes voces.

J.G.M.—Pero no en todas las cuerdas. Bajos, en especial, apenas salen.

R.S.—Parece que los bajos suelen salir de países de la Europa del Este, como Rusia, Bulgaria, Rumania... Italia ha dado grandes barítonos. Y en España han salido grandísimos tenores. Parece que la naturaleza, el clima, los factores ambientales intervienen algo en todo esto. Por ejemplo, de Checoslovaquia y de Bulgaria salen sopranos con voces muy agudas. Puede ser algo propio de la tierra. Habríamos de estudiar más profundamente esta cuestión, ¿no le parece?

J.G.M.—En cierta ocasión, Alfredo Kraus me dijo que el ciclo de la ópera acababa con Puccini, que después de Puccini la ópera era otra cosa. Ezio Frigerio, más recientemente, me dijo no estar de acuerdo. ¿Qué opina usted?

R.S.—Creo que tiene razón Alfredo. La ópera tiene su período preciso, aun teniendo en cuenta a otros compositores que son contemporáneos de Puccini. La ópera de hoy ya no es ópera: la voz se ha convertido en parte de la orquesta, en instrumento. Cuando hablamos de ópera debemos tener en cuenta un período que pasa del barroco al romanticismo y al verismo. Esta es la ópera, donde, naturalmente, Verdi tiene un espacio propio. La gran ópera, que en Francia puede representar Mayerbeer. Así pues, tenemos el bel canto, el romanticismo y el verismo. Pero el verismo termina en los años 30. Lo que viene después no lo considero ópera, lo considero teatro con música donde la voz se inserta en la orquesta. Hoy, no estamos todavía preparados para aceptar ese tipo de ópera, el público no parece estarlo. Aun

tenemos dificultad para entender una ópera de Berg, de Schönberg, de Nono, incluso de Stravinsky, Prokofiev o Shostakovich. ¿Por qué? Pues porque es otro tipo de ópera. El público, hoy, cuando habla de ópera piensa en el romanticismo y en el verismo. Tal vez dentro de cincuenta años aceptaremos lo que viene después de 1930. No olvidemos que **Lulú** o **Wozzeck**, óperas que me entusiasman, todavía no las podemos dar a la media del público. Entre **Lulú** y **La Traviata**, el ochenta por ciento preferirá ir a escuchar la segunda. Dentro de cincuenta años, quizás no. Ahora hemos descubierto a Mozart, el público acude en masa a sus obras. Hace veinte años era todavía difícil entenderlo por completo. Es toda una evolución. Como en la pintura, la escultura y otras artes, en ópera vamos con retraso. Hoy vivimos en un mundo más bien científico y tecnológico, los estudiantes entienden antes las matemáticas que la literatura, porque para ésta se requiere más tiempo y concentración. En las matemáticas, una vez se han comprendido, todo va sin problemas.

J.G.M.—No ha mencionado usted a Wagner...

R.S.—Claro que lo incluyo en la ópera, ¡naturalmente! He hablado de Verdi porque soy muy italiana y porque Verdi es sinónimo de gran ópera. Wagner es el romántico de los románticos. Y tiene una filosofía propia. No todos pueden entender a Wagner, a menos que uno se quede en la superficie y no se profundice en él. ¿Quién puede acudir al teatro por primera vez y entender **Parsifal**? La **Traviata**, sin embargo, sí. Para escuchar a Wagner se requiere una preparación, pues hay que penetrar en esa filosofía que le caracteriza. Tenemos, así, dentro de la gran ópera, el período francés, el período alemán y

el período italiano. No basta una vida para conocerlo y dominarlo todo.

J.G.M.—Es una reflexión que nos acecha y nos angustia.

R.S.—Por eso hacía referencia antes a veinte años atrás. Al comienzo de la carrera piensas solamente en que hay esta bella voz. Pasa el tiempo y piensas: Pero esta voz, en el fondo ¿quién me la ha dado? Dios. O es un don de la naturaleza que no es mío, sino que es para la gente. Estoy aquí como misionera, para dar y hacer entender cuanto se puede transmitir. Al comienzo de la carrera, cuando somos jóvenes, nos creemos los amos. Después pasa el tiempo y... Si los jóvenes pudieran entender esto... Pero estaríamos hablando hasta el infinito...

J.G.M.—Un consejo de un cantante veterano le puede venir muy bien a un cantante joven.

R.S.—Yo no puedo dar consejos a los jóvenes porque, y esto es algo que deseo vivamente manifestar, a los jóvenes no se les puede aconsejar. Los jóvenes deben hacer su propia experiencia. Es inútil que yo le diga a mi hija haz esto o no hagas aquello. Se lo puedo decir, claro, e incluso tal vez sea necesario que se lo diga, pero es ella la que debe vivir y pasar su propia experiencia. Y esto, especialmente, con un don de la naturaleza. Se puede decir: *Hay un don que te ha dado Dios y del que tienes que dar cuentas, porque no se lo ha dado a todos.* Este es el consejo, pero no que se haga esto, o no se haga lo otro, porque la experiencia es la que enseña en la vida.

J.G.M.—Usted tiene dos hijos. ¿Se dedican al arte?

R.S.—No. El hijo, que tiene quince años, se porta muy bien en la escuela, pero le tira el deporte: es jugador de fútbol americano. Y la hija estudia Medicina en la Universidad.



“RUBINSTEIN Y ESPAÑA” Una excelente exposición

Por Ricardo Hontañón Acha

La señera figura de Arturo Rubinstein, la del mítico pianista del siglo XX, recibe este año, cuando se cumplen los cien de su nacimiento, el múltiple homenaje organizado por el Noveno Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea y patrocinado por la recientemente creada Fundación Isaac Albéniz. Dentro de éste se encuadra la estupenda exposición “Rubinstein y España”, que, presentada en Madrid, está recorriendo distintas ciudades españolas. Se ha mostrado en Bilbao, Granada, Santander —coincidiendo con la celebración del Concurso—, San Sebastián, La Coruña, y, en octubre, podrá contemplarse en Sevilla y Barcelona. Por fin, en enero se presentará en el Barbican Hall de Londres, coincidiendo con la presentación del ganador del certamen santanderino, en un concierto con la Orquesta Sinfónica londinense.

Ya, en RITMO, número 578, Paloma O'Shea hablaba de las características de esta exposición, de la que Enrique Franco es su comisario. La vi en la sede de la Fundación Santillana, antes del memorable recital de Alicia de Larrocha, que inauguró de la mejor forma el “Año Rubinstein”; lo he vuelto a hacer en la santanderina Fundación Marcelino Botín, y, como impresión personal, puedo indicar que hay en ella el fiel reflejo del gran intérprete polaco y sus lazos con nuestro país.

Imposible detallar el prieto contenido que recrea todo un entorno cultural y musical que Rubinstein vive desde su primer concierto dado en San Sebastián en 1915. Hay toda una documentación gráfica que recoge su paso por España, dejando huella por donde pasa. Lo demuestran las críticas, las fotografías, hechas desde Andalucía a Cantabria, desde Mallorca a Vasconia, y, claro, en Madrid, donde es querido por los Reyes, por la Infanta Isabel, “la

De izquierda a derecha: Carmen Bravo de Mompou. Federico Mompou. Frank Marshall. Alicia de Larrocha y Arturo Rubinstein, en la Academia de Marshall, en los años 50.



Chata”, retratada con la duquesa de Nájera por López Mezquita. La relación música y plástica la encontramos con Ramón Casas, que pinta a varios músicos, por ejemplo a Isaac Albéniz; Vázquez Díaz lo hará con Falla. He aquí dos músicos que Rubinstein difundió: el Rubinstein que es dibujado por Pablo Picasso, que es esculpido en el bronce por Nattan Rappaport, que pasa al óleo con Nela, su mujer, o las expresivas fotografías de su hija Eva. Allí está el retrato de Miguel Capllonch, maestro del maestro, al que la propia exposición le rinde homenaje plasmado en la bella escultura de Gerardo Rueda, encargada para esta efemérides. Rubinstein, el músico que ama a España. He aquí otro aspecto de la exposición. En sus programas, ofrecidos en sociedades filarmónicas, en festivales, ante públicos distintos, en Palacio y en salas de conciertos, utilizando el título de un artículo de Federico Sopeña, el gran Arturo tocará a Chopin y a los músicos españoles. A Isaac Albéniz, a Enrique Granados, cuya muerte le coge dando un recital en el Palau barcelonés. Por esto nos encontramos con las partituras autógrafas de la **Iberia** y de **Goyescas**; está también la **Fantasia Bética**, que Manuel de Falla le dedicara. Y la **Sexta Canción y Danza**, que el llorado por todos Federico Mompou le dedicó.

Como indica Paloma O'Shea en la presentación del catálogo, hoy, cuando muere el artista, nos queda la imagen, el gesto, la palabra y el sonido. Un sonido de nuestra música que queda en esa discografía, un sonido que ambienta y sitúa cuando se contempla todo un mundo rubinsteiniano, en el que se muestran el escrito de urgencia y el estudio detenido, plasmado en periódicos y en libros, como el prólogo del célebre pianista a las Memorias de Fernández Arbós, o las propias que,

por cierto, ¿cuándo se van a traducir a nuestra lengua?

Los auriculares reproducen al intérprete, ya trasladado al disco compacto, y en una sala contigua se proyectan vídeos de las películas dirigidas por François Reichenbach, además de grabaciones de conciertos, y la entrevista que Soler Serrano hiciera al centenario genio en el programa de televisión “A fondo”.

Un espléndido catálogo

Al fenomenal montaje de esta exposición diseñada por Juan Ariño, a la eficaz labor de realización que ha desarrollado el equipo, formado por Renata Balzer, Herta Gallego, Anelies Kaufmann y Félix Palomero, se suma la publicación de un espléndido libro-catálogo que sintetiza la relación de Rubinstein y España. Su lujosa edición recoge cantidad de trabajos en torno al gran pianista. Presentado por Paloma O'Shea, se distribuye en los apartados siguientes: Estudios Generales ante la crítica, las entrevistas, A orillas de la música y Por las calles y caminos de España.

Se trata de un jugoso material de lectura fácil que da una visión global de la presencia de Rubinstein, de quien se hace referencias a sus distintas estancias, a su repertorio universal y español.

Por fin, algo que también hay que destacar. Y es la reproducción facsímil de las 21 partituras encargadas a otros compositores con el lema “Una página a Rubinstein”.

Es importante que el homenaje no se reduzca al recuerdo, a la evocación, sino que, además, busque la aportación y el compromiso con la creación musical de nuestro tiempo: el Concurso Paloma O'Shea y la Fundación Isaac Albéniz predicán con el ejemplo.

EN EL CENTENARIO DE ARTURO RUBINSTEIN

Un apunte discográfico

Por Gonzalo Badenes

La conmemoración (cumplida el pasado 28 de enero) del centenario del nacimiento de Arturo Rubinstein invita a una revisión sosegada y profunda de

la extraordinaria personalidad de este gigante del pianismo. Dejemos a otros autorizados foros el estudio biográfico pormenorizado (1) e intentemos, desde la forzosa brevedad de estas líneas, una aproximación a su esfera interpretativa tomando como referencia el amplio lega-

do discográfico, situado entre 1910 y 1967, cuyo estudio resulta oportuno (quizá más, ineludible) para quienes deseen contar con una perspectiva crítica no limitada a los presupuestos técnicos y estéticos de las más recientes generaciones de pianistas.



Un pianismo de transición

Rubinstein viene al mundo en 1887, cuando están en pleno desarrollo las carreras legendarias de Vladimir Pachmann (1848-1933), Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), Giovanni Sgambati (1841-1914) y Moriz Rosenthal (1862-1946). Estos dos últimos habían sido alumnos directos de Liszt —como también el fabuloso Emil von Sauer (1862-1942)—. Pachmann y Paderewski destacaron en la interpretación de Chopin, de quien el segundo efectuó, en 1935, una cuidada edición completa de sus obras. Por desgracia, los testimonios fonográficos que se conservan de Paderewski no hacen completa justicia a su fama. Los extraídos de rollos de pianola, por la naturaleza mecánica de la reproducción, disminuyen el carácter de la ejecución y los efectuados sobre disco (en etapa acústica o eléctrica) revelan alarmantes insuficiencias en la pulsación y en la articulación. Con todo, podemos deducir un género de interpretación próximo al impulso momentáneo, a la improvisación. Como ejemplo, cabe citar su grabación de la **Sonata claro de Luna**, prácticamente irreconocible (en términos de fraseo, articulación y tempo).

El caso Paderewski ilustra, quizá algo extremadamente, cuál era el gusto del público en la etapa de cambio de siglo, cuando se forma la personalidad de Rubinstein. Pianistas-compositores, como Rachmaninov, Ravel, Bartók o Prokofiev, habrían de FIJAR para el porvenir, mediante el disco, determinados cánones interpretativos. Pero compositores como Chopin o Liszt habrían de permanecer, durante décadas, confinados a ejecuciones INSPIRADAS (esto es, caprichosas, aliterales) y sólo gracias a la generación nacida en torno a 1885 empezarían a cobrar un perfil interpretativo definido. Sauer lo esbozó para Liszt, y para la historia queda su registro de los dos conciertos para piano y orquesta del músico húngaro (grabados, a finales de los años treinta, con Weingartner).

Dos pianistas coetáneos de Rubinstein, Alfred Cortot (1877-1962) y Raoul Koczalski (1885-1948) fueron valerosos adalides de la causa chopiana. Cortot, wagneriano acérrimo, admirable ejecutante de cámara (recuérdese su mítica asociación con Thibaud y Casals, en aquel trío que Romain Rolland bautizará como *un dios con tres cabezas*) fue un devoto intérprete de Chopin. En sus registros de las **Baladas**, los **Valses** o los **Estudios** resuena todavía el aura romántica (ciertas libertades de "tempi", acusados "rubati") pero aparece ya la psicología MODERNA. En los pentagramas del polaco encuentra Cortot una fuerza dramática que va más allá de la inmediatez sentimental. Compárese su registro de los **Valses** con el de Lipatti (una generación posterior) y se apreciará esta línea ascendente de tensión, que en Chopin se halla por encima (como contenido expresivo) del



sustrato meramente DANZABLE, aquí simple marco de referencia métrica.

Raoul Koczalski, niño prodigio (que antes de los once años había ofrecido ¡mil conciertos!) diversificó su actuación en tres campos: el interpretativo, la composición y la enseñanza. Del primero se conservan algunos testimonios fonográficos. Del último año de la vida de Koczalski hay un registro del **Segundo Concierto** de Chopin (pásmense: ¡dirigido por Celibidache!) que nos muestra a un ejecutante sobrio aunque no libre de cierto sentimentalismo. Basta comparar el segundo movimiento de este **Opus 21** (que según Liszt, Chopin se complacía en tocar con frecuencia) por Rubinstein (1931) y Koczalski (1948) para captar la MODERNIDAD del primero. Naturalmente, Rubinstein, que grabó repetidamente esta obra (con Wallenstein, 1959 y Ormandy, 1969, sin contar la versión en directo, con Rowicki, en Varsovia, 1960) evolucionó desde un patetismo casi teatral hasta una visión última de contención dramática que, por servirnos del símil de Liszt, *a la vez tiñe de melancolía la alegría y serena el dolor* (2).

Así pues, Rubinstein aparece como el intérprete de la transición, aquel que sabiamente dosifica el impulso romántico (no tardío sino primero, pujante, intenso) y atempera la necesaria fidelidad textual con el ejercicio de la fantasía. Sus "tempi", que fueron ralentizándose conforme avanzaba en edad, y su magistral empleo del "rubato" (progresivamente JUSTIFICADO por la propia estructura EMOCIONAL; obsérvese el uso que de este recurso hace en las **Mazurkas**, grabaciones de 1938-39, y en las posteriores de 1965) son dos características particularmente llamativas de

Rubinstein. Pero hay más: si examinamos diferentes grabaciones de una misma hora (avecinadas a otras tantas etapas de la vida de nuestro músico) nos asombrará la pasmosa adecuación de cada una de ellas a la circunstancia espiritual, cronológica (alguien dirá, biológica) del hombre. Así, cabe hablar de un fogoso AMANECER (lleno de rasgos de genio pero también de tropiezos), de un fecundo, prolongado MEDIODIA y de un dorado ATARDECER, cumpliendo en esta sucesión la propia del individuo y resumiendo la aportación artística que ha llevado el piano romántico desde aquel reino de la fantasía más desbordada hasta un punto de equilibrio de donde arranca la concepción actual de la interpretación (3).

Las grandes etapas interpretativas

Aunque parece fútil delimitar con rígidas cronologías la evolución del arte de Rubinstein (ya que esto debe ser retenido como esencial: Rubinstein fue, a la vez, un artista fiel pero en constante mutación) y aunque no toda la producción discográfica cumpla ese constante progreso, es posible sugerir tres momentos estelares en el recorrido propuesto.

Casi tres décadas separan el primer disco (no rollo de pianola) de 1910 (posiblemente el Favorit 1-74612, que contenía, en versiones muy abreviadas, la **Rapsodia Húngara núm. 12**, de Liszt, y el **Vals del Danubio azul**) y el registro completo de las **Mazurkas** de Chopin, cumplido para His Master's Voice entre noviembre y diciembre de 1938 y mayo de 1939. Etapa de consolidación del arte de Rubinstein, con algunos

logros (discográficos) tan significados como su **Impromptu Op. 90/4**, de Schubert, a finales de los veinte, o su decisiva aportación a los registros monográficos de la obra de Chopin, emprendidos por His Master's Voice en la siguiente década, a los que contribuyó con los **4 Scherzi**, los **Nocturnos**, **Conciertos para piano y orquesta núms. 1 y 2** (con Barbirolli) y **Mazurkas**, además de otras piezas (como el **Andante spianato**, de 1936) (4). Si en los primeros discos de estas colecciones (**Scherzi**) no está presente la maestría de Rubinstein (hay tosquedades y atropellamientos) en los últimos (singularmente, **Mazurkas** y **Nocturnos**) se evidencia la exigencia autocrítica, la superación de los escollos técnicos (aquí pudo influir la impresión recibida al escuchar al perfeccionista Horowitz, a la sazón encumbrado a una fama millonaria, en

EE.UU.) y la maduración de la personalidad del intérprete.

Se inaugura así el segundo gran período, el más fecundo para el disco. Con la aparición del de larga duración, en 1948, Rubinstein amplía su repertorio grabado. Es la época de los grandes conciertos románticos (Schumann, Rachmaninov, Tchaikovsky, Liszt, Grieg, Chopin) pero también de las sonatas beethovenianas y del repertorio de cámara (con Szeryng, Heifetz, Feuermann, Fournier, el Cuarteto Guarneri). Culmina esta etapa, a mediados de los sesenta, con la colección de doce elepés que reúne los grandes ciclos chopinianos.

Entre 1972 y 1976, cuando Rubinstein estaba virtualmente ciego, se producen algunos registros de asombrosa calidad artística. El músico grababa, con Barenboim, el ciclo de los concier-

tos beethovenianos y con Mehta nos lega un **Primero** de Brahms de altísimo voltaje emocional. Las imperfecciones técnicas, lógicas en un pianista octogenario, ceden frente a la increíble lucidez y pujanza del pensamiento musical.

El repertorio clásico

El espectro interpretativo de Rubinstein no se remonta, hacia el pasado, más allá de Bach, de quien grabó en los años 30, una impresionante **Tocata, Adagio y Fuga en Do mayor** (versión de Busoni) y en 1970 la "Chaconne" de la **Segunda Partita en Re menor**. La progresión de esta última, desde el clima expectante del comienzo hasta la cumbre de infinitud que se alcanza por la perpetua modulación, refleja un Bach precursor del futuro piano romántico. Un Bach leído desde Beethoven, Schumann o Brahms.

De Haydn nos ha dejado una grabación del **Andante y Variaciones en Fa menor** que vincula la expresión más juguetona o emocionalmente contenida con clímax ya beethovenianos, ofreciendo un apasionante recorrido estilístico desde el siglo XVIII al XIX. En cuanto a Mozart, con cuyo **Concierto en La mayor** debutó en Postdam, a la edad de 13 años, tiene Rubinstein un interesante ciclo de los **K. 453, 466, 467, 488** (con Wallenstein) y **491** (con Krips). Tomemos un ejemplo: el primer tiempo del en **Re menor**, incluida la "cadenza" de Beethoven, muestra la contienda ya resuelta de antemano. Rubinstein-Mozart no lucha. Sólo aspira a la paz, íntima y melodiosa, de los extremos en Si bemol de la **Romanza**. La anticipación beethoveniana, propia del **491 en Do menor**, se da con especial agudeza en el **Rondo en La menor, K. 511** (de 1959). Los dos cuartetos para piano y cuerda **K. 478 y 493**, con el Guarneri, ya en los setenta, evidencian su honda profesión de fe mozartiana (5), a despecho de lapsus técnicos (como los imperfectos trinos).

De Beethoven, además de los ciclos de conciertos con Leinsdorf (1964) y Barenboim (1975) y de algunos otros, sueltos, con Toscanini (núm. 3), Beecham (núm. 4) o Krips (núm. 5), tenemos una selección de las **Sonatas** (las **núms. 3, 8, 14, 18, 23 y 26**), interesante pero no definitiva, y dos importantes registros camerísticos: el **Trío Archiduque** (1941) con Heifetz y Feuermann, versión que no iguala la de Cortot-Thibaud-Casals, pese a la nítida pulsación de Rubinstein y la belleza tímbrica del violín de Heifetz. Quizá falla en esta grabación el conjunto, la unidad conceptual, dentro de unas aportaciones individuales valiosas. De 1972 es la grabación de las **Sonatas para violín y piano núms. 5, 8 y 9**, con Szeryng. La **Kreutzer** es apresurada, con tendencia a crispar el discurso (salvo la sutileza del piano y el fraseo más natural del violín en el segundo tiempo). En todo



Arturo Rubinstein, vestido de torero (1916).



Pablo Picasso con Arturo Rubinstein (1971).

caso, siempre adolece el Beethoven de Rubinstein de una más completa concepción arquitectónica, de un "pathos" mejor definido y sólo en los pasajes líricos se logra la adecuada penetración.

El repertorio romántico

De Schubert grabó Rubinstein, allá por los sesenta, una lírica, íntima y profunda **Sonata en Si bemol D. 960**, cuyo segundo movimiento marca una de las cimas del arte del pianista polaco. La **Wanderer Fantasie**, de gran belleza emocional, no es intachable en lo puramente virtuosístico (obvio, en esta obra). El **Trío en Si bemol D. 898** (de las sesiones de 1941) es muy espontáneo (con memorable prestación de Feuermann en el Andante). La regrabación de 1974 (con el **núm. 2 en Mi bemol D. 929**) se hizo con Szeryng y Fournier. Versión deliciosamente repensada por el maestro.

Schumann fue uno de los grandes amores de Rubinstein. No en balde los **Estudios Sinfónicos Op. 13** figuraron en su primer recital en Londres (Bechstein Hall, 1912) y el **Carnaval, Op. 9**, en su despedida, en el mismo lugar, sesenta y cuatro años después. Los **Estudios** (grabados un par de veces) no son de lo mejor de nuestro intérprete. El **Carnaval**, en cambio, es un milagro de sensibilidad, transparencia y respeto a los infinitos matices demandados por la partitura. Las **Fantasiestücke Op. 12** (1976) penetran en la entraña emocional, aunque falta algo de brío y mayor limpieza de mecanismo. **Kreisleriana** y la **Fantasia en Do mayor** merecerían una reedición en compact disc. El **Concierto en La menor**, de contemplativa belleza (más acusada en el registro con Giuliani que en el más bien prosaico con Steinberg) CAE en el tercer movimiento, falto de aliento, tras un Allegro

afetuoso de indudable hondura expresiva, con mágico empleo del "rubato". Ofrecen momentos de gran interés el **Quinteto en Mi bemol, Op. 44**, grabado con el Guarneri (1967) y el **Trío en Re menor, Op. 63**, con Szeryng y Fournier (1974).

Rubinstein, que se presentó en España en 1915 con el **Segundo Concierto brahmsiano** (dirigido por Fernández Arbós) mantuvo un constante afecto y una especial dedicación al músico de Hamburgo. Ya se habló de su **Opus 15**, con Mehta (que eclipsa fácilmente registros más antiguos del **Opus 83** con Krips y Ormandy, este último deplorable), y de la misma obra con Reiner y Leinsdorf, aun siendo estas técnicas más perfectas. La discografía brahmsiana recoge música de cámara (**Sonatas para violonchelo**, con Piatigorski; para violín, con Szeryng; **Tríos y Cuartetos** con piano, al lado de Szeryng, Fournier y el Guarneri). Hay que subrayar la fluidez, efusión y musicalidad de estas versiones, incluso en el caso de las más tardías. Hoy no es fácil encontrar su registro de la **Sonata núm. 3**, aunque las **Rapsodias Op. 79** y las piezas de los **Opus 116, 117 y 118** figuran en muchas reediciones. Frente al Brahms GERMÁNICO de Fischer o Backhaus, el de Rubinstein es vitalista, reflejando la componente más LATINA de su pensamiento.

De Mendelssohn grabó poca música: aparte de algunas piezas breves, el magnífico **Trío en Re menor**, con Heifetz y Piatigorski, en 1950. Liszt no fue un puntal para Rubinstein, quien en la **Sonata en Si menor** bordea mínimos de interpretación. El **Concierto núm. 1** (con Wallenstein, en 1956, desluce tanto por la aparatosa dirección como por la superficialidad del fraseo. Como contrapartida tenemos su estupendo Dvorak (**Cuarteto núm. 2 y Quinteto Op. 44**) nuevamente con el Guarneri (1973).

De Tchaikovski grabó muy pronto (1932) el **Concierto en Si bemol**, que más tarde retomó, ya en plena madurez (1963) con Leinsdorf, versión más íntima y cantabile que las arrolladoras debidas a Horowitz. Rachmaninov fue, lógicamente, otro gran acierto de Rubinstein. Tanto las **Variaciones sobre Paganini** como el **Concierto núm. 2** (ambos de 1956, con formidable prestación de la Sinfónica de Chicago y Reiner) ejemplifican la estética ROMÁNTICA en su más acabada sazón. Si en la famosa **Variación núm. 18** Rubinstein y Reiner hacen acopio de aliento y retienen maravillosamente el "tempo", en el final del **Concierto** hay una escalofriante recapitulación, con Rubinstein acentuando, RETENIENDO y LIBERANDO la celeberrima melodía, que pocas veces habrá sonado tan espontánea, tan elegante, epítome perfecto de la MELANCOLIA eslava. Grieg, en su **Concierto en La menor** (con Wallenstein) y Franck (con el mismo) en sus **Variaciones Sinfónicas** reclaman lugar de honor. Del músico belga hay una soberbia (y tardía, de 1970) recreación del **Preludio, Coral y Fuga**, de impecable construcción y humanísimo contenido espiritual.

Chopin

Ya hemos mencionado la temprana (y permanente) vinculación de Rubinstein a la obra de Chopin, de la que ya en 1902 se ocupaba con renovados enfoques interpretativos. Es curioso (y sintomático de la evolución de los gustos del público) que el Chopin de Rubinstein fuera tildado de *seco e impersonal* por la crítica de la época. Lo cierto es que nuestro pianista LIMPIO la música chopiniana de ciertas ESCORIAS acumuladas por el tiempo y la práctica pervertida. Rubinstein prescindió de las notas y comentarios del condiscípulo de Chopin, Julian Fontana (1810-1869), que adornara su edición de las obras póstumas de aquél (1869) con toda suerte de observaciones espúreas. Lo que hizo Rubinstein fue una vuelta a las ediciones originales (el "Urtext"), una suerte de HISTORICISMO musical en el que se conjugaron, de manera quizá irrepetible, la fidelidad al texto y la propia personalidad del intérprete.

Sin duda, es la edición discográfica realizada entre 1959 y 1966 (ahora disponible en compact disc) la que nos proporciona una mayor continuidad estilística y una visión más acabada del pensamiento chopiniano de Rubinstein. La grandeza épica de las **Baladas**, el hedonismo y extroversión de los **Scherzi**, el poderío de las **Polonesas**, la atmósfera irreal de los **Nocturnos**, el hondo dramatismo de las **Sonatas**, la sofisticada elegancia de los **Valses** y, sobre todo, el infinito cosmos expresivo de las **Mazurkas**, son bien conocidos de los aficionados. Es interesante comparar estas grabaciones de

los años sesenta con las de treinta años antes. En las **Mazurkas** apreciaremos cómo Rubinstein superó el lado nacionalista, danzable, para resolver cada una de estas miniaturas en microestructuras dotadas de personalidad e interés individual. Si Chopin practicó en estas obras un FOLCLORE IMAGINARIO (aunque fundamentado, en muchos momentos, sobre experiencias y evocaciones concretas de la infancia) Rubinstein UNIVERSALIZO el mensaje, hizo de la danza poema y lo llenó de contenido, de manera que la oposición entre el "Oberek" (danza rápida, en modo mayor) y el "Kujawiak" (melancólica, en modo menor) trascendió en una dialéctica mucho más ABSTRACTA, por tanto más universal. No es que estas **Mazurkas** de 1965 hayan perdido su SABOR y AROMA genuinamente polacos, sino que ambos se integran en un pensamiento mucho más vasto que el de la referencia popular.

Otro tanto sucede con las **Polonesas** (ARISTOCRATICAS, frente a las RURALES **Mazurkas**). Y en los **Valses**, en ocasiones medidos con una amplitud que irrita a algunos críticos, el SALON deja paso a la expresión, incluso punzante. Rubinstein anota, con acierto, que el **Opus 34/2** ya no es un vals BRILLANTE (pese a lo indicado por su título) y en el **Opus 69/1** (dedicado a Maria Wodzinska) hay algo que viene directamente del corazón y del alma de Chopin.

Estas observaciones no determinan, sin embargo, una tensión dramática equiparable a la generada por Lipatti (en su registro para EMI, de 1950). En los **Valses** del malogrado pianista rumano hay una sensación de vértigo, una FURIA vital (Lipatti se aferraba desesperadamente a la vida, en aquellas semanas de aparente mejoría en su precaria salud) (6). En Rubinstein, un ESTAR A LA VUELTA DE TODO, que permite una introspección más allá de la pura LITERALIDAD.

En los **Nocturnos**, diferencia Rubinstein los instantes de calma LUNAR (de melodía BELLINIANA) de aquellos más próximos al mundo de la balada romántica. Estos POEMAS SINFONICOS EN MINIATURA adquieren una dimensión incluso EPICA que conviene a la grandeza del pensamiento de su autor. Rubinstein, sin rebasar los límites NATURALES del piano (es notable su económico empleo del pedal) refleja esa AGITACION DEL ALMA, tanto más apasionada cuanto opuesta a la serena contemplación de otros momentos. La dinámica del instrumento se ve así ampliada, en aras de la EXPRESIVIDAD.

Repertorios francés y español

Rubinstein se presentó en Varsovia, en 1901, con el **Concierto núm. 2**, de Saint-Saëns, pieza algo superficial que

en sus dedos cobra ligereza, gracia y emoción (su grabación con Ormandy, de 1969, es modélica). De Fauré interpretó para el disco su **Cuarteto en Do menor**, con el Guarneri (1974) y un primoroso **Nocturno Op. 33/2** (1971). Este se halla recogido, en un programa francés, con deliciosas versiones de Ravel (**La vallée des cloches, Valses nobles y sentimentales**), Chabrier (la segunda de sus **Piezas pintorescas**), y Poulenc (**Mouvements perpetuels, Intermezzo núm. 2**). En "Selecciones del Carnegie Hall" (grabaciones tomadas de conciertos en directo, en 1961) se recogen extractos de los **Préludes e Images** debussyianas, donde Rubinstein delinea una sutil y sensual visión del impresionismo, con una excelente matización del pedal. De la misma fuente proceden las **4 Mazurkas** de Szymanovski, admirado compatriota del que Rubinstein no se ocupó mucho en su discografía, algunas **Visiones fugitivas**, de Prokofiev y la primera Suite de **Prole do bebe**, obra de Villalobos especialmente apreciada por el pianista.

Como es bien sabido, Rubinstein asistió al estreno mundial de las **Noches en los jardines de España**, de Falla, en Cubiles y Arbós. Hondamente impresionado, incorporó esta obra, pocas semanas más tarde, en el Colón de Buenos Aires. En 1920 estrenó en Nueva York la **Fantasia Bética** (que él mis-



Rubinstein celebra su cumpleaños.



CLIVE BARDA

mo encargara a Falla; a Stravinsky le comisionó su **Piano Rag Music**). Mientras que las "Noches" fueron una de sus favoritas (la grabó cuatro veces, con Golschmann, Jordá, Ansermet y Ormandy), la **Fantasia** le quedó un poco GRANDE (7). En cambio, arregló la **Danza del fuego** (que se convirtió en uno de sus bisnes preferidos) y prodigó piezas de la **Iberia**, a partir de 1916. También frecuentó **Navarra, Córdoba y Sevilla**, en concierto y en disco, y es particularmente exquisita su versión de **Quejas, o la maja y el ruiseñor**, de las **Goyescas** de Granados. La visión de la música española sugerida por sus numerosas grabaciones no es, en absoluto, TOPICA. Lejos de la típica ESPAÑOLADA, Rubinstein supo transmitir un españolismo hondo, sobrio, a veces rayano en lo neoclásico ("Noches"). El, que tan profundamente conoció y amó a España, dejó en sus discos de Albéniz, Falla y Granados un imperecedero testimonio de ese amor.

NOTAS:

- (1) Siempre habrá de referirse a la autobiografía de Rubinstein, **My young years**, Nueva York 1973, y **My many Years**, Londres 1980.
- (2) Ver el estudio de Liszt sobre Chopin, del que hubo traducción española en la Colección Mozart (Editorial Ave. Barcelona, 1955).
- (3) Desde esta perspectiva, Rubinstein figuraría, con Fischer, Schnabel y Cortot, como avanzados de un pianismo MODERNO.
- (4) Aquella edición fue compartida por Rubinstein y Cortot. Este se ocupó de grabar los **Preludios, Valses, Baladas e Impromptus**.
- (5) En alguna ocasión afirmó Rubinstein: *No puedo concebir el mundo sin Mozart*.
- (6) La grabación de los **Valses**, por Lipatti, tuvo lugar en septiembre de 1950. El pianista rumano falleció, víctima de la leucemia, el 2 de diciembre de aquel año.
- (7) De hecho, la interpretó en contadísimas ocasiones.

DISCOGRAFIA DE RUBINSTEIN EN DISCO COMPACTO

BEETHOVEN:

Conciertos para piano núms. 2 y 3. Con Barenboim. RCA RD 85675.

Concierto para piano núm. 1 y Sonata claro de Luna. Id. RCA RD 85674.

Conciertos para piano núms. 4 y 5. Id. RCA RD 85676.

BRAHMS:

Concierto para piano núm. 2. Piezas para piano. RCA RD 85671.

Quinteto con piano (+ Schumann: Quinteto) RCA RD 85669.

CHOPIN:

Mazurkas. RCA RD 85171 (dos compact disc).

Nocturnos. RCA RD 89563 (dos compact disc).

Scherzi y Baladas. RCA RD 89651.

Sonatas núms. 2 y 3 y Fantasia. RCA RD 89812.

Polonesas. RCA RD 89814.

Valses. RCA RD 89564.

Impromptus y otras piezas. RCA RD 89911.

Conciertos para piano núms. 1 y 2. RCA RD 85612.

FALLA:

Noches en los jardines de España (+ Saint-Saëns: Concierto para piano núm. 2; Franck: Variaciones Sinfónicas) RCA RD 85666.

SCHUMANN:

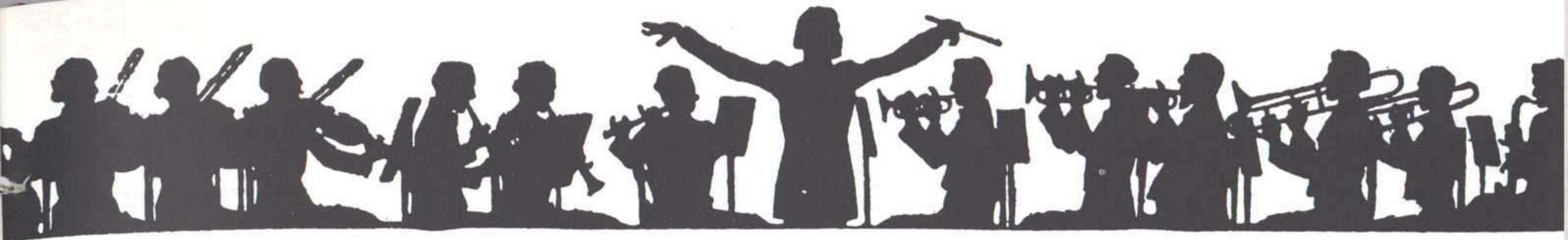
Concierto piano en La menor (+ Chopin: Concierto núm. 2) CETRA CD 51 5.

Carnaval. Fantasiestücke. RCA RD 85667.

VARIOS:

Programa francés. RD 85665 (RCA).

Selecciones del Carnegie Hall. RCA RD 85670.



Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

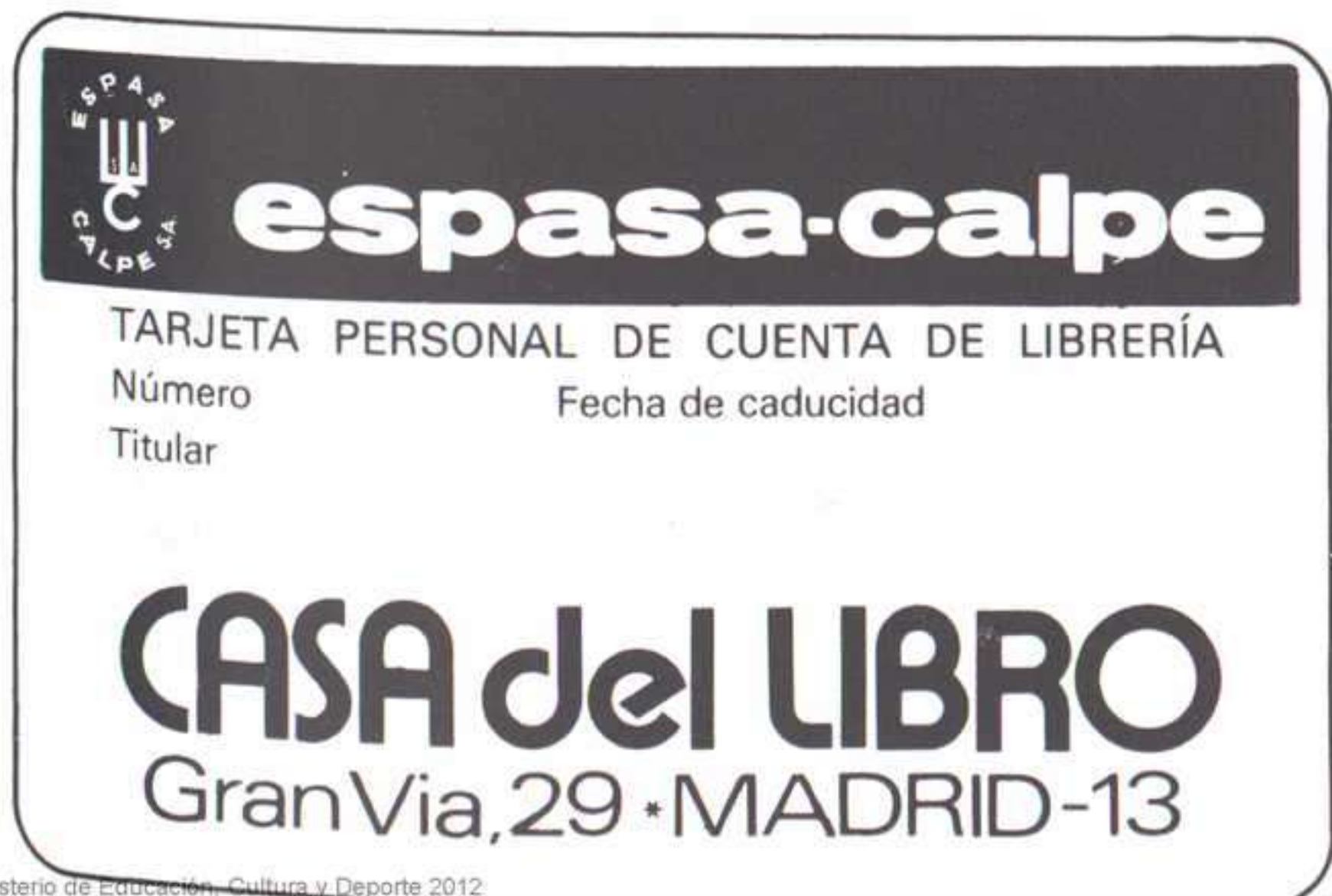
Música clásica, étnica, ópera
zarzuela, opereta, folklore
regional español.

Visite nuestra 2.^a planta, s

Casa del Disco

Teléfs: 521 19 32 - 521 21 13

Solicite una Cuenta de Librería, que le permitirá adquirir
LIBROS Y DISCOS, con la sola presentación de su tarjeta personal.



Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERIA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

Teléfono _____

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería
Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

CLAUSURA DEL XXXVI FESTIVAL DE GRANADA

Al fin, Boulez en España

Por Rafael Banús

La presente edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada ha tenido como insuperable colofón los tres conciertos dirigidos por Pierre Boulez al Ensemble Intercontemporain (fundado por el propio compositor en 1975) y la Orquesta de París, con obras tan importantes de la literatura musical de nuestro siglo como el **Concierto para clave** de Falla, la **Música para cuerda, percusión y celesta** de Bartók, **Dafnis y Cloe** de Ravel y **Le marteau sans maître** de Boulez, una obra que ya se ha convertido en un clásico de la música contemporánea sin haber perdido un ápice de su modernidad desde su estreno en 1954 por Hans Rosbaud. La importancia de este acontecimiento tuvo su respuesta en una entusiasta acogida del público, gran parte del cual había acudido a Granada en una auténtica peregrinación para disfrutar de la presencia del maestro, que desmintió, gracias a las atenciones de los organizadores, su fama de persona seria y de difícil trato.

El concierto del Ensemble Intercontemporain, cuya calidad técnica e interpretativa ya quedó de manifiesto hace unos años en el Teatro Real, nos ofreció la posibilidad de calibrar sus verdaderas posibilidades cuando a su frente se coloca una figura con la personalidad de Boulez. De modélica cabe reseñar su versión del genial **Octandre** de Varèse, iniciada casi milagrosamente por el oboe (Laszlo Hadady). A su lado, las tres obras de Stravinsky (**Concertino para 12 instrumentos**, **Berceuses du chat** e incluso las encantadoras **Ocho minaturas instrumentales**) parecieron



Pierre Boulez dirigió su "Le marteau sans maître": un auténtico espectáculo.

obras muy menores dentro del catálogo de su autor, aunque fueron expuestas desde una atractiva óptica, cercana a la sonoridad de feria de la **Historia del soldado** (admirable en este sentido la violinista Maryvonne Le Dizes-Richard), una plasmación musical del alma popular rusa semejante a los primeros cuadros de Kandinsky.

La interpretación más sorprendente del primer programa fue la del **Concierto para clave y cinco instrumentos**, muy diferente a su austera versión discográfica por Igor Kipnis. Boulez deslocaliza la obra —la música más abstracta y moderna del compositor gaditano— al privarle de cualquier rasgo españolizante (los acordes del clave nunca sonaron menos cervantinos) y la traslada a una dimensión abstracta y quintaesenciada de música pura. Habría que destacar la extremada claridad en la definición de las texturas tímbricas, la singular acentuación (que hizo posible escuchar efectos y matices totalmente nuevos) y también el carácter lúdico del último movimiento (verdaderamente "Vivace scherzando", como es su indicación). El clavecinista Pierre-Laurent Aimard, de pulsación correcta, no se convirtió en solista, no sólo por su escaso vo-

lumen (aunque amplificado), sino porque Boulez lo contempla perfectamente integrado en el conjunto instrumental. Con **Le marteau sans maître** se alcanzó un grado de comunicatividad entre los intérpretes y el público pocas veces conseguido, y no sólo en el repertorio contemporáneo. La calidad indiscutible de la obra, de gran complejidad en su estructura sumamente intelectual pero de fácil recepción, y la perfecta integración del conjunto convirtieron la audición en un hito en la historia del Festival y una experiencia inolvidable. Mención especial merecen, dentro de la sobresaliente calidad global, la irreprochable intervención de la jovencísima flautista Sophie Cherrier (que superó a la perfección su difícilísima parte) y la entrega vivencia de los surrealistas poemas de René Char por Elizabeth Laurence, poseedora de una sugerente voz utilizada con verdadera inteligencia y sin recurrir a efectos extramusicales, además de muy expresiva en su intención.

El segundo concierto se enfrentó desde el principio con las inclemencias del tiempo. Ni la Orquesta ni el director pudieron centrarse en la música, por lo que resultó un acierto trasladarlo a la mañana siguiente. Desde el principio de la **Música**

para cuerda, percusión y celesta se pudo apreciar que la versión iba a ser distinta a la esbozada la noche anterior, en la que, antes de la suspensión, se pudo escuchar el primer movimiento de la obra. Boulez partió de una base muy sinfónica y de nuevo sin ribetes nacionalistas, llena de contrastes y de sentimiento exacerbado, que nos hizo disfrutar del inmejorable estado actual de la cuerda de la Orquesta de París, aunque en ocasiones vio empañada la calidad de sus «pianos» por la presencia de inevitables ruidos de fondo (canto de los pájaros, vuelo de aviones...), que unidos al inclemente sol fueron los únicos elementos que perturbaron este agradable concierto en pleno día en el patio del Palacio de Carlos V. **Message esquisse** bien pudiera ser un homenaje de Boulez a Villa-Lobos, tanto por la instrumentación —violonchelo solista y seis violonchelos (todos ellos admirables en su cometido)— como por la sonoridad cálida y sensual de este atractivo «divertimento» de 1976. Claridad y transparencia dominaron la versión de **Petrouchka**, en la que Boulez no hizo decaer la atención en ningún momento a través de una visión colorista (en la única que se pudo apreciar algún rasgo popularista) y de gran lucimiento por parte de toda la orquesta (especialmente de los solistas de trompeta, flauta —el gran Michel Debost— y requinto). En esta apasionante interpretación del ballet de Stravinsky, Boulez llegó a recordar por la transparencia del tejido polifónico y la incisividad y pureza del sonido algunas de las más singulares versiones del desaparecido Klemperer, que, por cierto, al final de su vida llegó a interesarse por Boulez hasta el extremo de asistir a algunos de sus ensayos. Factores éstos que, unidos al apasionamiento alejado de toda frialdad, y que a su vez contrasta con la parquedad y precisión del gesto, limitado a un exacto movimiento de dedos que indica las entradas, caracterizan la actual manera de dirigir de Boulez, muy alejado en su expresividad a sus antiguas versiones discográficas y con un perfecto dominio de la orquesta.

El **Rituel**, escrito por Boulez en 1974 a la memoria de Bruno Maderna, ocupó la primera parte del concierto de clausura. Más sencilla en su estructura que otras obras suyas, resulta tremenda como corresponde a su carácter fúnebre, intensa y de gran poder expresivo, y cuenta con la original disposición de la plantilla orquestal, dividida en ocho grupos, cada uno de ellos con un percusionista. La Orquesta volvió a poner de manifiesto su adecuado sonido para hacer música contemporánea. Cerró el concierto una versión absolutamente salvaje, desprovista de todo orientalismo, del ballet **Dafnis y Cloe** de Ravel (en su versión completa pero sin coro), y que aun cuando resultó modélica en su coherencia y su realización, fue la interpretación más discutible de todas las escuchadas en estos conciertos por su falta de sensualidad.

...Y LLEGARON LAS LLUVIAS

Antes Pinzolas y Perlemuter ya se habían visto privados de poder tocar en los «incomparables marcos» de turno. La Orquesta de París y Boulez, envueltos por un alud acuático de inconcebibles ribetes kafkianos, tuvieron que intentar «salvar» sus instrumentos y demás enseres escénicos, atónitos, al ver cómo el agua acumulada en el toldo de protección (¡de la lluvia!) iba progresivamente metamorfoseándose en juguetonas cataratas. Por supuesto, concierto suspendido y estupor momentáneo del sufrido público. Pero si lo sucedido no podía ser menos típico de parajes de bien ganada fama de relajamiento organizativo, todavía fue más esplendorosa la reacción de los organizadores del Festival: simplemente, acabaron de seducir a un Boulez que todavía no se había repuesto de la cálida y cualitativamente sorprendente respuesta del público al concierto del día anterior con el Ensemble Intercontemporain; le convencieron para que tocara el día siguiente, a las 11 de la mañana, en el mismo Palacio de Carlos V. Todo fácil, ¿no? Quizás más en Granada, se podría pensar. Pero los sindicatos de las orquestas no perdonan, así que ¿cómo demonios se las arregló la dirección del Festival para conseguir que en un día la Orquesta tocara dos veces, con sólo doce horas de diferencia? Lo romántico es pensar, ya digo, que el duende granadino lo puede todo... hasta mostrar el esperpéntico espectáculo de ver a unos profesionales como éstos corriendo por el escenario, cubriendo con sus cuerpos los instrumentos (¿saben Vds. lo que le puede pasar a un violín si se moja?) y al cerebral, serio y difícil Boulez carcajeándose del mal tiempo andaluz. No sé cómo utilizaría el músico francés el tiempo del concierto perdido, pero el colmo ya de lo delicioso fue ver a algunos músicos de la Orquesta, y oír sus comentarios, tomando sangría, aceitunas y churros en las terrazas de Granada «la nuit».

Además de las tormentas naturales, ¿alguna otra remarcable? Un par de ellas, o tres... O cuatro. En primer lugar, una lujosísima, que podía haber devenido en catástrofe y, sin embargo, acabó en sofisticado y bellissimo aparato eléctrico: la increíble, portentosa, impresionante, etc. actuación del Ensemble. La segunda, más cantada, la constatación de que La Orquesta de París, es ya unode los más grandes instrumentos sinfónicos existentes hoy. En Europa, como poco, de las seis o siete mejores orquestas. Tercera: la música de Pierre Boulez. ¿Y por qué «tormenta»? Para muchos, entre los que me encuentro, oírla allí y entonces supuso la confirmación de que Boulez se afianza cada día más entre la élite de los compositores actuales. Para otros, por el contrario, nada más lejos de ello: el **Martillo**, bueno sí, eso sí; pero el resto sin ningún interés. A mi juicio, auténtico tormentón cuyas razones, desde luego, escapan con mucho a mis posibilidades de comentarista. Quizás en el fondo de tal polémica subyazca un problema tan repetido a lo largo de la historia musical como vigente en nuestros días: cuando una música es vanguardia y, sin embargo, comunica, consigue

que el receptor quede movilizado, comprenda, hay voces que no dejan de hacerse oír (me refiero a compositores) para, aun inconscientemente, defender la idea de que la llamada música contemporánea es cosa de minorías. Naturalmente, estaría por ver si en muchos casos ello no constituye más que una defensa ante la propia incapacidad para comunicar musicalmente con el aficionado del momento.

En fin, ¿hubo una cuarta? Después de oír a los músicos de la Orquesta de París hacer música contemporánea (y antes, naturalmente) a más de uno se nos caía la cara de vergüenza leyendo las declaraciones de Miguel Ángel Gómez Martínez al Ideal de Granada. (véase en este mismo número la sección «Han dicho», pág. 6). Pienso en el mal sonido que se les pondría a los primeros músicos que tocaron el **Op. 133** de Beethoven por incurrir en el tremendo error de no seguir tocando únicamente los **Cuartetos** de Mozart. Una auténtica suerte que este señor haya dimitido (curioso eufemismo para camuflar lo que no es sino una simple no renovación del contrato) del cargo de titular de la Orquesta de la RTVE, una agrupación que, como contribu-



Aspecto del escenario del Palacio de Carlos V, al poco tiempo de comenzar el concierto.

yente, considero mía y, por consiguiente, de la que espero oír algo más que las obras que Gómez Martínez tenga estudiadas, que es tanto como decir las de toda la vida y, por razones fácilmente comprensibles (excepto, al parecer, para el director granadino), no tan bien tocadas como lo haría la Filarmonía de Viena. Está claro: la magia granadina lo puede todo; a muchos nos embrujó y a otros simplemente turbó. Hasta el extremo de decir tales tonterías.

Pedro González Mira

HI-FI

NOVEDADES SEPTIEMBRE 87

Por Claudio Montoro

YAMAHA, la conocida marca japonesa que fabrica de todo (desde pianos hasta motocicletas, pasando por HI-FI) tiene dos nuevos modelos de lectores de CD, el CDX 1100 y el CDX 900, con una nueva tecnología, propia de esta marca, que nunca hasta ahora se había utilizado en lectores de CD. Esta tecnología llamada por Yamaha HI-BIT, consiste básicamente en un filtro digital que opera con 32 bits y sobremuestreo cuadruple.

En el modelo 1100 el convertidor D/A, aun siendo de 16 bits, merced a una serie de modificaciones proporciona una salida de 18 bits; además, tiene un control de volumen digital de 20 bits que permite un margen dinámico de 120 dB (en lugar de los usuales 96 dB) y las secciones analógica y digital completamente independientes y acopladas de forma foto-óptica. Los dos modelos llevan fuentes de alimentación independientes para las secciones digital y analógica. En cuanto a posibilidades de utilización, no les falta casi de nada; permiten el acceso directo a 24 pistas, repetición de disco entero, de cualquier corte, de una sección previamente programada o de cualquier segmento del disco y, naturalmente, tienen avance y retroceso rápidos, pausa y salida de auriculares con mando de volumen.

Los precios aproximados de estos nuevos aparatos son: 175.000 pts para el CDX 1100 y 120.000 pts para el CDX 900.

Importador: GAPLASA, (91) 747 77 77

ONKYO, hasta ahora, era conocida por sus buenos elementos HI-FI de



precio asequible, por ejemplo sus amplificadores. Pero también tiene una serie, la llamada Integra, compuesta por aparatos del máximo nivel y cuyo

precio asequible, por ejemplo sus amplificadores. Pero también tiene una serie, la llamada Integra, compuesta por aparatos del máximo nivel y cuyo



último modelo es el amplificador de potencia M 510. Tiene una potencia continua de 300 W por canal, con 8 ohmios, y 800 W por canal con 2

total de 14 transistores, con una capacidad de potencia de 2.800 W. El margen de los indicadores de potencia se puede graduar, lleva atenuadores para controlar la salida de cada canal y admite dos parejas de pantallas.

Las dimensiones, y sobre todo el peso, del M 510 también son descomunales: 50 x 26 x 51 cm y 72 kg. Obviamente, su precio tampoco será modesto: más de 500.000 pts.

Importador: EAR, (945) 25 34 00, (91) 279 38 29 y (93) 239 31 02.



ARCAM es el nuevo nombre de la ya conocida marca inglesa A&R Cambridge. Su modelo más reciente es el ARCAM S70, un lector de CD (el primero que fabrica); está basado en los

circuitos Philips de 16 bits con sobremuestreo cuadruple. Tiene salidas con nivel fijo y variable, para el amplificador, y con mando de volumen para los auriculares, avance y retroceso rápidos y es programable.

Importador: CHEMISON, S.A. (93) 339 58 54 y (91) 403 99 58.

THOMSON, además de buenos televisores, también fabrica cadenas HI-FI. Sus tres nuevos modelos son las 353, 354 y 505; las tres se componen de tocadiscos, amplificador, sintonizador, doble platina de casete y pantalla (las dos primeras el modelo RA 4004, de tres vías, y la última el modelo RA 5003, también de tres vías). La potencia de los amplificadores es de 35 W por canal para los modelos A3503 (en la cadena 353) y PA3504 (en la 354) y 50 W por canal para el PA5005 de la cadena 505. Las tres cadenas tienen una versión, denominada D, que solo se diferencia de las anteriores en que incluyen un lector de CD, el modelo AD353 para la 353 y el AD500 para las otras dos.

Fabricante: THOMSON, (91) 239 81 00.

EXPOSURE es un nombre que sonará a muy pocos aficionados a la HI-FI en España; esta marca inglesa fabrica preamplificadores y amplificadores de potencia desde hace años, pero hasta ahora no se habían comercializado en nuestro país. Ya tiene importador, Chemison, que hará posible conseguir toda la gama de productos de este fabricante. Dicha gama no es muy extensa, pero sí muy especial. Se compone de un preamplificador, el VII, dos etapas de potencia, VIII y IV y dos fuentes de alimentación, VI y IX.

El preamplificador, con entradas para tocadiscos (MM y MC), sintonizador y magnetófono, no dispone de fuente de alimentación, por lo que si se quiere utilizar con un amplificador de potencia de otra marca necesitará los modelos VI o IX (las fuentes de alimentación). El modelo VIII, de 50 W por canal, lleva una fuente para alimentar al preamplificador VII, pero cuando se quiera mejorar la calidad de este conjunto VII/VIII, bastará con añadirle las fuentes VI o IX. El otro amplificador de potencia, el IV, tiene 80 W por canal y se presenta en tres versiones: sin fuente de alimentación para el preamplificador, con ella o con dos fuentes, una para cada canal (en este caso su potencia sube a 90 W por canal). Finalmente, la fuente de alimentación IX contiene cuatro grandes fuentes de alimentación reguladas.

Un poco complicado todo, pero al menos la posibilidad de empezar con el conjunto básico (unas 250.000 pts) e ir mejorándolo hasta el límite (por ahora unas 600.000 pts) está asegurada.

Importador: CHEMISON.

JVC anuncia el lanzamiento de una nueva generación de vídeos domésti-



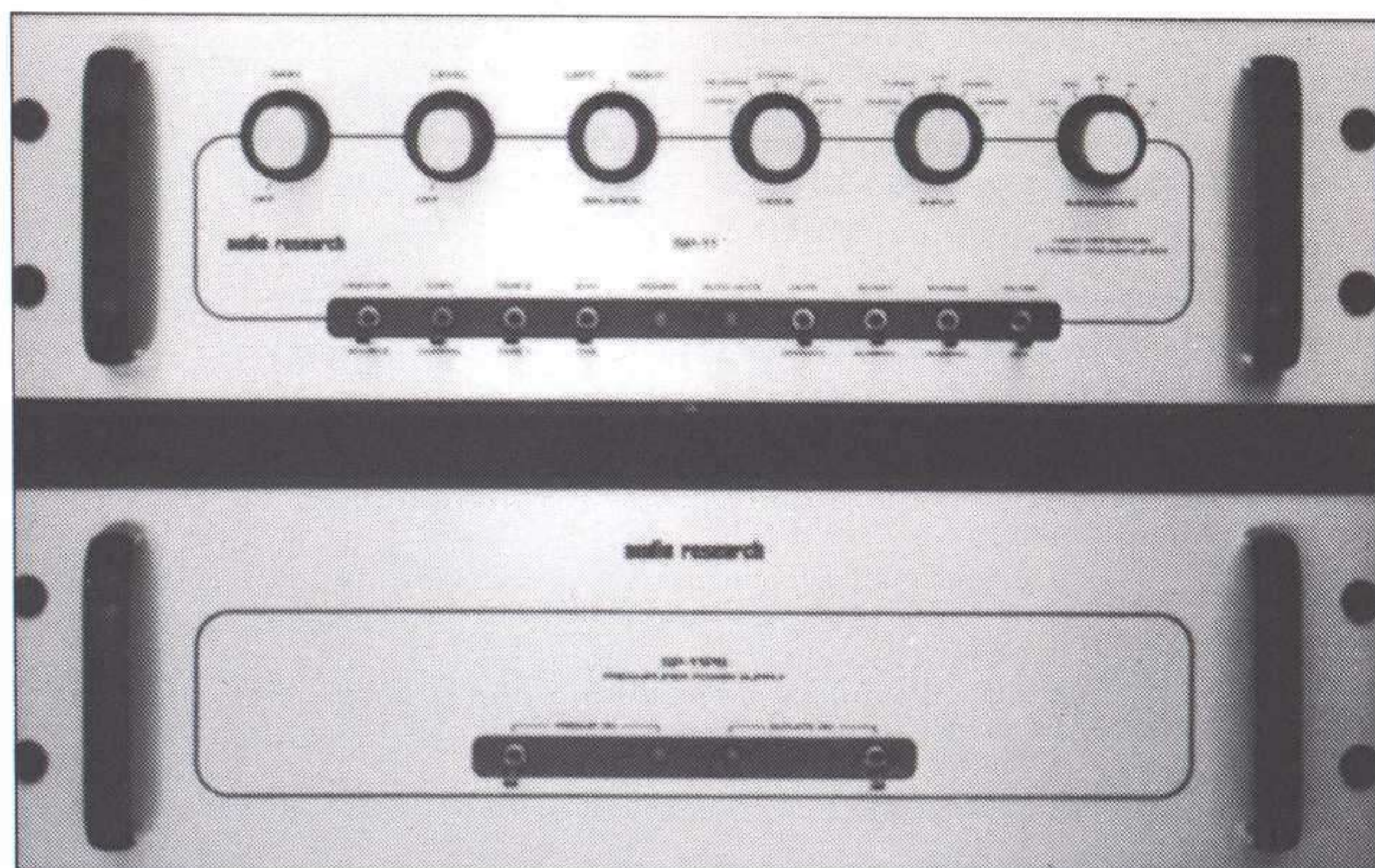
Modelo 505 de cadena Thomson.

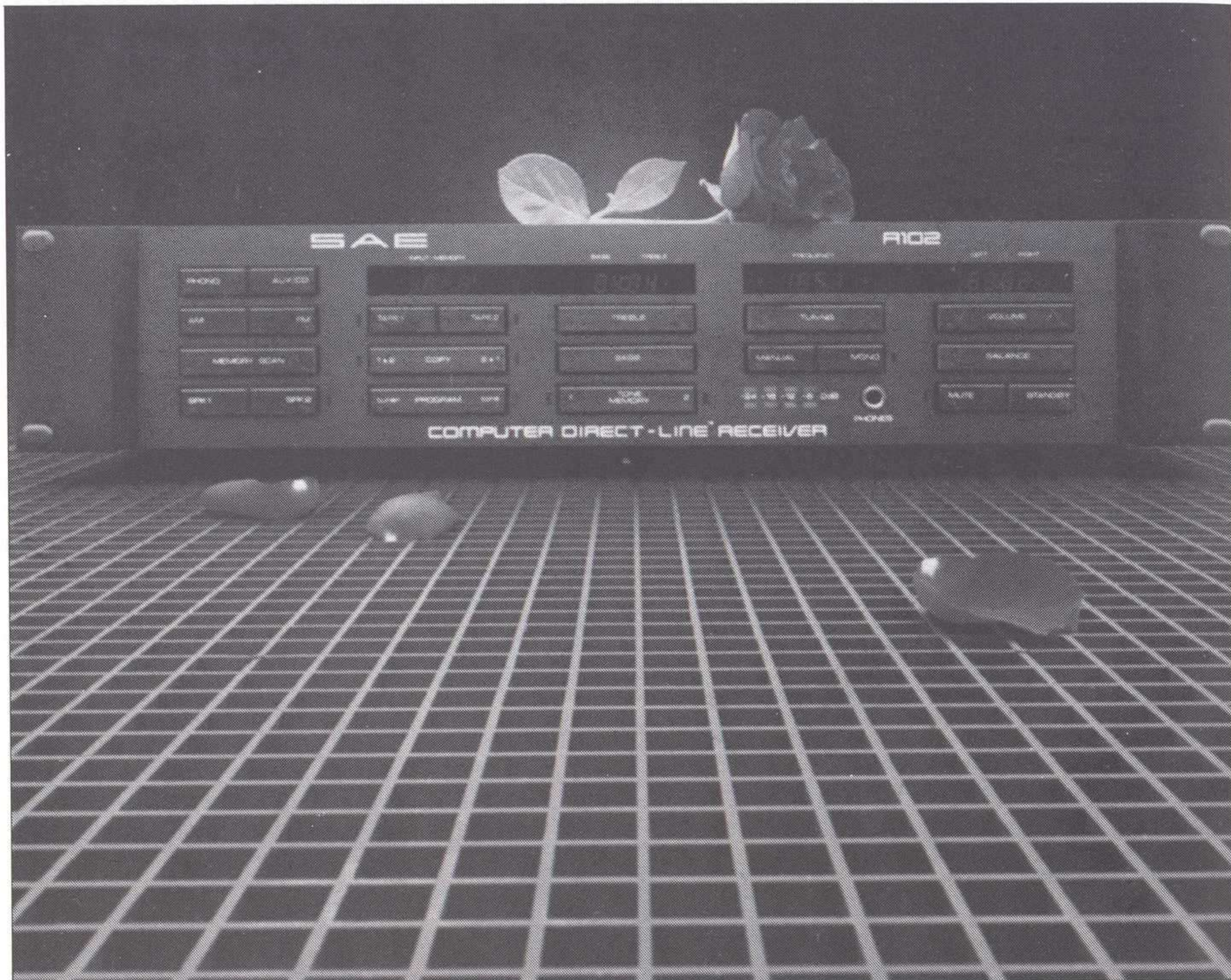
cos, con posibilidad de utilización semiprofesional, cuyo primer modelo es el HR-S7000U. El formato es el nuevo SuperVHS, con una resolución horizontal de imagen de más de 400 líneas, en lugar de las 240 del típico VHS. Puesto que las emisiones de TV tienen 330 líneas, la definición de un programa de TV siempre era mayor que la de una video casete pregrabada. El HR-7000U, según JVC, animará a los fabricantes de video cassetes para mejorarlas y superar la definición de las emisiones de TV. Naturalmente, este modelo es compatible con el VHS normal, por lo que puede grabar y reproducir cintas convencionales. Pero lo que más nos interesa en RITMO es que este vídeo es HI-FI y, según JVC, a pesar de que su sistema es el vigente hasta ahora para los vídeos HI-FI (es decir, FM), han conseguido un margen dinámico de 90 dB (hasta ahora, según los fabricantes era de unos 80 dB). Para

completarlo, JVC ha lanzado tres modelos de videocasetes, ST-120, ST-60 y ST-30, con una duración de dos horas, una hora y media hora respectivamente, que permiten una resolución horizontal de más de 400 líneas cuando se utilicen con un SuperVHS; puesto que llevan el mismo tipo de partículas de óxido férrico que las videocasetes normales pueden ser usadas con vídeos VHS convencionales.

Importador: EURE, S.A. (93) 674 90 61, (91) 254 28 06 y (96) 352 12 37.

AUDIO RESEARCH es otra marca que ya dispone de importador para España. Nova Systems es el encargado de ofrecer a los aficionados españoles los productos de este fabricante norteamericano de amplificadores de la máxima categoría, que se encuentra entre los más prestigiosos del mundo desde hace años. Su catálogo se com-





pone actualmente de cinco preamplificadores y seis amplificadores de potencia, unos de válvulas, otros de transistores y otros mixtos. Sus precios oscilan entre las 290.000 pts para el más barato y los ¡dos millones! para el más caro.

Otra marca prestigiosa, esta vez de pantallas, que Nova Systems va a importar es MAGNEPAN, también norteamericana. Los precios de sus cinco modelos van desde las 85.000 hasta las

650.000 pts por unidad.
 Importador: NOVA SYSTEMS, S.A. (93) 232 52 04.

SAE (Scientific Audio Electronics) lleva bastantes años fabricando amplificadores, sintonizadores y platinas de casete, pero esta marca norteamericana ha sido vista en España muy esporádicamente; desde hace más de cinco años no dispone de importador

para nuestro país. A partir de ahora se va a encargar de ello Chemison.

La gama actual de productos SAE consta de un amplificador integrado, el I102 (con una potencia de 60 W por canal), un sintonizador, el T102 (con bandas de FM y AM), una platina de casete, la C101 (tres cabezas, dos motores, Dolby B y C), un receptor, el A102 (50 W por canal, AM y FM), un preamplificador, el P102 y dos amplificadores de potencia, A202 (100 W por canal) y A502 (200 W por canal). Todos ellos incorporan la circuitería Computer Direct-Line, que consiste básicamente en reducir, en algunos casos hasta el 50%, el recorrido de la señal desde la entrada hasta la salida, reduciendo así las posibilidades de su degradación. Para ello, SAE utiliza un nuevo procesador Rockwell, además de un conjunto de FET (transistores de efecto de campo). Los mandos de volumen, tono, selector, etc. son de tipo electrónico y tanto el amplificador como el receptor tienen una memoria para almacenar tres combinaciones de posición de los mandos de graves y agudos.

Importador: CHEMISON, S.A.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO «PATRONATO JUAN CRISOSTOMO DE ARRIAGA»

Anuncia la convocatoria para un puesto de SEGUNDO CONCERTINO de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, cuyas pruebas se realizarán los días 24 y 25 de Septiembre de 1987.

Las condiciones económicas serán las siguientes:
3.500.000 Ptas. brutas anuales.

Para mayor información dirigirse a:
 Patronato Juan Crisóstomo de Arriaga
 Colón de Larreátegui, 4 - 2. Dcha.
 Teléfono (94) 423 18 16 - 48001 BILBAO

Los interesados deberán enviar la solicitud antes del día 15 de Septiembre, a la dirección arriba indicada.

PHILIPS VUELVE A LA HI-FI DE GRAN CALIDAD

Por Claudio Montoro

Philips ha decidido ampliar su línea de productos HI-FI y cubrir un sector del que ha estado ausente bastantes años: el de la gama alta, dominado por pequeñas marcas que cuidan sobre todo la calidad de sonido, a veces a costa de presencia y posibilidades de utilización. Los dos primeros aparatos de esta Philips RENOVADA son el reproductor de CD CD960 y el amplificador integrado FA960, a los que seguirán, más adelante, otros modelos y elementos de la cadena.

El CD960, como todos los demás modelos recientes de esta marca, es un 16 bits con sobremuestreo cuadruple, pero incorpora mejoras del tipo de las que suelen encontrarse en reproductores de pequeñas marcas basados en modelos Philips y otras que son exclusivas de esta marca. Por ejemplo: lleva un convertor D/A para cada canal, cuatro fuentes de alimentación (para las secciones analógicas y digital, para los servomecanismos y para la pantalla de visualización) y el filtro digital, con sobremuestreo cuadruple, es de 2×120 elementos en lugar de los 2×96 usuales. Para evitar vibraciones y



resonancias el chasis principal es de fundición, con 2 Kg de peso.

En cuanto a posibilidades, el CD960 está realmente bien surtido. Una exclusiva de Philips es la FTS (selección de pista preferida) que permite almacenar en una memoria no volátil (es decir, que permanece aunque se desenchufe el aparato) una o varias pistas, cortes o fragmentos de una elevada cantidad de CD (hasta 155, con un promedio de 5 pistas cada uno, o más discos con menos pistas, naturalmente); la búsqueda de pasajes musicales se puede efectuar con tres velocidades, las dos primeras con sonido. Otra característica poco frecuente es la posibilidad de introducir pausas de 4 segundos durante la grabación, destinada fundamentalmente a las platinas de casete con dispositivo de búsqueda de pistas.

El CD960 lleva una salida digital con dos tipos de conexión: la de tipo Cinch, con conectores chapados en oro, y la foto-óptica o fotoacoplada, con cable de fibra óptica, por lo que está preparado para su conexión a convertidores D/A externos o a futuros (parece ser que inminentes) sistemas interactivos CD-I. Como no podía ser menos, también tiene salida para auriculares, con un amplificador de gran calidad (93 dB de relación señal/ruido, impedancia de carga de 8 a 2.000 ohmios, 30 mW

con 600 ohmios y una separación entre canales mayor de 75 dB) con su mando de volumen correspondiente; por supuesto, también tiene un completo mando a distancia.

El amplificador FA960, lanzado como COMPAÑERO del CD960, ha sido diseñado concediéndole una gran importancia a la relación señal/ruido (106 dB en la entrada CD directo, que es la que evita que la señal del CD pase por los conmutadores de selección de fuente, mono, etc y por lo controles de tono) y al factor de amortiguamiento (que, según los datos técnicos de Philips es de 180) para el máximo control de los altavoces.

Proporciona 100 W por canal continuos con 8 ohmios y está preparado para funcionar con 2 ohmios de carga (con la que puede dar una potencia de

280 W, según normas IHF). En la sección preamplificadora hace uso de transistores FET y en la de potencia, en contrafase y totalmente complementaria, lleva transistores en paralelo para evitar en lo posible el calentamiento, aunque dispone de disipadores de calor de gran tamaño.

En cuestión de entradas y salidas, el FA960 es bastante completo. Se le pueden conectar: un tocadiscos (entradas para MM y MC, con terminales chapados en oro), un reproductor de CD (también con terminales de este tipo), un sintetizador, dos auxiliares (en el frontal figuran como TV/AUX1 y VIDEO/AUX2) y dos magnetófonos. Dispone de mandos de tono (con tecla para suprimir su acción si se desea), mono, compensador fisiológico, copia de la cinta 1 a la 2 y viceversa, monitor para ambos magnetófonos y balance.

También lleva en el frontal una salida de auriculares y teclas para la selección de la pareja de pantallas 1 ó 2. El mando de volumen, de gran tamaño, utiliza un potenciómetro de precisión de dos vías por canal.

Tanto el CD960 como el FA960 son fabricados en Japón, y como primera consecuencia, el aspecto y el acabado están en la línea de los productos de ese país, sin duda el maestro en estos temas. Los precios aproximados son: unas 85.000 pts para el amplificador y alrededor de 125.000 pts para el reproductor. En principio, y a falta de comprobar su calidad de sonido, la relación calidad/precio de ambos productos promete ser más que interesante.

Importador: PHILIPS IBERICA S.A.E. (91) 404 02 00.

HAY WATIOS... Y WATIOS

Por Claudio Montoro

Indudablemente, la potencia de salida del amplificador es uno de los parámetros que hay que tener en cuenta a la hora de elegir uno de estos componentes o un equipo de Alta Fidelidad puesto que, entre otras cosas, determina el nivel sonoro que es posible conseguir con unas pantallas y una habitación determinadas.

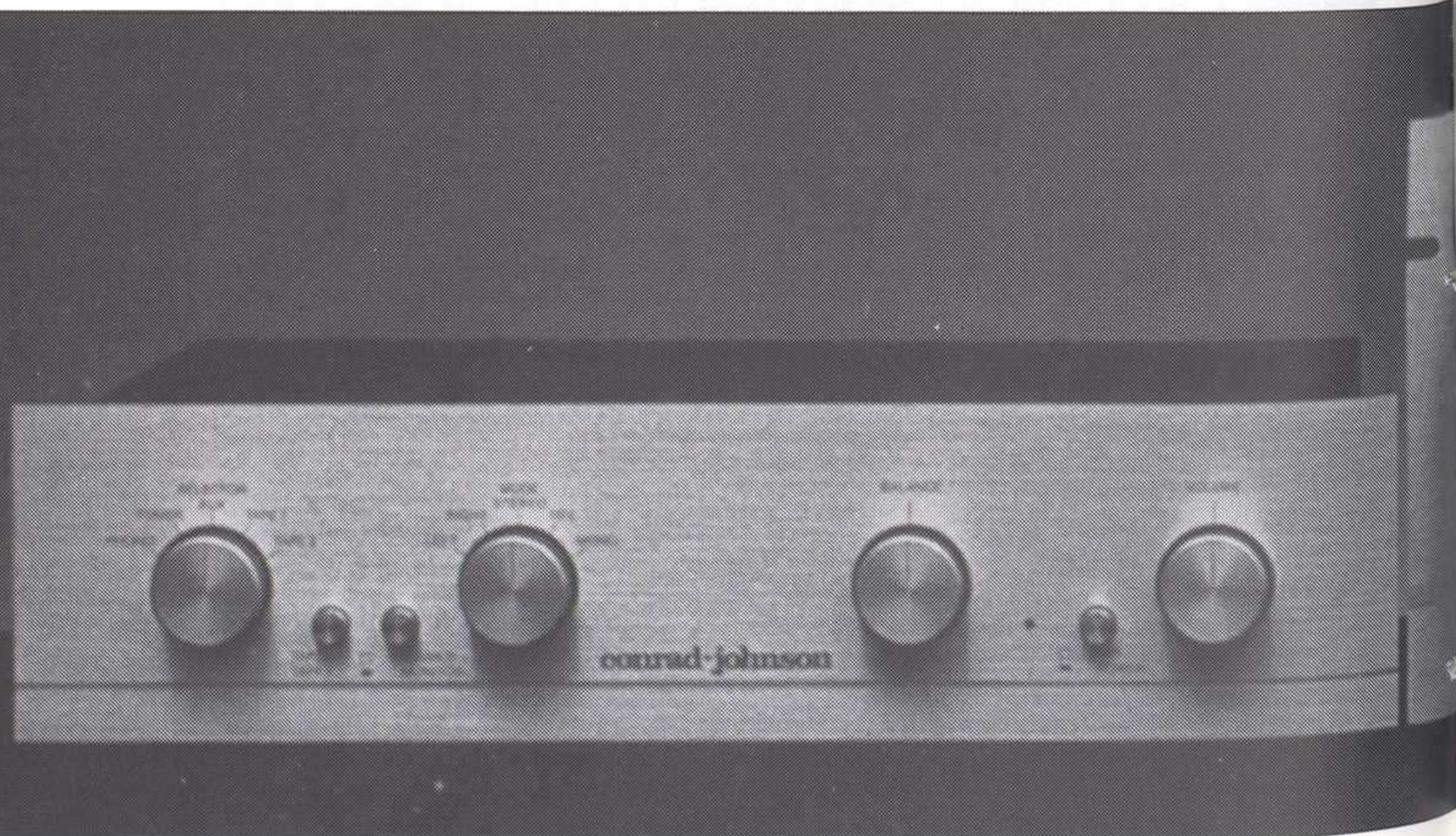
Las pantallas transforman la señal eléctrica del amplificador en vibración de las partículas del aire, es decir, en sonido con un rendimiento que será tanto mayor cuanto mayor volumen sonoro proporcionan con una señal dada. Un mismo amplificador sonorá

mucho más fuerte con unas pantallas de un rendimiento de 93 dB/W que con otras de 86 dB/W (estas cifras delimitan el margen de rendimiento de la mayor parte de las pantallas). Evidentemente, cuanto más grande sea la habitación, será necesaria más potencia del amplificador para LLENARLA de sonido.

Sin embargo, la potencia que se cita en los datos técnicos de los catálogos de diferentes marcas no siempre es comparable; así por ejemplo, entre dos amplificadores de 30 Watios por canal (mínimos RMS de 20 a 20.000 Hz, como suelen especificarse en los catálogos) uno puede sonar claramente más fuerte que el otro, ambos en las mismas condiciones. Esto es debido fundamentalmente a que estos datos de catálo-

go proceden generalmente de medidas en el laboratorio, pero el amplificador trabajará en la práctica con pantallas REALES que van a someterle a condiciones mucho más duras, en las que el nivel sonoro que pueda conseguir dependerá de su reserva de potencia, de su capacidad para trabajar con cargas complejas (pantallas con características eléctricas que dificultan la labor del amplificador) de si empieza a AHOGARSE (a distorsionar de forma clara la señal) brusca o suavemente, etc.

Las dificultades que ofrecen las pantallas al amplificador varían enormemente; por ejemplo, las de tipo electrostático o similar como QUAD, ACUSTAT, MAGNEPLANAR, APOGEE, etc. son sumamente exigentes; de hecho, muy pocos amplificadores pueden



hacer sonar a estas pantallas con toda la calidad que pueden dar. La mayoría son relativamente FÁCILES, como AR, CASTLE, KEF, MISSION, MONITOR AUDIO, etc., puesto que sus diseñadores ya procuran que presenten las menos dificultades posibles.

Pero la calidad de un amplificador, es decir, la fidelidad con la que aumenta la señal de la fuente sonora (tocaDiscos, tocaCDs, cassette, etc.) no está siempre, ni mucho menos, en relación directa con su potencia; depende de muchos otros parámetros, consecuencia del diseño de los circuitos y de la calidad de los componentes electrónicos que posea. Esto explica que amplificadores con la misma potencia nominal (la especificada por la fabricante) suenen

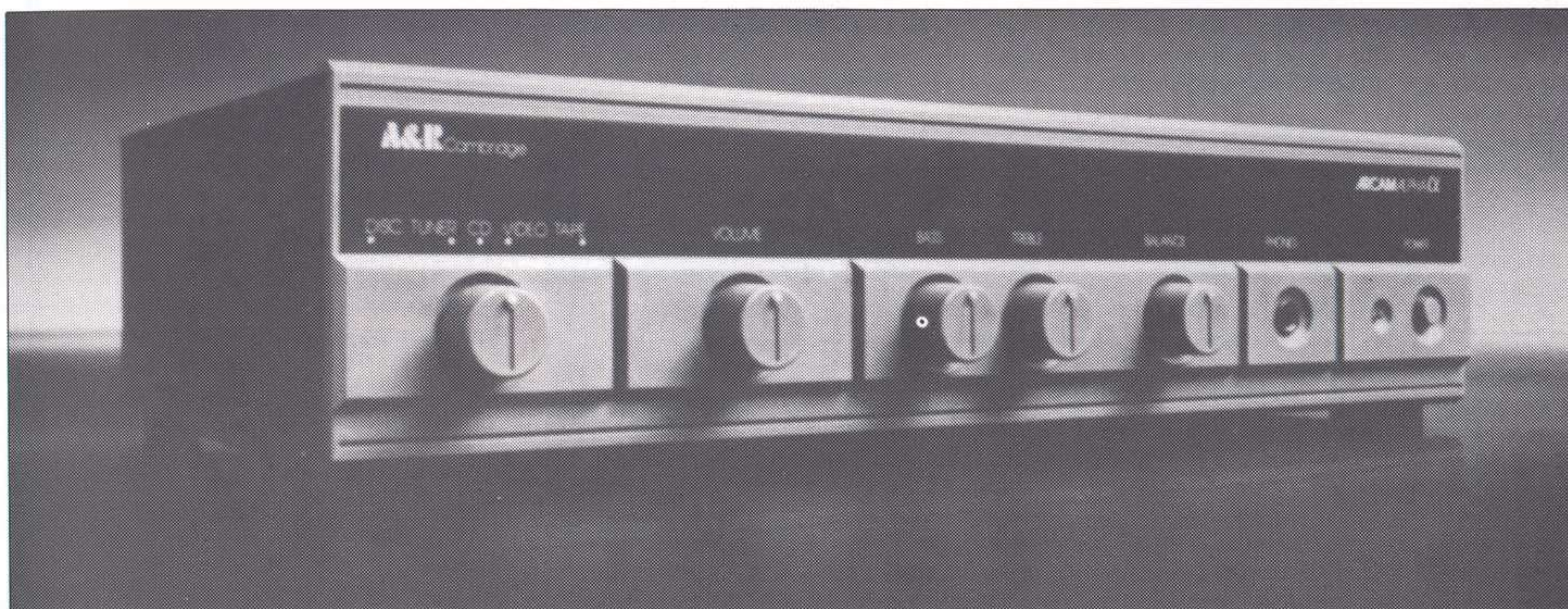
bastante diferente, es decir, que unos proporcionen mayor dinámica, un espacio sonoro mucho más amplio, que permita seguir la melodía de cada instrumento sin esfuerzo de atención, etc.

Por todo ello, para estar seguro de elegir el amplificador adecuado es necesario escucharlo con las mismas pantallas con las que va a funcionar, para comprobar tanto su calidad como el nivel sonoro que ese conjunto amplificador-pantallas puede dar. Hay que tener en cuenta que en la sala de escucha de una tienda especializada este nivel será casi siempre menor que en la habitación donde se instalará.

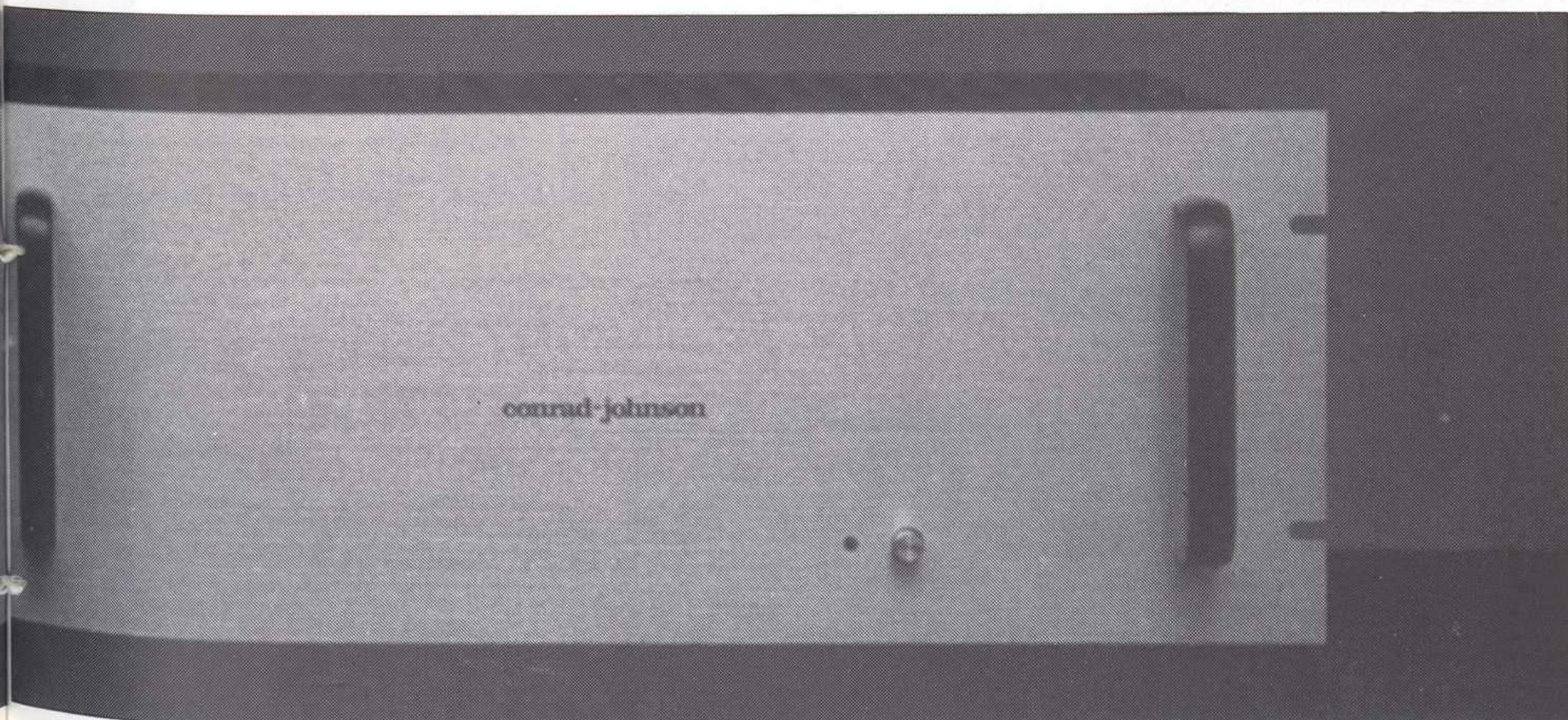
Actualmente la oferta de amplificadores en España es bastante amplia, con

potencias que van desde los 20 W por canal hasta más de 200, la gran mayoría de ellos entre los 30 y los 60. Para las condiciones habituales de escucha de un equipo HI-FI en nuestro país, con habitaciones no muy grandes y nivel sonoro máximo limitado por el poco espesor de las paredes que limitan con los vecinos, son casi siempre suficientes 30 ó 40 watos por canal.

Los precios varían entre unas 25.000 y 80.000 pts para los de 20-60 W, como los MISSION, A&R CAMBRIDGE, ONKYO, NAD, QED, MARANTZ, PROTON, etc. y unos centenares de miles y un par de millones para los de máxima calidad, como los BEARD, MARK LEVINSON, AUDIO RESEARCH, CONRAD JOHNSON, BEDINI, etc.



Un buen amplificador de 30 W por 50.000 ptas. y un buen conjunto previo-etapa de 45 W por 250.000 ptas. La diferencia de precio, obviamente, no se debe a la potencia.





GRAN TEATRE DEL LICEU

PROGRAMA 1987/88

ESTRENO MUNDIAL

19-22-24-27 Septiembre

CRISTOBAL COLON

L. Halévy

Director de Orquesta: Theo Alcántara
Montserrat Caballé, Josep Carreras, Alicia Nafé,
Carlos Chausson.

1 al 14 octubre

BALLET MAURICE BÉJART

Erostanatos

Light-Dionisos

Malraux

2-5-8-10 noviembre

IL TRITTICO

G. Puccini

Director Orquesta: Roberto Abbado

Il Tabarro

Vladimir Atlantov, Olivia Stapp,
Matteo Manuguerra.

Suor Angelica

Maria Chiara, Margherita Lilowa.

Gianni Schicchi

Rolando Panerai, Dalmau González,
M^o Angeles Peters.

19-22-24-27 noviembre

TANNHÄUSER

R. Wagner

Director de Orquesta: Heinz Fricke
Klaus König, Johanna Meier, Jorma Hynninen,
Stefania Toczyska.

4-7-10-13 diciembre

MEFISTOFELE

A. Boito

Director de Orquesta: José Collado
Montserrat Caballé, Angeles Gulín,
Yevgeny Nesterenko.

21-23-27-29 diciembre

CAVALLERIA RUSTICANA

P. Mascagni

Director de Orquesta: Giuseppe Patané
Elena Obratzsova, Corneliu Murgu, Enric Serra.

I PAGLIACCI

R. Leoncavallo

Ileana Cotrubas, Josep Carreras, John Rawnsley.

7-10-12-14 enero de 1988

LA CLEMENZA DI TITO

W. A. Mozart

Director de Orquesta: Uwe Mund
Carol Vaness, Werner Hollweg, Trudeliene Schmidt,
Helen Donath.

21-24-27-29 enero

UN BALLO IN MASCHERA

G. Verdi

Director de Orquesta: Uwe Mund
Margaret Price, Fiorenza Cossotto, Dennis O'Neill,
Joan Pons, Ivo Vinco.

8-11-14-16 febrero

DER FREISCHÜTZ

C. M. Weber

Director de Orquesta: Peter Schneider
Edith Mathis, Sona Gazharian, Siegfried Jerusalem,
Peter Weber, Kurt Rydl.

6-9-12 marzo

FEDORA

U. Giordano

Director de Orquesta: Julius Rudel
Plácido Domingo, Eva Marton, Alberto Rinaldo.

18-21-24-27 marzo

IL TROVATORE

G. Verdi

Director de Orquesta: Julius Rudel
Maria Chiara, Ermanno Mauro, Fiorenza Cossotto,
Lorenzo Saccomani, Ivo Vinco.

13-17-21-25 abril

OTELLO

G. Verdi

Director de Orquesta: Antoni Ros-Marbá
Vladimir Atlantov, Julia Varady, Renato Bruson.

5-8-11-13 mayo

LA GIOCONDA

A. Ponchielli

Director de Orquesta: (A determinar)
Grace Bumbry, Fiorenza Cossotto, Viorica Cortez,
Ermanno Mauro, Matteo Manuguerra, Ivo Vinco.

19-22-25-28 maig

FAUST

Ch. Gounod

Director de Orquesta: Armando Gatto
Francisco Araiza, Yevgeny Nesterenko,
Gabriela Benackova.

4-8-12-15 junio

DOÑA FRANCISQUITA

A. Vives

Director de Orquesta: Maximiano Valdés
Alfredo Kraus, Enedina Lloris, Sofia Salazar,
Tomás Álvarez, María Rus.

23-26-29 junio / 1 julio

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

R. Wagner

Director de Orquesta: Hans Wallat
Johanna Meier, Alfred Muff, Robert Schunk,
Harald Stamm.

ORQUESTA Y CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Director musical de la Orquesta: UWE MUND
Directores del Coro: ROMANO GANDOLFI - VITTORIO SICURI

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Venta de abonos:
Del 6 de julio al 10 de agosto, personalmente en las Oficinas de C/
Sant Pau, 1 bajos, 08001 BARCELONA, o por correspondencia.
Información: Tel. 318 92 77

Venta anticipada:
Del 17 de agosto al 10 de septiembre, únicamente por correspondencia,
dirigida al Departamento de abonos y localidades, c/ Sant Pau,
1, bajos, 08001 BARCELONA. A partir del 14 de septiembre,
personalmente en las Oficinas o por correspondencia. Tel. 318 92 77.

Información: Tel. 318 91 22

«WERTHER» O LA EVOLUCION EN EL ARTE

(2, 6 y 14-VI-1987)



Por Albert Vilardell

La música de Jules Massenet es un claro exponente de su época y del ambiente en que vivió, con un gran caudal melódico-sensual, que va acorde con la temática elegida. Después de su obra más lograda, **Manon**, podemos considerar a **Werther**, que reúne las mejores cualidades del compositor, en la que el componente romántico, y su propia evolución a raíz del fenómeno wagneriano, dieron lugar a una obra que, siendo típicamente massenetiana, estaba influenciada por las consideraciones anteriores.

Pensar que Alfredo Kraus podría mejorar su visión del personaje desde su anterior prestación en el Liceu, dando vida al atormentado poeta, parecía difícil; pero una vez más se ha demostrado que la fuerza vital de un gran maestro es continua. Kraus ve ahora el «role» más íntimamente, de forma más humana; pienso además que, como ya demostró en «**Lucia**», sus interpretaciones son hoy más vivas, y han perdido una cierta sensación de frialdad que a veces daba en su perfección. Pero a esta nueva faceta le une un majestuoso fraseo, su nítida dicción, esa composición perfecta de la intención, que llevan al summum en el aria del tercer acto. Y esto lo consigue en un momento en que su voz tiene el lógico pequeño desgaste de los años de carrera en un repertorio nada fácil, que le lleva a estar más pendiente de la misma; a que su enfoque del registro agudo sea más previsor y que a veces su fraseo sea algo más cortante, sobre todo hasta calentar la voz. Pero todo esto es sólo un pequeño hecho ante una maravillosa versión que difícilmente volveremos a ver.

Había gran interés en oír nuevamente a Renata Scotto, después de veinticinco años de sus únicas actuaciones en **La Traviata**, que dejaron un gran recuerdo en los que tuvimos la fortuna de asistir, con un primer acto de los que no se olvida. Desde aquellas fechas la soprano ha evolucionado desde un repertorio de soprano ligera hasta un repertorio más dramático, como **Manon Lescaut**, **Macbeth**, etc., sobre todo a raíz de su etapa americana; y aunque coincido en lo que dijo la cantante en la rueda de prensa, en el sentido de que no alternó ambos repertorios, sino que los fue incorporando a medida que su voz se lo permitía, de acuerdo con su

inteligente técnica, con lo que no perjudicaba su voz, pienso que ello solo es cierto en parte. Por esto creo que debemos dividir su actuación en dos partes, la artística y la vocal. En la primera su composición de «Charlotte» fue maravillosa, atenta a los más pequeños detalles, con una gran musicalidad, con un fraseo depurado e intencionado, y marcando la evolución del personaje más juvenil en el primer acto, más maduro emocionalmente en el último. En el plano vocal, y redundado en lo que antes hemos dicho, su voz ha

Peters, muy correcta; Vicente Sardinero, bien vocalmente, pero con una cierta sensación de frialdad en su actuación; muy bien Alfonso Echevarría, en «Le Bailli», al igual que Josep Ruiz y Jesús Castellón, en una prueba evidente de que no hay personajes pequeños sino artistas conscientes.

Las representaciones estuvieron marcadas por una cierta frialdad, motivada por la versión de Alain Guingal al frente de la orquesta del teatro. Su versión fue cohesionada, manteniendo una buena línea de sonido, pero con linealidad, no



Alfredo Kraus realiza ahora unas interpretaciones más vivas, más humanas...

perdido homogeneidad y presenta en el registro agudo unos tintes acerados que restan belleza, a lo que debe añadirse que el «role», pensado para una mezzo, requiere una fuerza en el registro grave que Renata Scotto no tiene suficientemente desarrollado. Resumiendo, una gran interpretación artística, con una versión vocal que acusa el paso de los años y el repertorio realizado.

Completaba el reparto M^a Angeles

consiguiendo casi nunca la fluidez de la melodía de Massenet, la expresión del romanticismo, ni la fuerza en los momentos de intensidad emocional, lo que le dio un carácter pesante. Los decorados de Ferruccio Villagrosi, realizados por La Bottega Veneziana, que ya conocíamos, han sido mejorados en los últimos actos, dándoles una mayor situación. Contaron con una discreta dirección escénica de Giuseppe Di Tomasi.

«SAFFO» (21, 24, 27 y 30 - VI - 1987)

Por Roger Alier

Programada en 1985, pero cancelada por una enfermedad de Montserrat Caballé, el Liceo, con muy buen criterio, ha vuelto a programar esta ópera, contando con la indispensable colaboración de la diva catalana para dar el necesario realce a esta casi olvidada partitura, que tiene suficientes méritos y atractivos (dentro del género «belcantístico») como para merecer una exhumación.

Efectivamente, dentro de la línea gluckiana-spontiniana-belliniana, Pacini ocupa un lugar de relieve y esta ópera ofrece al público de hoy en día cuanto puedan ofrecer otros títulos del mismo estilo, o de su contemporáneo Donizetti, con una elegancia considerable y con una orquestación incluso en cierto modo superior a la de los compositores coetáneos suyos, ya que en momento alguno recurre, por ejemplo, al tan manido recurso de la GUITARRA ORQUESTAL sino que, en cambio, utiliza determinados recursos de instrumentación con habilidad y cierta garra melódica (como en la introducción al aria de «Faone» del tercer acto, con un bello solo para clarinete, escrito más de veinte años antes de que Verdi decorara un aria en **La forza del destino** de un modo parecido).

Por otra parte, aunque no muy constante en mantener el interés melódico, las arias, los concertantes y el más notable trío del reconocimiento (anagnórisis) de «Saffo» en el tercer acto son pasajes de más que regular valía, de esos que siempre resultan en el teatro, especialmente cuando se cuenta, como en el caso del Liceo, con un coro de primer orden, flexible, dúctil, numeroso y capaz de matices y sutilezas bien ensayadas y mejor realizadas por las huestes de Gandolfi y Sicuri.

Insensiblemente hemos entrado ya por la vereda de la crítica, y por ello enjuiciaremos ahora la labor de los cantantes: en primer lugar Montserrat Caballé, que apareció en la primera función algo fría y distante. No dejó por ello de subrayar adecuadamente los pasajes de su primera intervención (duo con «Faone», primer acto) y luego cantó con gran elegancia el duo del segundo con Petra Malakova («Clímene»). A partir de aquí Montserrat Caballé se creció y en el concertante del segundo acto (dividido, según la costumbre, en dos partes) llevó a cabo sus habituales maravillas vocales, expresándose con



Montserrat Caballé comenzó fría y distante, pero al final maravilló.

intensidad y vigor vocal del modo como últimamente suele hacerlo, dando prioridad a los matices dramáticos. Finalmente, en el tercer acto, nos maravilló con su participación en el trío y con una extraordinaria escala descendente, inmaculada y homogénea. Pero si algo hemos de censurar en la actuación de la Caballé fue su escasa vivencia del personaje; no logró convencernos en ningún momento, escénicamente, se entiende, de que estuviese viviendo un drama real. Culpa de ello, al menos en parte, fue de la dirección escénica, que no arbitró una solución fácil para que la diva pudiera derribar verdaderamente el altar del templo —no hubiera costado nada— ni se preocupó tampoco de que el SALTO LEUCADICO quedara algo mejor resuelto.

En el papel de «Faone» cantó Antonio Ordóñez. Su voz es grata, penetrante y viril, y causa buen efecto, pero el tenor la usa con cierta inmadurez y si en el aria del tercer acto logró convencer, no fue así en la difícil cabaletta que seguía, donde la voz tendió a agarrotarse en los agudos. Tampoco estuvo muy comprometido con su personaje, aunque en realidad sus posibilidades escénicas son mucho menores que las de «Saffo».

Como «Clímene» apareció, en lugar de la anunciada Alicia Nafé, la mezzosoprano búlgara Petra Malakova (a quien hemos visto recientemente como «Emilia» en el **Otello** filmado por Plácido Domingo). La Malakova tuvo que aprenderse el papel a toda prisa, pese a lo cual dio una talla bastante notable como actriz y un rendimiento francamente positivo como cantante, con una voz un tanto oscura y no muy poderosa, pero interesante y atractiva. Su aria fue elegante y sus restantes intervenciones muy vistosas.

También Enric Serra tuvo ocasión de lucirse en el pesado papel de «Alcandro», ya que es un personaje que canta con frecuencia, empezando con un aria

de gran belleza lírica que Serra dijo exquisitamente. Sus restantes intervenciones tuvieron vigor, elegancia y autoridad y el público —que había mostrado ciertas reservas con él en «Lucía»— lo aplaudió consistentemente.

Alfredo Heilbron cumplió con notable elegancia y solvencia el breve papel de «Ippia» y Vicenç Esteve y María Uriz completaron el reparto con dignidad. Estuvo francamente bien la orquesta bajo la batuta de Manfred Ramin, que gustó más que cuando dirigió **Armide**. Dosificó bien las intensidades e hizo resaltar la cuidada instrumentación de Pacini de un modo muy adecuado.

Lo peor, indudablemente, fueron la producción y la dirección de escena. No se comprende cómo se pudo tolerar que la escena del templo de Apolo tuviese el aspecto —y las luces— de un decorado de revista, a todas luces indigno del marco de un Liceo. Si en el primer acto, en cambio, los decorados tenían una cierta sobriedad, en el segundo se pasó de la raya de un modo muy claro. En el tercero se volvió a una discreta efectividad. El vestuario, arreglado por Fiore de Milán, era lujosísimo, pero no siempre lujo quiere decir buen gusto. Resultaba hasta molesto ver a los personajes (especialmente «Alcandro», «Ippia» y «Faone» trasladándose entre nubes de costosas y coloreadas telas, y ver en escena los fatigantes dorados de los trajes del tenor y de varios figurantes, así como la complicada vestimenta de los arúspices. Superlujo más propio de una revista, especialmente el grupo de sacerdotes, que, con el personaje de «Lisímaco» a la cabeza, llevaban trajes con toca, como los que suelen representar a la Virgen María, de color azul celeste y blanco. En este caso se traspasaban claramente los umbrales del ridículo, pagado sin duda a un precio muy oneroso.

Lo peor, en todo caso, fue la dirección de escena. Ya hemos apuntado la falta de énfasis que dio al personaje principal; los movimientos en escena fueron vacuos (soldados que evolucionaban de un modo muy poco marcial, pero prolongado e innecesario) y paseos de los figurantes y el coro mientras cantaban los principales. No se subrayó adecuadamente la acción ni se procuró hacer más comprensible la relativamente sencilla historia del libreto. Muy mal, en definitiva, y es una pena, porque estas representaciones de óperas insólitas atraen gran cantidad de visitantes extranjeros que vieron aguada una buena representación lírica con una presentación confusa y un vestuario inadecuado.

De todos modos, el conjunto de la representación fue más que positivo, y es de esperar que **Saffo** pueda incorporarse a un repertorio que hoy incluye mucho más bel canto que antaño y que, por lo tanto, puede reservarle un sitio.

PRESENTACION DE ANA M^a GONZALEZ EN «ROMEO Y JULIETA», DE GOUNOD. Gran actuación de Alfredo Kraus

TEATRO LÍRICO NACIONAL
LA ZARZUELA



Por Carlos Ruiz Silva

La pequeña temporada de ópera del Teatro de la Zarzuela se cerró con un título que se representaba por vez primera en la sala madrileña: **Romeo et Juliette** de Charles Gounod. Definitivamente anuladas las previstas funciones de **Carmen** —primero en la Plaza Mayor, luego en la Monumental— con Plácido Domingo (que junto a la desaparición de las en principio anunciadas sesiones de concierto de **Le villi** de Puccini y de la actuación de Luciano Pavarotti en el Teatro Real han contribuido al deterioro y pobreza de este final de temporada), esta novedad, si bien no llegó a compensar las mencionadas frustraciones, ha dejado al menos un buen sabor en el aficionado aunque no por la representación en conjunto sino por alguno de sus intérpretes.

Gounod. Incluso el que un GALAN MADURO de sesenta años pueda encarnar en el teatro a un adolescente —sin hacer el ridículo— es muestra no sólo de la buena presencia física de Kraus sino, sobre todo, de la capacidad de hechizo, de magia de la voz humana. Se ha repetido en muchas ocasiones pero hay que volver a ello una vez más: es verdaderamente increíble que, a su edad, Kraus mantenga la voz en un estado de tales excelencias. Cantó con su habitual maestría, mayor volumen y anchura que nunca —no puede hablarse ahora de tenor lírico-ligero sino ya de lírico sin más— y una capacidad en los agudos que algunos famosos tenores bastante más jóvenes estoy seguro envidian. Incluso el timbre, que nunca ha sido bello, pareció en esta ocasión más cálido y redondo. Quizá en algunos momentos la emisión se forzase un poco para conseguir un sonido más rotundo y ciertos finales de frase —sobre todo al comienzo, con la voz algo fría— quedasen un poco áfonos, pero el conjunto de su actuación fue de grandísima altura y desde luego superior al alcanzado en **La fille du régiment** de hace dos temporadas. Si tuviese que destacar algo me inclinaría por su magistral interpretación del aria «Ah, leve toi, soleil» expresada con un sentido del fraseo y un dominio de los reguladores verdaderamente excepcional. Una de las mejores actuaciones que le recuerdo.

La soprano asturiana Ana María González hacía su presentación en Madrid luego de una carrera que ha tenido ya andadura internacional y que ha estado vinculada sobre todo al Teatro Colón de Buenos Aires. Es una ligera de timbre tal vez no muy bello pero sí brillante, que mejora en el canto piano; buena escuela, con facilidad en todo el registro alto en el que, afortunadamente, no se producen estridencias. Canta, además, con buena línea y sensibilidad sin caer en el exceso almibarado al que suelen ser proclives las ligeras. Su intervención en el aria del IV acto «Viens, amour» mostró además que aun sin contar con un instrumento específicamente lírico es capaz de expresividades propias de esta cuerda. Fue un más que aceptable debut. Esperemos que actúe entre nosotros con más frecuencia.

El resto de los intérpretes vocales, así como los decorados, vestuario, luces y dirección escénica y musical no pasaron de la medianía o cayeron en la inadecuación. Tal vez habría que preguntarse el por qué de ciertas contrataciones. Citemos, a simple nivel informativo, que la puesta en escena provenía del Teatro Regio de Parma —realizado por La Bottega veneziana— y la dirección se encomendó a Giuseppe di Tomasi. Ni una ni otro se mantuvieron muy alejados de lo meramente rutinario en una ópera a la que se puede sacar mucho partido. El ballet

Romeo et Juliette no es una ópera genial —el número de óperas que admite este calificativo es relativamente pequeño— pero sí está escrita con talento. Es amable, equilibrada, melódicamente con secuencias muy inspiradas, difícil y brillante en la línea vocal de los protagonistas, bien orquestada —con algunas intervenciones de la madera de carácter «quasi» mozartiano— y con situaciones teatrales de aceptable línea dramática. Un buen ejemplo del melodrama romántico francés y obra que, merecidamente, figura cada vez con más frecuencia en los repertorios de los grandes teatros. Debemos agradecer a Alfredo Kraus el que la haya elegido para su actuación madrileña en esta temporada.

El papel de «Romeo» sienta muy bien a las características vocales y a la técnica, estilo y personalidad del tenor canario quien, públicamente, ha expresado su especial gusto por cantarlo, considerándolo mucho más interesante que el más popular «Fausto» del propio

ANTONIO DE BENITO



La soprano asturiana Carmen González (primera por la izquierda) hizo su debut en «La Zarzuela». Excelente presentación.

tuvo muy escaso relieve. Hay que tener más cuidado en los repartos. Las voces no sólo son buenas o malas en sí mismas sino que dependen de la adecuación a las partes que cantan. Así, era penoso ver a un excelente artista como Carlos Chausson haciendo aguas por todas partes en un papel tan inadecuado a sus condiciones como el de «Capuleto», o a Carmen González luchando contra una tesitura muy baja para ella en el paje de «Romeo». Vulgar dirección de Alain Guingal que sacó poco rendimiento de la Orquesta Arbós —la excelente obertura de la ópera fue destrozada— limitándose a servir de soporte a la línea vocal y contentándose en seguir la partitura de manera bastante pedestre. El coro volvió a realizar una de sus habituales prestaciones de discreto ya que no destacado

nivel. En suma, una representación de **Romeo y Julieta** aceptable por «Julieta» y, muy especialmente, por «Romeo». El resto para el olvido.

El público de la primera de abono — 27 de julio— hizo una clara distinción a la hora de las recompensas. Aplaudió con cierto calor a Ana M^a González en sus dos arias y sobre todo en su saludo individual en el que recibió bastantes bravos y aclamó a Kraus luego de su romanza del II acto —el conato de discusión que se produjo tras el grito de un fan *Eres el más grande* y la réplica de otra espectadora *De eso nada* no llegó a mayores— y en su salida en solitario, en medio del entusiasmo general. Hubo algunas protestas contra Guingal y tibio recibimiento para el resto. De cualquier modo, la duración final de los aplausos no fue

muy larga (incluso más breve que la media de «La Zarzuela»). Buena presentación del programa de mano con diversos artículos y estudio discográfico, aunque al coordinador se le pasó por alto un aspecto fundamental: la relación entre el «Romeo y Julieta» de Shakespeare y el de Gounod.

NOTA: En mi crítica a la representación de **Il Trittico**, aparecida en junio, hubo un salto de línea. Allí donde decía *Diana Soviero es una lírico-ligera...* debería decir *Diana Soviero es una soprano lírica, en cuyo repertorio figuran títulos de lírico-ligera...* También en la crítica del recital de Marilyn Horne, número julio-agosto, se deslizó alguna que otra errata, así, p. eje. donde dice *en su Rossini queda siempre un poco de cierta vulgaridad* debería decir *...queda siempre un poco de...*

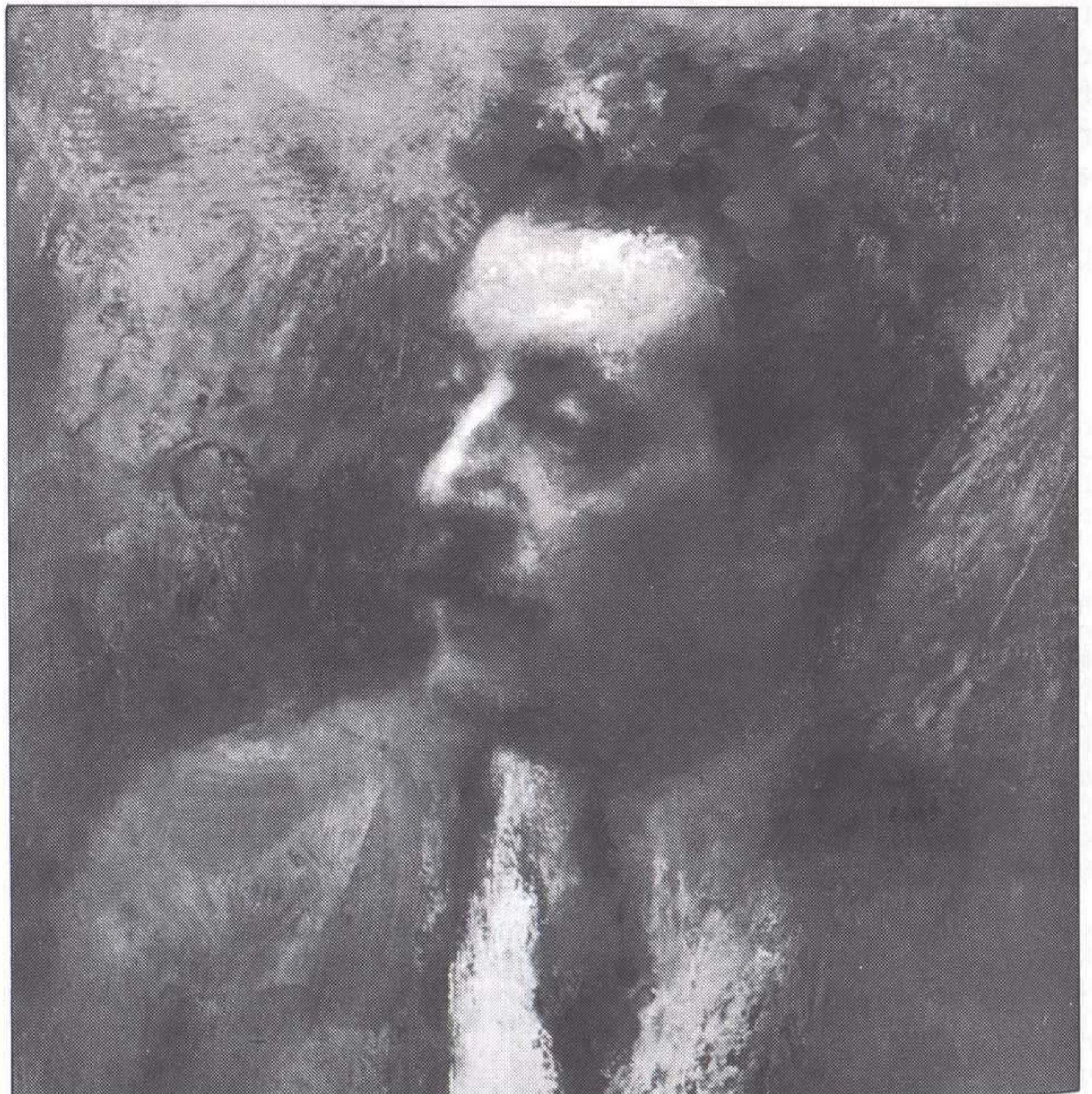
«IL TRITTICO» POR TELEVISION, EN DIRECTO

Por Carlos Ruiz Silva

Televisión Española es un ejemplo de lo que no debe hacerse con la difusión musical. La desaparición de los programas en directo —incluidos los de la propia orquesta del Ente—, la transmisión de óperas completas de un golpe, sin descanso alguno, aunque se trate de longitudes wagnerianas o la propia situación de las emisiones —la matinal del domingo se hace a modo de emparedado entre dos espacios de propaganda religiosa— dan a la música en la televisión ese aire de los programas obligatorios que hay que programar pero a los que no se les concede especiales atenciones. En este aspecto, las cosas han empeorado visiblemente con respecto a la época de la dictadura, en la que se transmitían en directo conciertos y representaciones operísticas incluso en los años en los que la Orquesta Nacional tenía su concierto de los domingos en el Monumental.

que dado su variedad se presta bastante para unos inicios. Creo, sin embargo, que para haber interesado a un público

general debió haberse buscado un título más popular y, sobre todo, un reparto en el que figurase alguna de las, por otro lado, muy escasas figuras del mundo operístico que son conocidas por un público medio o poco familiarizado con este espectáculo: Domingo,



Ahora, y luego de cinco años, se nos ha ofrecido una transmisión en directo desde el Teatro de la Zarzuela. La obra elegida ha sido **Il Trittico** pucciniano, título interesante y

Kraus, Caballé o Carreras. En cualquier caso bienvenida sea la propuesta y esperemos que no se tarde otro lustro en programar la siguiente.

La transmisión fue muy aceptable y se realizó con cuidado aunque algunos detalles se le escaparon al realizador, Luis Angel Ramírez, como p. ej. el momento crucial en **Sour Angelica** cuando la protagonista pregunta a su siniestra tía si su hijo ha muerto y la vieja aristócrata asiente con la cabeza, situación que no se vio en la pantalla. Pero, por lo general, se acertó a dar el clima de representación, sin abusar en primeros planos y captando adecuadamente el juego teatral. El sonido fue también aceptable, aunque en algunos momentos, cuando dos voces cantaban a la vez pero desde distintas partes de la escena, se escuchaba mucho más a una que a otra, como en el dúo de «Giorgetta» y «Luigi» en **Il tabarro**. Importante fue el acuerdo de poner subtítulos en castellano que, si no siempre sincronizados a la imagen —cosa difícil de mantener en una transmisión en directo— contribuyeron de modo notorio a hacer comprensible la ópera a los espectadores nada o parcialmente iniciados. En su conjunto, una retransmisión de buen nivel.

Sobre la interpretación de las tres óperas remito a mi crítica, en el número de junio, aunque debo señalar que en algunos casos como los de Mara Zampieri y Vladimir Atlantov las actuaciones fueron mejores que en la primera representación, que fue la objeto de crítica.

El programa fue presentado por José Luis Téllez quien además tuvo a su cargo los espacios de los dos amplios entreactos. Como es habitual en este singular comentarista estuvo brillante, irónico y conocedor. Si lograrse refrenar un poquito su incontenible verbo su labor llegaría a ser todavía mejor. En las diversas entrevistas realizadas fue ayudado por Araceli González Campa y Fernando Argenta, que no contribuyeron precisamente a mantener el nivel; en las realizadas a Enedina Lloris y Antoni Ros Marba se propusieron algunas cuestiones fuera de lugar —¿a cuento de qué venía el preguntar al director catalán sobre el Fútbol Club Barcelona?— y otras más bien anodinas. Más discreto estuvo Téllez en las entrevistas realizadas al director de «la Zarzuela», José Antonio Campos, y a los encargados de la escena y el foso, Lluís Pasqual y Miguel Angel Gómez Martínez. Al final, los tres entrevistados no acertaron en la realizada a Juan Pons, con titubeos y sin dominio de la situación.

A pesar de los defectos e imperfecciones señaladas, la transmisión televisiva de **Il Trittico** ha constituido, sin duda, un paso adelante en el mortecino panorama de los espacios musicales de Televisión Española. Esperemos que Pilar Miró, vinculada al mundo de la ópera como aficionada y también como profesional, haya tomado buena nota de este éxito.

PEDRO LAVIRGEN EN MOSTOLES

Los restos del naufragio



El tenor Pedro Lavirgen pudo hacer una gran carrera. Por falta de técnica el paso de los años ha arruinado unas posibilidades de oro.

Por Carlos Ruiz Silva

La labor de difusión de la música en los distintos ayuntamientos de la Comunidad de Madrid es una de las nuevas y positivas facetas que se han hecho normales en estos últimos años. Casas de cultura, centros culturales, centros cívicos... se han inaugurado o remozado en buena parte de las ciudades periféricas y pueblos de la provincia acogiendo diversas manifestaciones musicales, en general recitales y agrupaciones camerísticas. Una de estas sesiones —la actuación de Pedro Lavirgen— tuvo lugar en Móstoles el 16 de mayo en el Centro Cultural Villa de Móstoles, un excelente edificio, nuevo y funcional que, entre otras dependencias, alberga un Auditorio de 600 plazas —estéticamente poco interesante— en el que se han presentado en este final de temporada sesiones de ballet, zarzuela, música de Renacimiento y un concierto de la nueva Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid.

Pedro Lavirgen es un caso un tanto aparte dentro de los tenores españoles. Dotado de una espléndida materia prima y con unos comienzos muy prometedores, su carrera posterior no confirmó las esperanzas depositadas en él. Su voz de lírico-spinto tenía buen volumen, anchura, hermoso timbre con «squillo» y agudos potentes y su temperamento fogoso y entregado le hacían ser intérprete adecuadísimo para los grandes papeles verdianos y veristas: «Radamés», «Manrico», «Don José», «Turiddu» o «Canio» fueron personajes a los que sirvió con intensidad y sentido del melodrama. Habría que recurrir a los más grandes tenores de los últimos decenios para encontrar voces de su categoría: Corelli, del Mónaco, Pavar-

tti, Domingo o Carreras. Y, sin embargo, Pedro Lavirgen no alcanzó nunca el «status» de una primera figura. ¿Por qué? Sencillamente por su falta de técnica. Se inició en «La Zarzuela» con un bagaje insuficiente pero dado lo sólido de su naturaleza vocal se pasó a la ópera y a los grandes papeles sin tener la suficiente preparación, de ahí los esfuerzos, a veces terribles, en la emisión, la tosquedad del fraseo, la falta de matices... defectos que fueron acentuándose a medida que pasaban los años y que arruinaron unas posibilidades de oro. Ahora, ya en el tramo final de su carrera, la voz de Lavirgen, tal como la escuché en Móstoles en un recital de zarzuela en el que se incluyeron, entre otras, páginas de Arrieta, Serrano, Alonso y Sorozábal, sigue conservando parte de su vigorosa naturaleza, pero la emisión es agarrotada e irregular, tremolante a veces y la línea de canto poco flexible, dura. Todavía algunos agudos suenan con brillantez y cuando la página necesita efusividad y calor se alcanzan momentos excelentes como en la romanza de **La tabernera del puerto**, que fue lo mejor de la tarde, o en «Non t'amo più», de Tosti, dada como propina.

Acompañando a Pedro Lavirgen en varios dúos y en páginas a solo actuó también el barítono (?) Isidoro Gavari sobre el cual mejor es correr un tupidísimo velo. La pianista Aída Monasterio dio un discreto soporte a las voces. Pese a que era sábado, el día estaba gris y la entrada era gratuita, los habitantes de Móstoles no dieron muestras de tener mucha afición pues la sala distó de llenarse —de hecho toda la parte del anfiteatro estuvo totalmente vacía—; los asistentes aplaudieron con bastante calor pero muy escasa constancia. A la salida del recital la impresión era bastante penosa. ¡Qué lástima de voz!

EN TORNO A MUSIKASTE 87

Por José Luis Ansorena

El grato recuerdo que conservamos de la multiplicidad de homenajes celebrados a Jesús Guridi y Aita Donostia en 1986 hacía presentir que en 1987 viviríamos un clima similar en torno a José M.^a Usandizaga.

Con todo, los verdaderos conocedores de la obra musical del compositor donostiarra sabían que las posibilidades eran muy distintas. En cuanto se aleja uno del campo de sus óperas, comienzan las dificultades.

Al morir tan joven, José M.^a Usandizaga dejó una producción sensiblemente más reducida que la de los anteriores compositores. Puede ser engañoso fiarse de la lista de obras que sus biógrafos estampan pomposamente. Es conveniente acercarse a la lectura de los manuscritos existentes, para comprobar unas veces bisoñez, otras inadaptabilidad a recitales de hoy, ilegibilidad en los materiales, etc... ¿Quién hubiera creído que José M.^a Usandizaga hubiera dejado un abundante repertorio coral?

Pues así es. Y entre lo poco que escribió, partituras como **Txoriñoa nora Ua** no son un ejemplo de tratamiento vocal. Las obras corales que con su nombre más se programan, como **Orra Mari Domingi**, **Txantxangorria**, **Eguntto batez**, son adaptaciones de su hermano Ramón o de otros, que conocen el oficio. Este comentario no trata de desmerecer la grandeza de la figura de José M.^a Usandizaga, tan reconocida universalmente, sino de situar en un plano realista las posibilidades de programación de sus obras. En nuestro criterio **Umezurtza** para coro y orquesta, **Fantasia para violonchelo y orquesta**, **Obertura sobre un tema de canto llano**, **Irurak bat**, **Souvenir-Lied**, **Dans la mer**, **Hasshan y Melihah** son las obras sinfónicas que representan fielmente al compositor, si es que no se desea contar con los clásicos fragmentos de sus óperas. En música de cámara cada uno podrá seleccionar entre su obra pianística, que también es corta, más los dos **Cuartetos** y los **Dúos de cuerda y piano**. Con gran satisfacción destacamos aquí el esfuerzo realizado por Musikaste 87 en la preparación de materiales de la mayor parte de estas obras señaladas.

Exposición sobre José M.^a Usandizaga

El sábado 16 de mayo tuvo lugar a las 20 horas la apertura de la Exposi-

ción de materiales sobre José M.^a Usandizaga, montada en la Casa Xenpelar.

Cualquiera recuerda la tragedia de este malogrado compositor, en el que tantas esperanzas tenían depositadas sus contemporáneos. La contemplación de las expresivas fotografías de su infancia y juventud ayudaba a comprender el fatal desenlace. Sus familiares rebosaban salud y fortaleza, mientras que el mimado por todos, "Joshe Mari", presentaba una patente endeblez, que los expertos traducían en clara tuberculosis.

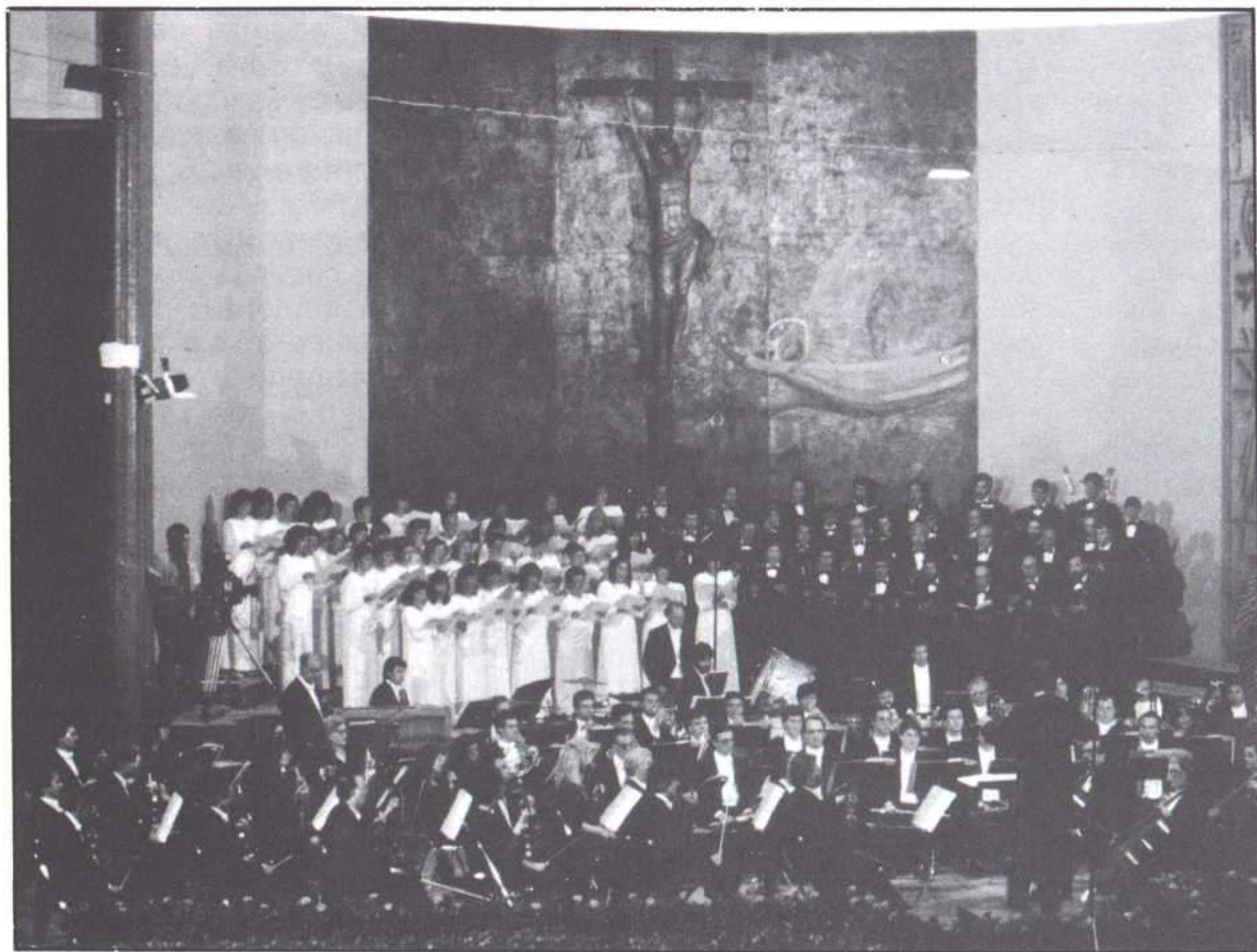
Los diplomas y justificaciones de los premios alcanzados, sus partituras más representativas y la música de fondo de grabaciones realizadas con anterioridad completaban el clima de admiración y pena contenida. Era inevitable recordar la tragedia de la muerte de Juan Crisóstomo de Arriaga, a los 19 años. José M.^a Usandizaga, a los 28. Ambrosio Arriola, a los 33. Tres músicos vascos que habían adquirido una gran formación musical en París.

El cincuentenario del bombardeo de Guernica

Esta efemérides no hubiera sido reflejada en la programación de Musikaste 87, si no hubiera tenido un eco tan importante en la música vasca y en la música universal. Con toda seguridad que no hemos llegado al conocimiento de cuantos compositores escribieron alguna partitura, impulsados por el impacto brutal de aquella masacre. Sin embargo, las averiguaciones nos han dado un balance aleccionador.

Los conjuntos vascos de rock trataron el tema de las formas más variadas e insistentes. También los extranjeros aprovecharon las circunstancias, para dejar incluso grabaciones, como ocurre con los discos de Olivier Toussaint, Lenny White, Billy Codham, Grupo TNT, etc...

En música clásica la palma de la popularidad se la llevó siempre el **Gernika** de Pablo Sorozábal, como marcha fúnebre, para txistus y trompas. La nueva versión, como **Eusko Kantata**, fue estrenada por la Coral Andra Mari y la Orquesta Sinfónica de Euskadi el 7 de octubre de 1986 en el Teatro Campos Elíseos, de Bilbao, con motivo del Cincuentenario de la Constitución del Primer Gobierno Vasco. Una tercera versión para gran masa coral, acompañada de fanfarrias, con evidente intención de ser interpretada al aire libre, no ha conocido hasta la fecha el estreno. Junto a esta partitura debemos mencionar el **Gernikan gertatu zen** para piano, de Gotzon Aulestia, que fue programado en Musikaste 84. La obra



La Coral Andra Mari de Rentería y la Orquesta Sinfónica de Euskadi, dirigidos por Matthias Kuntzsch, interpretan "La Victoire de Guernica", de Luigi Nono, en la clausura de Musikaste 87.



El Grupo de Música e Investigación "Alfonso X el Sabio", de Madrid, interpreta las piezas gregorianas del siglo XII al XV, localizadas en distintas poblaciones del País Vasco. La transcripción es obra de M.^a Carmen Rodríguez Suso. El Grupo es dirigido por Luis Lozano Virumbrales.

sinfónico-coral **Gernika** del hendayés René Zugarramurdi, que en la primavera de 1981 fue interpretada en varios lugares. Para la conmemoración de 1987 el mundillo musical se había movido ampliamente, ya sea con obras como ilustraciones musicales de los diversos docudramas realizados, entre ellos "Zutinik dago arbola", serie de TVE, a la que Antón Larrauri le aplicó su obra electrónica **Voces de Guernica**, programada en Musikaste 87. También José Luis de Salbide se sintió atraído por el tema y compuso **Gernika-Herri sena**, obra que estuvo a punto de ser presentada en Musikaste 87, pero que por dificultades de última hora va a ser estrenada en Costa Rica. Es partitura compleja, que exige una orquesta sinfónica en línea de vanguardia, además de txalapártaris, bertsolaris, mimos, etc. Debemos, sin embargo, destacar como la obra más trascendental en torno a la efemérides la ópera **Gernika** de Francisco Escudero, de la que RITMO se ocupó extensamente en el número anterior.

Junto a nuestros compositores, justo es ponderar lo que han escrito sobre Guernica músicos extranjeros, sensibles a la tragedia vasca.

Así el checo Alejiej Freid, inspirándose en el cuadro de Picasso, escribió **Guernica** en tres movimientos, para saxofón soprano y cuarteto de cuerda. El catalán Leonardo Balada escribió **Guernica** para orquesta sinfónica. Pero sobre todos ellos destaca **La Victoire de Guernica** del italiano Luigi Nono.

Los Coros vascos y la música contemporánea

Si se exceptúa el caso de la Coral de Cámara de Pamplona, que ha sido siempre un ejemplo de aproximación a la música coral contemporánea, en general, los coros vascos se han mantenido alejados de la interpretación de partituras de música de vanguardia. No olvidemos la **Ezpatadantza** y el **Zan turet** ambos de Larrauri o el **Karraxiz** de Sara Soto que, interpretados en su

día, son la excepción que confirma la regla. Porque ¿qué coro por iniciativa propia programa alguna partitura de este género? Por el contrario, comprobamos que en el movimiento coral europeo existe una mayor ambición en abarcar todos los estilos y expresiones vocales. Un claro ejemplo de cuanto decimos ocurre con el tríptico coral de Félix Ibarrodo: **Odolez, Zorodantzak, Argiruntz**, interpretado por varios coros franceses, mientras en su propia tierra nunca se había escuchado.

Musikaste 87 ha programado dos partituras importantes de esta naturaleza: **Odolez** de Félix Ibarrodo fue interpretado magistralmente por el Coro Ametsa, de Irún; **La Victoire de Guernica** del italiano Luigi Nono, programada, como hemos dicho, grandísima partitura, fue también una prueba durísima para la Coral Andra Mari, de Rentería, que con la Orquesta Sinfónica de Euskadi acertó a superar en una versión impresionante.

Mesa redonda entre compositores contemporáneos

La expectación creada por la promesa de asistencia de Luigi Nono a Musikaste 87 promovió la idea de llevar a cabo con un grupo de compositores contemporáneos una mesa redonda, en la que él mismo sería la figura central. A pesar de su inasistencia de última hora se mantuvo el proyecto, trazado de hecho fuera de los horarios habituales de los actos de Musikaste 87. A las cinco de la tarde, en el local de Eresbil, ocuparon plaza en la mesa redonda los siguientes compositores: Gotzon Aulestia, Rafael Castro, Patxi Larrañaga, Lorenzo Ondarra, Luis Pastor y José Luis Isasa. Sentado como principio de debate el tema "Compromiso social después de las vanguardias musicales", fue la musicóloga catalana María Esther Sala, presente en Musikaste 87, la encargada de moderar la disparidad de criterios en el discurrir de la sesión. La lógica diversidad de opiniones, a pesar de sus distancia-

mientos aparentes, se encontraban en un planteamiento común, al que desde sus orígenes Musikaste dio una respuesta teórica, expresada en su Ideario.

La Música Antigua en Musikaste 87

Se habló ampliamente, en su día, de la gran aportación que el estudio presentado por M.^a Carmen Rodríguez Suso en la apertura de Musikaste 87, sobre "Documentos Musicales del Canto Gregoriano en el País Vasco" supone para clarificar la historia de nuestra música medieval. El trabajo se apoya en el análisis de hojas de cantoriales procedentes de Vizcaya y Alava. La cuestión tiene otra gran vía abierta, tras el inventariado de más de 200 pergaminos del mismo género, localizados en el Archivo de Protocolos de Oñate, que con permiso de la autoridad competente serán depositados en Eresbil.

En esta misma área de Música Antigua vasca, queremos destacar las obras de cuatro compositores navarros, que abrieron el programa del Día Coral. El sangüesino Juan Francés de Iribarren es familiar en Musikaste, pero no tanto su himno **Vexilla regis**, recientemente llegado a Eresbil, a pesar de ser una transcripción de Rafael Mitjana, realizada en 1888. Más novedad presentaba el **Dixit Dominus** de Simón de Huarte Arrizabalaga, el puentesino que en el siglo XVII fue importante maestro de capilla en Bilbao y mentor de José de Baquedano. Hasta ahora es la única partitura que se conoce de este compositor. Junto a ellos las obras del también puentesino Fermín de Arizmendi, **Deus tuorum militum**, y del falcesino Urbán de Vargas, **Oh qué buen pastor**, están pidiendo a gritos un estudio profundo de ambos, pues es abundantísima la existencia de documentación sobre ellos y también abundantísima su producción musical conservada.

Los estrenos en Musikaste 87

En cada edición se da un alto índice de reestrenos, que por la recuperación de fuentes muy antiguas pueden ser considerados auténticos estrenos. Así ocurre con todo el recital de gregoriano de la segunda jornada de Musikaste 87 o las obras citadas de Simón de Huarte Arrizabalaga y Juan Francés de Iribarren.

Estrenos en el País Vasco han sido **Visto de cerca**, de Luis de Pablo; **Odolez**, de Félix Ibarrodo, y **La Victoire de Guernica**, de Luigi Nono. Estrenos absolutos fueron **Sonata III**, de Carlos Basurko y la obra electrónica de Antón Larrauri **Voces de Guernica**, así como la adaptación coral **Egunto batez** de José M.^a Usandizaga, adaptación realizada por José Luis Ansorena; **Garat**, de Javier Bello Portu y el **Cuarteto en La** de José M.^a Usandizaga.

LOS DERECHOS DE LOS ARTISTAS, INTERPRETES O EJECUTANTES EN LA LEY DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Es previsible que a comienzos del próximo otoño se promulgue la nueva Ley de Propiedad Intelectual, que vendrá a sustituir al viejo texto legal de 1879, iniciándose con ello la esperada andadura reguladora de los Derechos de los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes, conforme a los principios establecidos en octubre de 1961 por la Conferencia Diplomática de Roma, en la que fueron plasmados en forma de convenio internacional las normas básicas para los Derechos del Intérprete o Ejecutante.

El nuevo Proyecto de Ley de Propiedad Intelectual ha cubierto ya diferentes etapas en trámite parlamentario; vía ponencia, comisión y Senado y en su texto articulado, con-

Por Jacinto Berzosa Arroyo

cretamente en el Libro II, bajo el epígrafe "Otros derechos de propiedad intelectual", Título I, se recogen los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes.

El camino ha sido largo y ha tenido especial relevancia en el tiempo que va desde el año 1977 hasta el presente; es decir, en plena democracia y bajo el denominador común del reconocimiento de las libertades consagradas en la Constitución española.

Pienso que es oportuno, obligado y necesario hacer algunas precisiones sumarias que arrojen algo de luz sobre la génesis de estos derechos novedosos en la legislación española.

Análisis de su problemática

En los días 10 al 26 de octubre de 1961 se celebra en Roma, bajo el patrocinio de la Organización Internacional del Trabajo (O.I.T.), la Organización

de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Unión Internacional para la protección de las Obras Literarias y Artísticas (conocida por "Unión de Berna"), una Conferencia Diplomática sobre la Protección Internacional de los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión.

España firma, con 17 países asistentes más, el Convenio aprobado en las deliberaciones de dicha Conferencia que había de ser ratificado luego individualmente por los países signatarios; sin embargo, España nada hizo de modo efectivo en orden a su posterior ratificación.

La inquietud acerca de la conveniencia de establecer una protección de los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes, de los productores de fonogramas y de los organismos de radiodifusión es antigua. En distintas ocasiones se celebraron congresos y reuniones de estudio en los que se fue perfilando el alcance y contenido del posible reconocimiento de esos de-



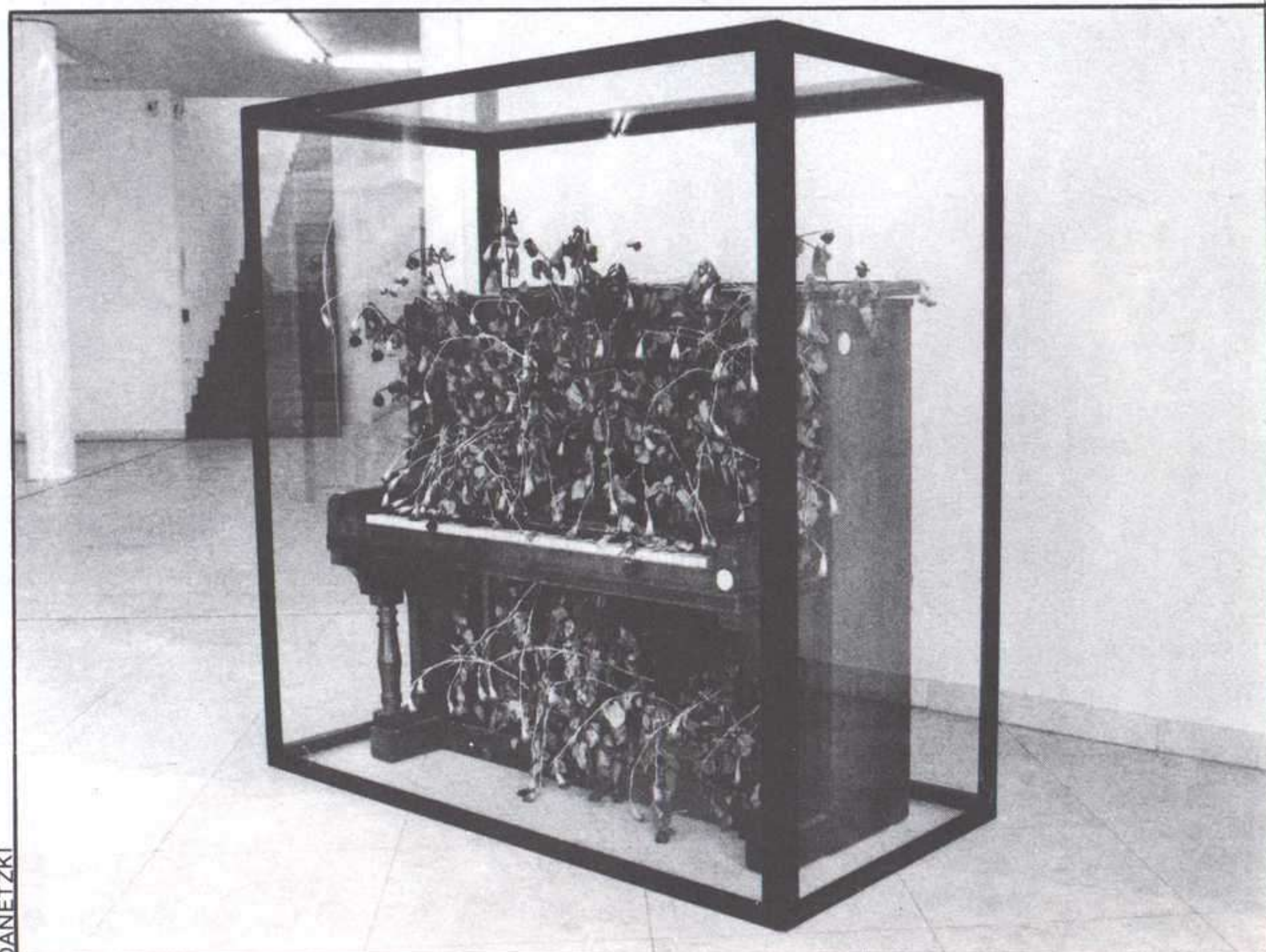
rechos y la conveniencia de promulgar normas específicas que garantizaran una adecuada protección para los mismos.

El derecho está siempre influido por los criterios sociológicos de cada tiempo y la realidad viva de los avances técnicos para la reproducción mecánica del sonido y de la visión, planteando la urgencia de establecer el adecuado régimen de protección jurídica a los artistas, intérpretes o ejecutantes cuya participación en la difusión de una obra, y consiguientemente en su proyección artística y cultural y resultados económicos, es decisiva.

La protección a los derechos del ejecutante en nada perturba ni afecta al derecho del autor, es decir, del creador, de la obra del espíritu sobre las obras literarias musicales y artísticas. No se plantea, pues sería torpe además de injusto, una merma en los derechos del creador de la obra; simplemente se suscita, pues es de justicia, la cuestión relativa a compensar adecuadamente, impidiendo sean abusivamente explotados, el esfuerzo y el trabajo de quienes intervienen calificadamente en la difusión de la obra como intérpretes o ejecutantes, con una actividad complementaria de la creación, sin la cual, en la mayor parte de las ocasiones, ésta no llegaría a difundirse con la amplitud que alcanza.

La gravedad del problema se ha acrecentado por causa de los medios mecánicos de reproducción del sonido y de la visión y los adelantos técnicos de todo orden. Hay ocasiones en que, por ejemplo, la banda sonora de la película es reproducida sin compensación alguna para los músicos y cantantes. Otras veces, una canción alcanza popularidad merced a que un artista determinado consiguió una interpretación genial, pero con independencia del beneficio que la mayor difusión de la obra otorga a sus creadores; en muchos casos esa genialidad del intérprete no alcanza una compensación económica adecuada. Y, precisamente se trata de proteger esos derechos del artista, intérprete o ejecutante, promoviendo la promulgación de normas legales adecuadas.

Lo que en 1961, al reunirse la Conferencia y aprobarse el Convenio de Roma, era un problema delicado y una situación de evidente injusticia, se ha hecho más grande. La difusión y multiplicación de los medios mecánicos, mejorados constantemente por el progreso técnico, que permiten reproducir fácilmente las obras grabadas en discos o en las bandas sonoras de las películas, pongamos por caso, está alcanzando extremos notoriamente abusivos. Hoy es frecuentísimo utilizar cintas magnetofónicas para reproducir discos. La extraordinaria difusión de la cultura y del arte encuentran derivaciones abusivas a través de estos sistemas de reproducción sonora, que permiten disponer y usar de la creación artística y de su interpretación y ejecución, sin



compensar el esfuerzo de creación ni la técnica del arte de la interpretación y ejecución.

Situación actual

Los sindicatos de músicos españoles más representativos, con el apoyo expreso de la Federación Internacional de Músicos (FIM), han venido colaborando con el Ministerio de Cultura, aportando sugerencias a la Comisión de Expertos constituida en su día en el seno de la Dirección General del Libro, para lograr que los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes tuvieran acogida definitiva en un nuevo texto legal.

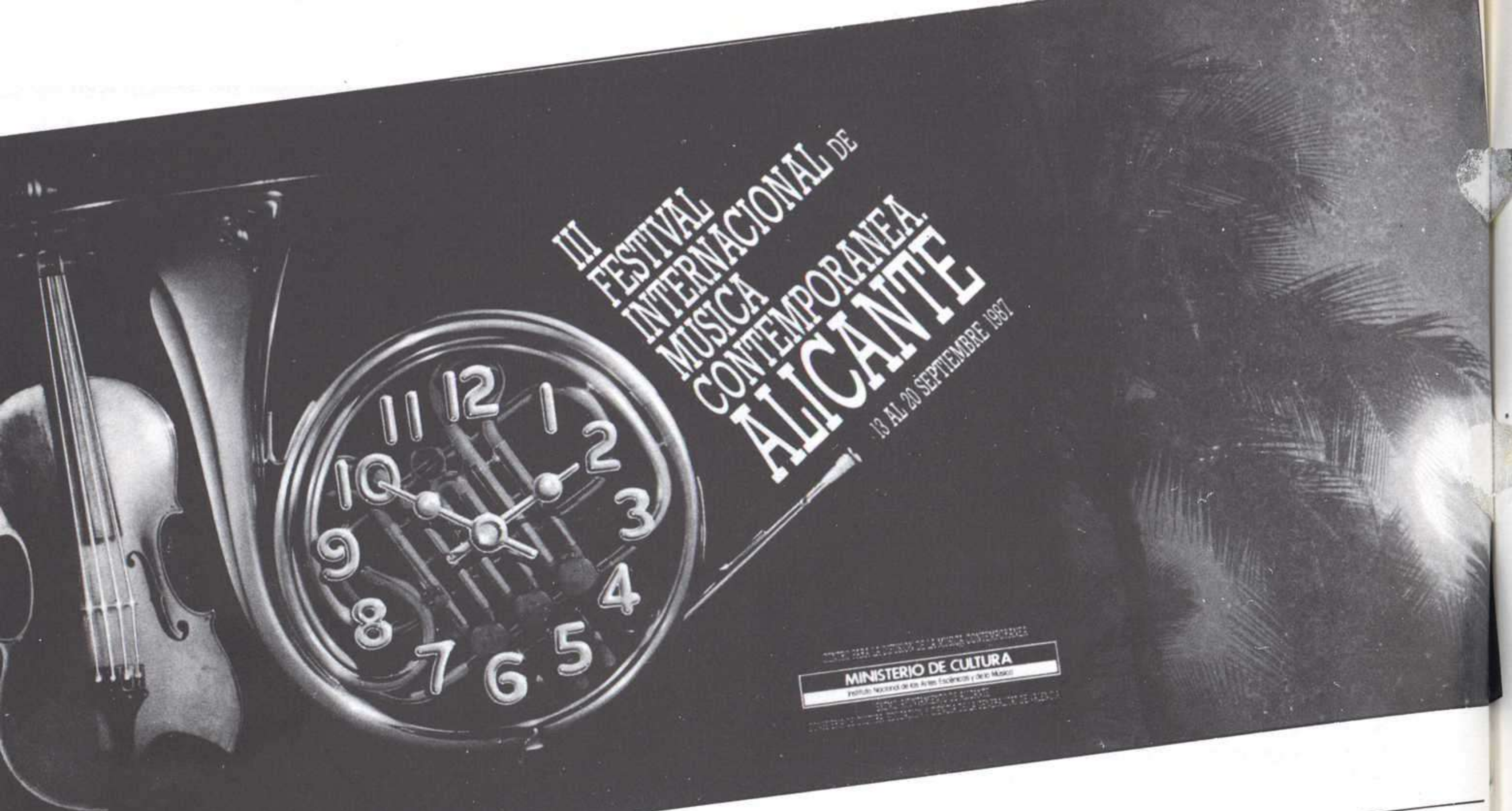
La complejidad de estos derechos, recogidos en el Proyecto de Ley y sus vicisitudes, han determinado la natural preocupación de las organizaciones profesionales de los músicos españoles que han venido abogando y asesorando cerca del Ministerio de Cultura desde la implantación de la democracia en España, en orden a la adecuada consideración de tan acuciante problema, y a tal fin hemos venido trabajando durante los años 1982 hasta el presente 1987, solicitando una redacción del capítulo referido a tales derechos, en los que se deslindará y diferenciará la figura jurídica del derecho del artista, intérprete o ejecutante de la del derecho de autor y de la del productor de fonograma.

En estos momentos, las organizaciones profesionales representativas de los intereses de los artistas, intérpretes o ejecutantes españoles estamos elaborando una estrategia común para equilibrar los distintos intereses en juego que podríamos sintetizar en un:

— Reconocimiento y respeto al derecho de autor, pero evitando referencias tales como las de considerar a los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes como “derechos afines o conexos”. Es fundamental el mantenimiento del principio de independencia de unos derechos en relación con otros, y que los “otros derechos de propiedad intelectual”, y en este caso el de los artistas, intérpretes o ejecutantes, gocen de un trato igualitario y no tengan ninguna relación de interdependencia en cuanto al derecho de autor, ni en cuanto a los derechos de otras figuras jurídicas recogidas en el Proyecto de Ley, ya que en definitiva es el artista, intérprete o ejecutante quien realiza su prestación artística creativa.

— Respeto hacia los derechos de los productores fonográficos y videográficos, pero deslindando el campo de los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes, siguiendo las nuevas tendencias imperantes en la Federación Internacional de Músicos (FIM) y en la Federación Internacional de Artistas (FIA).

Es éste un apunte inicial sobre la problemática de los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes que podremos desarrollar sucesivamente, finalizando con una valoración positiva del proyecto de ley que nos ocupa, que, en líneas generales, hemos de considerar progresista, basado en los principios de libertad y pluralidad, antimonopolista y garante, en todo caso, de los diferentes derechos que en él se regulan; los sindicatos del sector musical español protegerán y avalarán este nuevo proceso, ya que han luchado por ello con especial énfasis a partir de la implantación de la democracia en España.



III FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA. ALICANTE
13 AL 20 SEPTIEMBRE 1997

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE PROGRAMAS CULTURALES Y ARTÍSTICOS

Curso de Composición Contemporánea

Del 14 al 18 se celebrará un curso de composición dirigido por Albert Sardá.

Actividades complementarias

21, 22 y 23 de Septiembre, Segundos Encuentros Europeos por el Saxofón.

Domingo 13

Orquesta Nacional de España
Director: Maximiano Valdés

Programa: A. Larrauri: Gardunak
C. Debussy: Iberia
Ch. Chaynes: Visiones micénicas**
M. Ravel: La Valse

20.30 horas. Teatro Principal.

Lunes 14

Orquesta Nacional de España
Director: Víctor Pablo Pérez

Solista: José Orti, Trompeta
Programa: A. Sardá: Abstracciones
C. Prieto: Concierto mediterráneo**
E. Halffter: Dos bocetos
M. de Falla: El sombrero de tres picos (1ª y 2ª suites)

20.30 horas. Teatro Principal.

Martes 15

Grupo Nacional de Metales
Solista: María José Sánchez, soprano

Programa: J. Peris: Diaphonias
C. Lefebvre: Oregón**
X. Viaño: In memoriam GC**
M. Moreno Buendía: Phonos**

19.30 horas. Auditorio de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

Martes 15

Ensemble Alternance
Director: Luca Pfaff

Programa: L. de Pablo: Credo
S. Gorli: Le due sorgenti
F. Donatoni: Eco
A. Boucourechliev: Ombres (obra-encargo del Estado Francés)*
I. Xenakis: Aroura**

22.00 horas. Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia.

Miercoles 16

Cuarteto Arcana

Programa: C. Bernaola: Superficie nº 4
A. Oliver: Cuarteto nº 1**
R. Barce: Cuarteto nº 5*
L. de Pablo: Fragmento

19.30 horas. Auditorio de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

Miercoles 16

Ensemble Alternance
Director: Luca Pfaff

Programa: A. Bon: Ode**
J. Durán Loriga: Petite ensemble bleu**
N.T. Dao: Blessure soleil**
G. Scelsi: Natura Renovatur**

22.00 horas. Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia

Jueves 17

Francisco Martín, violín
Elisa Ibáñez, piano

Programa: I. Strawinsky: Dúo concertante
J.C. Nachon: Sonata
O. Esplá: Sonata op. 9

19.30 horas. Auditorio de la Caja Provincial de Alicante y Murcia

Jueves 17

London Sinfonietta
Director: Diego Masson

Programa: R. Gerhard: Libra
M.A. Martín Lladó: Mormori*
R. Gerhard: Concierto para ocho
J. García Román: Sexteto de estío*
R. Gerhard: Leo

22.00 horas. Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia

Viernes 18

Grupo Barcelona 216
Director: Ernest Martínez Izquierdo

Programa: A. Llanas: BXR 5
A. García Demestres: Suena de Alabastro
J. Nuix: Helminths
E. Martínez Izquierdo: Quintet

19.30 horas. Auditorio de la Caja Provincial de Alicante

Viernes 18

London Sinfonietta
Director: Diego Masson

Programa: H. Abrahamsem: Märchenbilder**
C. Matthews: Suns Dance**
W. Lutoslawski: Chain I
H.W. Hemze: Le miracle de la rose**

22.00 horas. Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia

Sábado 19

Música Electrónica Sueca
Presentación: Lars-Gunnar Bodin

Programa: P. Lindgren: Houdinism**
B.E. Johnson: Soliloquium**
L.G. Bodin: For Jon II**
T. Zwedberg: Bavarda**
S. Hanson: Wienerlieder**
A. Blomquist: Lag**

12.30 horas. Castillo de Santa Bárbara

Sábado 19

Taller de Música Mundana
Director: Llorenç Barber

Programa: Concierto para papel

18.00 horas. Castillo de Santa Bárbara

Sábado 19

Orquesta de la Radio de Holanda
Director: Ernest Bour

Programa: W. Eisma: Metselwerk**
A. Núñez: Movimientos*
D. Terzakis: Sechs Monolog**
W. Susman: TV**
T. Marco: Pulsar**

20.30 horas. Teatro Principal

Domingo 20

Guitarra y electrónica
Flores Chaviano, guitarra

Programa: A. Alonso: Nairda
S. Barroso: Yantra I
C. Cruz de Castro: Guit-trónica**
F. Chaviano: Villa-Lobos 87*
J.M. Mestres-Quadreny: Tres canons en homenatge a Galileu

12.30 horas. Castillo de Santa Bárbara

Domingo 20

Orquesta de la Radio de Holanda
Director: Ernest Bour

Programa: K. Rehnquist: Kast**
K. Tanaka: Metamorphoses**
D. Copoolse: Uns storia delle mille e una notte**

20.30 horas. Teatro Principal

* estreno absoluto
** estreno en España
+ Obra encargo del CDMC para el Festival.

Información general

Lugares de los conciertos

Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia
Doctor Gadea, 1
Auditorio de la Caja Provincial de Alicante
Oscar Esplá, 37
Castillo de Santa Bárbara
Teatro Principal

Localidades

Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia
Auditorio de la Caja Provincial de Alicante
Castillo de Santa Bárbara
Entrada libre
Teatro Principal:

Entrada para conciertos individuales: 400 pesetas
Abono para 4 conciertos sinfónicos: 1.000 pesetas.

Información en Alicante: Negociado de Cultura del Excmo. Ayuntamiento. Telf. (965) 20 51 00.
Información en Madrid: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Centro de Arte Reina Sofía, Santa Isabel, 52. 20012 Madrid.
Telf. 468 23 10 y 468 29 31. Télex: 47012 MCARS.

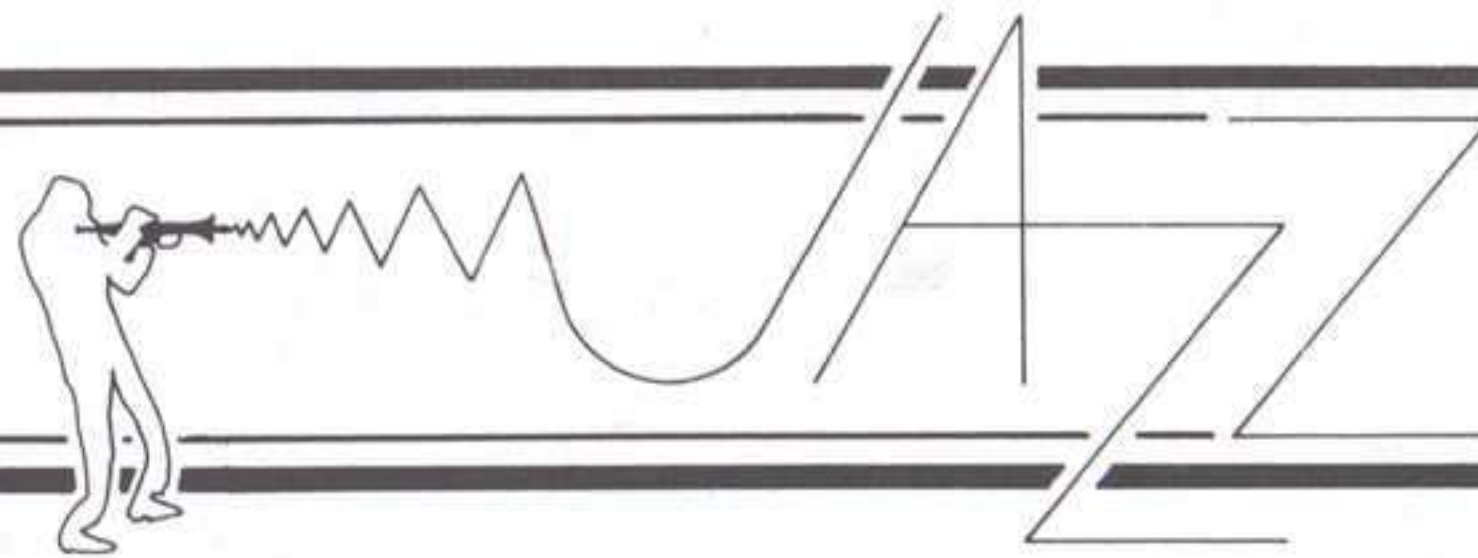
Patrocina:

Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
Excmo. Ayuntamiento de Alicante.
Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat de Valencia.

Organiza:

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.
Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante.

Este avance es susceptible de modificación.



EL JAZZ EN EUROPA HOY (5)

Philip Catherine, ecléctico por vocación

Guitarrista, belga. Ha tocado junto a «rockeros» estruendosos y profesionales del silencio, junto a jóvenes airados y septuagenarios candorosos. Sobre sus espaldas gravita el presente musical de una pequeña nación, cuna de guitarristas célebres —Django Reinhardt, Toots Thielemans, René Thomas...—. Ha tocado con Victor Monje «Serranito» en Ankara, cree a pies puntillas en la espontaneidad musical y afirma que las relaciones entre los personajes del «comic» Tintín se corresponden a las líneas diferenciadas pero interdependientes del contrapunto musical.

JOSE M^a GARCIA MARTINEZ.— Cuando toca con un músico norteamericano como Chet Baker, ¿se siente extraño?

PHILIP CATHERINE.—Chet toca jazz, el jazz es americano, de eso no hay duda, y se nota en su modo de llevar el tiempo. Nuestra formación musical nos distancia pero, a la postre, lo único que importa es la espontaneidad. Pienso que el jazz en Europa está en expansión porque es la música en la que el músico proyecta en mayor medida su personalidad. No quiero decir que el intérprete de Chopin no aporte su personalidad, pero el intérprete de jazz inventa su propia música al tiempo que la interpreta.

J.M.G.M.—Empezó a finales de los cincuenta tocando jazz «estandar», luego «jazz-rock» y de repente aparece en el histórico *Three or four shades of blues*, del contrabajista-compositor Charlie Mingus.

P.C.—Fue una sorpresa para mí. Estaba en Nueva York y el productor, Ilhan Mimaroglu, me dijo que si quería tocar en el disco. El estudio estaba materialmente repleto de música escrita y ¡se tenía que grabar en una tarde! Estaba a punto de morirme rodeado de gentes como George Coleman o Ron Carter, pero por lo que se refiere a Mingus no tiene nada que ver con su imagen de ogro. El fue quien me bautizó como «young Django», aunque jamás he tratado de imitar a Django. Si alguien toca como otro y utiliza a Django como modelo, no toca como Django porque



CORAL HERNANDEZ

Django no tocaba como nadie. Para tocar como Django tienes que ser, ante todo, original.

J.M.G.M.—Su trabajo con Larry Coryell fue el inicio de otros muchos duetos entre guitarristas, pero también inauguró la moda de los «guitarristas-metralleta».

P.C.—Es cierto, pero nosotros no tocábamos «a lo metralleta». Ocurre que cuando la relación en un grupo en lugar de ser complementaria es simétrica, cuando todo el mundo trata de hacer lo mismo, de ser el mejor e impresionar a los demás, la consecuencia es que tocas cada vez más rápido.

J.M.G.M.—Contrariamente a muchos de sus colegas, Vd. resalta la función rítmica de la guitarra, ¿es ésta una

vuelta a los orígenes del instrumento?

P.C.—Como toco mucho sin batería me es necesario llevar el ritmo para mantener el tiempo, dar cuerpo al sonido y respaldar al solista. Si empezara a hacer cosas muy complicadas, la música se volvería caótica. Un aspecto formidable de la guitarra es que es un instrumento solista y de acompañamiento a un tiempo; me gustaría que la gente joven no lo olvidara.

Discografía como líder. **September man** (Atlantic 40 562); **Guitars** (Atlantic 50 193); con Larry Coryell, **Twin House** (Atlantic 50 342) y **Splendid** (Electra 52 086); **Babel** (Electra 52 244); **End of August** (WEA K 58 450); **Transparence** (Timeless, Inakustic —compact—).

LIBROS • LIBROS • LIBROS

Horricks, Raymond: **Svengali o la orquesta llamada Gil Evans** (Júcar Jazz, Madrid 1987); **Dizzy Gillespie y la renovación del be-bop** (Júcar Jazz, Madrid 1987).

Incidir en las excelencias de la colección Júcar-Jazz resulta reiterativo por cuanto constituye el único cuerpo monográficamente dedicado al jazz. He aquí las dos últimas novedades dedicadas a Dizzy Gillespie, trompetista, PADRE del «be-bop», figura patriarcal y reverenciada como lo fue Louis Armstrong en su día; y Gil Evans, personaje recóndito, escon-

Ambos escritos adolecen de idénticos dido en su genialidad, huidizo al estrépito de la fama. Es también pianista, director de orquesta y arreglador sublime y original.

defectos y virtudes. Entre los primeros, la falta de consistencia, como si se tratara de anotaciones a vuelapluma, a modo de complemento para la subsiguiente, y magnífica discografía. Su autor, el británico Horricks, sacrifica la erudición en aras de un ritmo propio, más bien del reportaje periodístico, salpicado con unas apreciaciones personales muy suyas.

DISCO DEL MES



Charlie Mariano & the Karnataka College of percussion, featuring R.A. Ramamani: **Jyothi**. ECM 1256. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Desde que el jazz es jazz ha buscado caminos de fusión con cuanto le ha salido al paso. Atendiendo a su maleabilidad, el jazz se ha vestido de clásico, flamenco, latino y «rock», dando lugar a nuevos géneros erigidos sobre el vacío y definidos por su carácter híbrido, habitáculos para el «cliché» en cuya zafiedad esconde el músico la carencia más absoluta de imaginación; pero también es posible el maridaje musical enriquecedor y profundo: jazz y música clásica india.

Charlie Mariano, «coltraniario» de pro con notable experiencia en músicas de tradición no occidental, afronta el reto como ha de ser: con modestia y subordinación. Sólo así se entiende que el jazz termine por confundirse en el TODO, enriqueciéndolo con la entonación y el aliente cálido que le es propio, sin interferirse ni sobrepasarse en sus pretensiones. El saxofón es eco, prolongación y contrapunto de la extraordinaria Ramamani, una joven voz fecundada en el arte vocal del sur de la India, cuya expresión alcanza dimensiones de delirio en este disco. Una voz rica en texturas, capaz de desnaturalizarse hasta el imposible, de competir en diálogos enloquecedores, por lo ajustado, con el formidable elenco multipercusivo del Karnataka College. En su persona se adivina una renovación de un arte secular y, por lo tanto, vivo. El jazz tiene su puesto entre las nuevas músicas. He aquí un disco bello.

The New York Saxophone Quartet: **American experience**. Stash Records, Dial, 51. 0150.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

El New York Saxophone Quartet viene a ser la retaguardia en el aluvión de cuartetos de saxofones surgidos a la estela del Worl Saxophone Quartet. En éste su primer disco en nuestro país encontramos desde números clásicos de «big band», hasta «suites» debidas a



plumas tan prestigiosas como la de John Carisi, autor del clásico **Israel** y hasta adaptaciones de Albéniz —**Berceuse**— y Gershwin, los deliciosos tres preludios para piano. Siempre dentro del más estricto conservadurismo, el cuarteto deriva del «swing» a lo Woody Herman a la abstracción más absoluta sin solución de continuidad. Semejante ambigüedad, unido a la gama cromática y orquestal necesariamente reducida termina por hacer fatigosa la escucha de éste, por lo demás, espléndido disco.

«Duet». Angel Pereira, Conrad Setó: **Sense Títol**. Audiovisuals de Sarriá, Música per a Anna, L-1246.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

OCQ: **Linterna Música A 1086-015**.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Lo sabemos todo del jazz que se hace en los Estados Unidos, en Francia o en el Japón; sin embargo, quién de entre los aficionados madrileños podría citar algún músico barcelonés actual; o a la inversa. Seguimos viviendo en reinos de taifas impenetrables para el forastero; y sin embargo, hay motivos para confiar en la gente joven de este país. He aquí dos ejemplos. Dentro de la línea DURA de la vanguardia madrileña, los OCQ han confeccionado un disco valiente en la línea Ornette Coleman (**Old and New dreams - Special Edition**); agresivo pero trabajado en lo musical, con humor, excelentes arreglos y un elenco interpretativo de primer orden encabezado por el saxofonista Valentín Alvarez.

El dúo Pereira-Setó responde a los planteamientos más reposados del orbe mediterráneo. Un contrapunto piano-vibráfono que abunda en el tópico instaurado por Chick Corea y Gary Burton. Un trabajo conformista y un tanto formal ejecutado sin tacha: a nivel europeo.



John Lurie: **Original soundtracks from Down by Law**. Made to Measure vol. 14, Grabaciones Accidentales, GA-146.

Interpretación: —
Sonido: ★★★

Tras el decepcionante **Stranger than Paradise** (véase RITMO, junio 87), esta segunda entrega del saxofonista-compositor-actor no reconforta. De nuevo una banda sonora, veintiún cortes, que apenas dan para esbozar la idea melódica sin desarrollarla. Pese a su naturaleza funcional, Lurie, hábil manipulador de la materia sonora, consigue dotar a los mini-temas de un notable encanto y poder de evocación.

Compactos

Sadao Watanabe: **Modern jazz album. Goin' Home**. Denon, CD Encore Series Columbia Jazz Library vol. 1, 30CY-1386. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Hay cosas que sólo son posibles en Japón. Como que mientras los saxofonistas-alto de los sesenta se rebanaron los sesos imitando al saxofonista «Cannonball» Adderley, en el Japón hubiera ya cinco o diez «Cannonball». El mejor de ellos, Sadao Watanabe, alcanzó la notoriedad en los mismos Estados Unidos y a su vuelta registró éste LP junto al **New Heard** de Toshiyuki Miyama. Un disco bien interpretado por el líder y los acompañantes anónimos, con la lacra de unos arreglos COMERCIALES muy de la época al estilo Morricone.

Toshiko es hoy una de las arreglistas más originales del jazz, pero en aquellos sesenta apenas una muchacha recién llegada a los Estados Unidos para tocar el piano en la línea de Bobby Timmons, y desposarse con el saxofonista Charlie Mariano. Su disco es bastante más interesante, pues junto al impecable «timing» de Paul Chambers y Jimmy Cobb, la legendaria rítmica de Miles Davis en la época, destacan unas partituras sorprendentes pese al paso de los años. Ellos tres mantienen vivo el interés por encima del mediocre acompañamiento local.

Artistas españoles en España

CONSUELO COLOMER

Para el 14 de mayo de este año (1987) le fue confiado a Consuelo Colomer el estreno mundial de una obra de Isaac Albéniz, dedicada a su amigo y maestro José Espí Ulrich, compositor y profesor del Conservatorio de Madrid.

Esta obra ha tenido gran aceptación. La única controversia ha surgido al descubrir que la obra había sido editada por la Unión Musical, agotada su edición y quedada en el archivo de su fondo editorial, figurando en dicha edición como dedicada al Conde de Solms.

El **Estudio Impromptu Op. 16**, que fue estrenado en Alcoy, está dedicado al Mtro. Espí Ulrich y Consuelo Colomer nos facilita ahora también otro ejemplar de una tercera edición con el título de **Impromptu de Concierto**, dedicado a Lady Colin Campbell.

Son ya, por consiguiente, tres las portadas dedicadas a tres distintas personas.

Consuelo Colomer había programado esta obra para, después de su estreno en Alcoy, que revistió caracteres de gran acontecimiento, interpretarla en Madrid, dentro de los Festivales de San Isidro; en Barcelona, Alcalá de Henares y Aranjuez, en programa grabado para Televisión Española —TV2 “Diálogos con la Música”— programa éste que se dará el cinco de septiembre, así como también para Radio 2.

Al escuchar las dudas de Enrique Franco y Antonio Iglesias sobre si esta obra era la misma que figuraba con el mismo título en los catálogos con el Op. 56, Consuelo Colomer se apresuró a pedir a la Unión Musical la obra 56, ya agotada, y que gentilmente le fue facilitada de los archivos de la Unión Musical. Con gran sorpresa comprobó que se trataba de la misma obra, aunque con distintas dedicatorias y número de opus.

La sorpresa no paró ahí, ya que al ser interpretada en Barcelona con carácter igualmente de estreno, pues los programas habían sido confeccionados de antemano, el Dr. Alfonso Alzamora Albéniz, nieto de Isaac Albéniz, facilitó a Consuelo Colomer una tercera partitura que llevaba el título de **Im-**



AVELLA

promptu de Concierto y estaba dedicada a Lady Colin Campbell. El Dr. Alzamora no conocía la partitura y, por supuesto, nunca la había oído y coincidió con la opinión general de que la obra era interesante y digna de figurar en el repertorio pianístico.

Preguntando a su intérprete, Consuelo Colomer, ésta nos dice: *No se trata de una obra de la categoría de la **Sulte Iberia**. Podría haber sido escrita como un trabajo pedido por el Mtro. José Espí Ulrich al joven Isaac Albéniz cuando éste fue al Conservatorio de Madrid, ya que la obra, encontrada en los archivos de Alcoy, está dedicada “A mi querido amigo y maestro José Espí Ulrich”. Cuadra con ello por su esquema y desarrollo perfecto de forma y planteamiento, desdoblado en arpegiados los acordes del tema. Virtuositica en su primera y última exposición, con el canto central original y sello del Albéniz posterior. La obra puede pertenecer al repertorio joven de Isaac Albéniz y debería constar en los conservatorios como obra obligada para que los alumnos ejerciten la flexibilidad de la muñeca, canto con el quinto dedo, entre otras virtudes que la pieza posee.*

Es, pues, noticia que RITMO acoge al tiempo que lanza un reto a los historiadores de la música para que investiguen más profundamente.

¿Cuándo fue escrita? ¿Dónde? ¿Quién fue el primer poseedor de la

obra? ¿José Espí? ¿El Conde Solms? ¿Lady Colin Campbell? ¿En qué año fue publicada por la Unión Musical? ¿Cómo y cuándo fueron publicadas las otras dos? ¿Existen otras? ¿Fue costumbre de Isaac Albéniz dedicar a varias personas una misma obra? ¿Fueron dedicadas como puede dedicarse una foto, sin carácter de exclusividad? Tema apasionante que RITMO lanza al viento.

Consuelo Colomer, en ésta su nue-

IMPROMPTU DE CONCERT.

To Lady Colin Campbell J. ALBENIZ.

va aparición ante su público, ha cosechado apretados éxitos, el público español se le ha entregado completamente, demostrando que sabe distinguir y apreciar el arte verdadero, viéndolo ante una personalidad artística que llega a nosotros dotada de una gran madurez interpretativa, valiente, manteniendo su personalidad sin concesiones fáciles a la crítica o moldes establecidos, creando cátedra en la manera de un decir, de un hacer que es arte, vida y música.

Consuelo Colomer, que se mantiene fiel al descubrirnos las bellezas de la obra pianística del compositor catalán Antonio Massana, que ha sido ampliamente divulgada en ésta su gira, ya en 1972 redescubría el bellissimo **Concierto Heroico** para piano y orquesta de Joaquín Rodrigo, y en su última aparición en Madrid ha puesto una nota emotiva con la interpretación de una hermosa página de Fermín Gurbindo, su **Lamento Negro** y la **Romanza sin Palabras** de Rafael Rodríguez Albert,

cálida y romántica. Una vez más se lleva la satisfacción de haber sacado a la luz con el opus de Albéniz una obra olvidada en los archivos.

Saludamos desde RITMO a Consuelo Colomer, felicitándola por sus éxitos y por su labor, deseando que esa labor y esos éxitos la acompañen siempre; esperamos tenerla pronto de nuevo entre nosotros.

Es una bienvenida, un adiós, mejor aún que un adiós, RITMO le dice: ¡Hasta pronto!

Consuelo Colomer nació en Alcoy, Alicante, iniciando sus estudios musicales con las profesoras Carmen Alberola y Pilar Mompó, de Alcoy. Cursó su carrera pianística en el Conservatorio de Valencia, siendo alumna de Leopoldo Magenti. Obtuvo a los dieciséis años el Primer Premio Final de Carrera.

Pasó a Barcelona a perfeccionar sus estudios con Frank Marshall, mereciendo el Primer Premio con distinción de Virtuosisimo.

Con becas y subvenciones del Ayuntamiento de Alcoy y la Diputación de Alicante, va a París para ampliar sus estudios con Marguerite Long. Gracias a la ayuda de esta gran pianista francesa, consigue una beca del Gobierno francés y es distinguida con el título de "Estudiante Patronée" del mismo Gobierno durante seis años, alternando en París sus estudios con numerosos recitales.

París, Londres, Munich, Viena, Roma, Nueva York, Washington y otras muchas ciudades del mundo han sabido del arte de esta pianista española, generoso y sincero.

Dedica máxima atención a la difusión de la música española, habiéndosele confiado el estreno y la interpretación de muchas obras de compositores contemporáneos, algunas a ella dedicadas. Cabe mencionar entre ellas la obra completa para piano del compositor catalán Antonio Massana, obra que llevó al disco en presencia de su autor; el estreno en los Estados Unidos del **Concierto Heroico** para piano y orquesta de Joaquín Rodrigo...

Además de sus actividades como concertista, Consuelo Colomer ha sido colaboradora de periódicos y revistas musicales, y sus libros sobre técnica pianística e interpretación, así como la biografía del Padre Antonio Massana —éstos dos últimos trabajos en preparación—, demuestran la dedicación y entrega a la música de esta artista del teclado.

CONSUELO COLOMER EN LA DELEGACION DE LA ONCE

A últimos del pasado mayo tuvimos la ocasión de escuchar a la pianista Consuelo Colomer, en una escapada a España desde EE.UU., donde está afincada. Consuelo nos ofreció un recital de gran altura con

camos la perfecta interpretación de la variación en estilo "toccata", el patetismo marcado con mesura de la "Marcha Fúnebre para la muerte de un héroe", así como el estilo DIDACTICO de la época en el Allegro Final; para cerrar la primera parte con las siempre arriesgadas y delicadas **Variaciones Serias** de Félix Mendelssohn, en un alarde de mecanismo.

Contrastando con el carácter eminentemente CLASICO del repertorio de la primera parte, tras el intermedio, pudimos oír una segunda parte de estilos más variados. Así, y en homenaje explícito al P. Antonio Massana, se nos brindó su **Cuentecillo y Danza Selvática**, de marcado sabor alegre y juguetón, no exento de una rica armonización apoyada en todo momento por el conocimiento que la pianista demostró de la música del autor. Lo mismo pudimos apreciar en el **Lamento Negro** de José-Fermín Gurbindo, muy próximo en estilo a la **Sonata para flauta y piano** del mismo músico, esta vez con un perfecto MATIZ DE JAZZ por parte de la intérprete, que causó tal impresión en el auditorio que tuvo que ser bisado al final del recital.

Repetidos aplausos premiaron la **Romanza sin palabras** de Rodríguez Albert, personaje tan allegado a la ONCE.

Para terminar, dos obras de autores rusos: el **Nocturno para la mano izquierda** de A. Scriabin, y la ampulosa **Toccata** de A. Khachaturian, broche final para un magnífico recital en el que la alcoyana Consuelo Colomer se mostró como uno de los más grandes valores pianísticos del momento.

Antonio Moya



GEMMA PORTA-JOAN BIOSCA

obras de autores clásicos, así como de contemporáneos españoles.

La primera parte estuvo compuesta por un delicioso Scarlatti (**Pastoral** y **Capricho**) y la **Sonata con Variaciones, Op. 26** en La bemol de Beethoven, de la que desta-



EL «NUEVO» TEATRO PRINCIPAL DE PONTEVEDRA

Un punto de encuentro para la cultura

Por E. C. Ablanado C.

Entregando al Museo Arqueológico de Pontevedra un ejemplar de «Reconstrucción y rehabilitación del Teatro Principal», y una medalla conmemorativa, el alcalde de la ciudad, D. José Rivas Fontán, ha puesto fin, recientemente, al período que ha durado esa reconstrucción, y que, con no pocas dificultades y controversias, ha transcurrido a partir de junio de 1983 cuando la Corporación Municipal, con el mismo alcalde, tomó la decisión de comprar las ruinas del viejo teatro que un incendio había destruido el día 14 de abril de 1980.



El edificio, contruido en manzana y continente también de las instalaciones del Liceo-Casino, había sido inaugurado en agosto de 1878. Entonces, dos arquitectos crearon por

separado los proyectos de las dos unidades; una, la que tiene la fachada principal, para ser ocupada por la Sociedad del Liceo-Casino, y la otra, que parece la posterior, para el teatro. Am-

bas partes armonizan el estilo de modo que, a simple vista del conjunto, parecen una unidad arquitectónica: el Teatro Principal de Pontevedra. En su interior, el patio de butacas estaba ornado con pinturas, destacando la que cubría el telón de boca, realizada por Jorge Bussato.

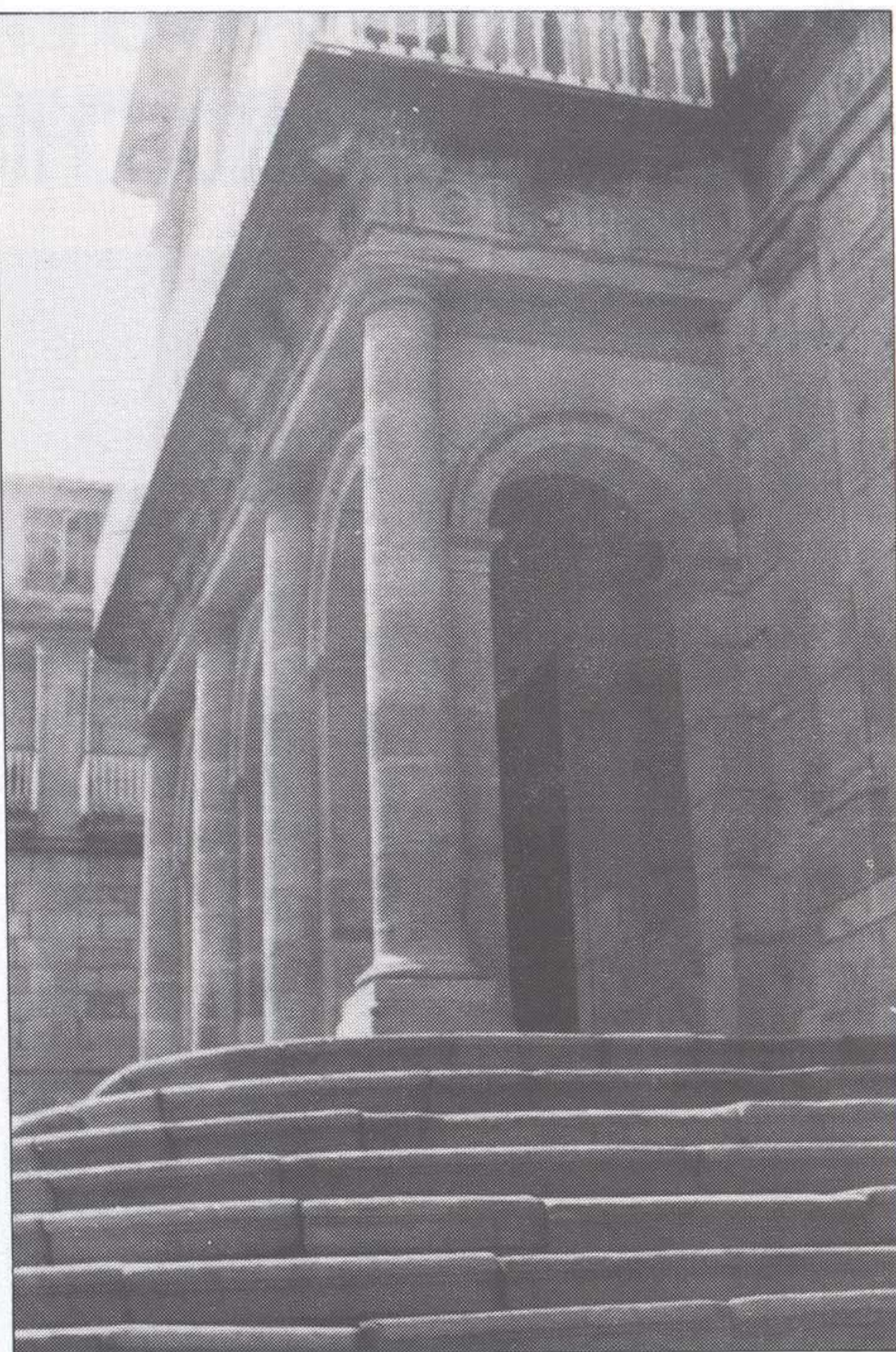
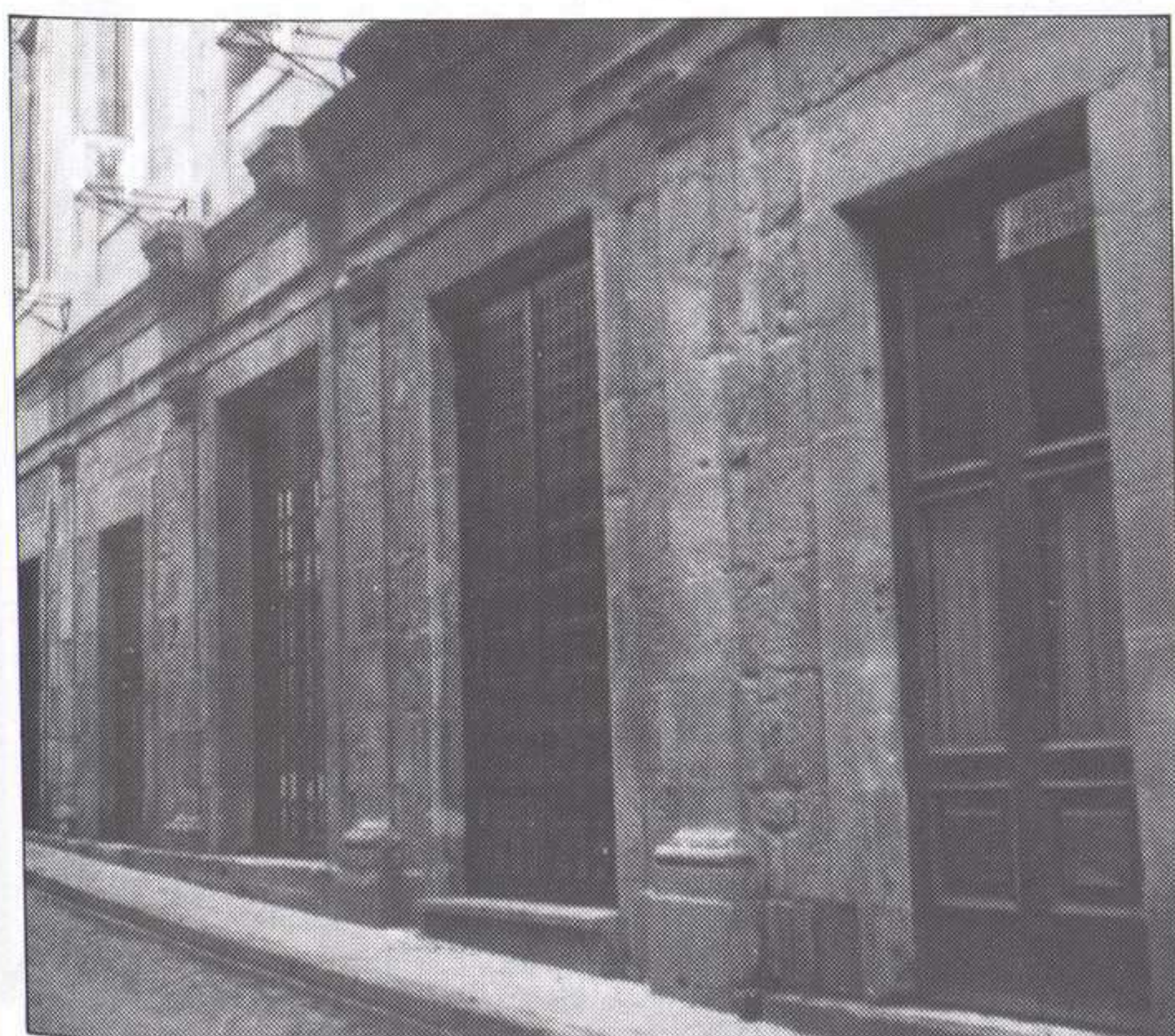
Después del incendio de 1980, el Liceo-Casino se apresuró a recuperar sus salones, volviendo a ocupar el mismo espacio, más un cuarto piso amansardado, que pudo añadir. La porción del edificio considerado como unidad con cuatro fachadas, correspondiente al teatro, permaneció en ruinas hasta que fue adquirida por el Ayuntamiento: la escritura notarial está firmada el 22 de agosto de 1983. Inmediatamente, la alcaldía convocó una reunión a la que fueron invitadas las sociedades culturales, recreativas, profesionales y empresariales, centros de enseñanza, cámaras oficiales de Comercio, Industria y Navegación, y de la Propiedad Urbana de la ciudad. Tal reunión tuvo lugar en el Parador Nacional «Casa del Barón». Se acordó constituir una ponencia y, tras la elección habida, quedó integrada por los siguientes miembros: Colegio Oficial de Arquitectos; Comisión Provincial de Defensa del Patrimonio Histórico, Artístico y Arqueológico; Sociedad Coral



Polifónica; Sociedad Filarmónica y Colegio Nacional de Decoradores. Y se procedió a convocar un Concurso de Anteproyectos Público, Nacional, Anónimo y Abierto. Las bases fueron aprobadas por el Pleno Municipal el 9 de enero de 1985. Se quería ubicar, entre los muros de piedra, que habían quedado en pie tras el incendio, las instalaciones necesarias para un teatro-auditorio, una sala para seminarios, cafetería y oficinas administrativas. Cuando finalizó el plazo señalado, se habían presentado 24 anteproyectos. El jurado que los estudió estaba compuesto por D. José Rivas Fontán como presidente; los vocales, señores D. Manuel Rodríguez Pousada, presidente de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento; D. Edelmiro M. Barreiro Gómez, presidente de la Comisión de Fomento, Policía y Servicios Municipales; D. Rafael Fontoira Suris, arquitecto; D. Juan Manuel Padín Sánchez, arquitecto; D. Enrique Pérez-Arda Criado, arquitecto; D. José Muro de Zaro Gil-Vargas, arquitecto; D. Rafael Moneo Vallés, arquitecto; y D. Alejandro de la Sota Martínez, arquitecto; siendo secretario D. Carlos Riestra Limeses. Los tres premios, ofrecidos en las bases, fueron concedidos a tres proyectos seleccionados. El primero lo obtuvo el anteproyecto presentado por el arquitecto José R. Miyer Caridad y otros. Tres premios más, de carácter honorífico, fueron dados a tres anteproyectos de sobresaliente calidad. El Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia trasladó, por carta, al alcalde de Pontevedra, *su más expresiva felicitación por la iniciativa, convocatoria y fallo de ese Concurso de Anteproyectos.*

Una vez concluidas las obras de reconstrucción y rehabilitación, las partes integradas en el edificio son las siguientes: teatro-auditorio con escena de 52,40 metros cuadrados y retroescena (a modo de chácena, al fondo) de 42,30 metros cuadrados; patio de butacas de 170,70 metros cuadrados, sin

foso orquestal; una cafetería; Sala de Exposiciones de 270,65 metros cuadrados, y otras más pequeñas para seminarios, en la tercera planta; Sala de Exposiciones de 206,20 metros cuadrados y otra, de reuniones, que mide 104,85 metros cuadrados, en la cuarta planta, bajo cubierta.



Las obras de reconstrucción del Liceo-Casino no alinearon bien todavía las lajas que forman la escalera exterior.

Ahora, las diferencias ornamentales del exterior de las dos partes del edificio son más: puertas y ventanas de madera en el Liceo-Casino, y metálicas en el Teatro.

En enero de 1987 pudo inaugurarse el nuevo Teatro Principal. Para celebrarlo, se organizó un «1.º Festival de Música, Teatro y Danza». En el aspecto musical destacaron las actuaciones de Montserrat Caballé, el pianista Misha Dichter, la Agrupación de Pulso y Púa «Boa Vila», El Coro Nacional de España, la Orquesta de Cámara Española, El Trío de Barcelona, I Solisti Veneti, Coro de Cámara Ars Musicae, el Ballet Nacional de España, Orquesta de Cámara Reina Sofía, Virtuosos de Moscú, la Banda de Música Municipal de Pontevedra, Coral Polifónica de Pontevedra y la Chamber Orchestra of Europa. Asimismo hubo funciones teatrales y un ciclo de conferencias a cargo, entre otros, de Gonzalo Torrente Ballester, Antonio Fernández-Cid y Manuel Blanco Tobío.

Pontevedra ha recuperado un lugar que debe tener fuerte incidencia en el ambiente cultural de la ciudad, tan abundante en calles, plazas, edificios, de antiguo y elegante aspecto, los más de ellos cuidadosamente conservados, reparados con acierto y buen gusto casi siempre: un conjunto urbano de extraordinaria belleza. En tal ciudad, un teatro municipal que mantenga constante una acertada programación, será pronto un lugar de imprescindible utilidad y disfrute.

CICLO DE ORGANOS HISTORICOS EN ZAMORA

Por Miguel Manzano

Organizado y patrocinado conjuntamente por la Fundación Juan March y la Caja de Zamora, ha tenido lugar durante el mes de junio un ciclo de cuatro conciertos en diferentes órganos de la provincia de Zamora. La variedad de los recursos de los instrumentos, cuya hechura abarca desde el siglo XVII hasta el siglo XX, el distinto emplazamiento de los mismos y la pluralidad de intérpretes han permitido que el ciclo se desarrollase sobre la base de un repertorio que comprende casi cinco siglos de música orgánica.

Los conciertos han tenido lugar en cuatro viernes consecutivos del mes de junio. Abrió el ciclo Montserrat Torrent en el órgano de la iglesia de San Torcuato, de Zamora, con un programa muy amplio en el que, si bien predominaron autores de la escuela española (Cabezón —Antonio y Hernando—, Correa de Arauxo y Cabanilles), también pudieron escucharse, dadas las posibilidades del instrumento, obras de Buxtehude, Greene y Kuhnau. El segundo concierto tuvo lugar en el espléndido recinto de la Colegiata de Santa María la Mayor, de Toro. El intérprete, José Luis González Uriol, ofreció un amplio programa de autores italianos y españoles, en el que predominaron compositores relacionados con la floreciente escuela organística aragonesa de los siglos XVI y XVII, como Sola, Nebra y Nassarre, cuyo repertorio es interpretado con menor frecuencia que el de los grandes autores de la época. La iglesia románica de Santa María del Azoque, de Benavente, que guarda un precioso órgano antiquísimo, recién restaurado por manos expertas, fue el marco singular en el que se celebró el tercer concierto para el que el intérprete, Miguel del Barco, escogió un amplísimo programa de autores españoles, abarcando casi tres siglos de música, coronados por dos obras de tecla del P. Soler.

El ciclo se cerró con un brillante concierto en el órgano de la catedral de Zamora, cuya composición permitió al intérprete, José Manuel Azcue, escoger un programa en el que, además de



Montserrat Torrent en el órgano de la iglesia de San Torcuato

Bach, estuvieron presentes los grandes compositores del órgano romántico: Lemmens, Franck, Guilmant, Widor y Vierne, además de otros dos autores muy representativos de la escuela española de este siglo, el P. Donostia y Guridi.

La amplia experiencia de la Fundación March en la organización de este tipo de ciclos, coordinada con el apoyo local de la Obra Cultural de la Caja

de Zamora, ha hecho posible que la buena música de órgano haya vuelto a sonar para los numerosos oyentes que asistieron a los conciertos en unos recintos e instrumentos en los que hoy es muy raro que suene interpretada por manos expertas. La experiencia ha sido muy positiva y merece la pena que se repita en estos y en otros instrumentos que por tierras zamoranas la siguen esperando.

III Concurso Internacional de Piano PILAR BAYONA

ZARAGOZA, DICIEMBRE 1987

REGLAMENTO

El III Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» ha sido creado conjuntamente por parte del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza y la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, con el objeto de recordar la figura de la insigne pianista Pilar Bayona. El concurso se celebra cada dos años en las fechas del aniversario de su muerte.

I. CONDICIONES GENERALES

1. El concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» para intérpretes tendrá lugar en Zaragoza entre los días 4 al 12 de diciembre de 1987.
2. El Concurso está abierto a los pianistas de todos los países. Los candidatos deberán tener 16 años como mínimo y 30 como máximo en la fecha fijada como límite para la inscripción (16 de octubre de 1987).
3. Los gastos de alojamiento (habitación y desayuno) de todos los participantes en la ciudad de Zaragoza correrán a cargo del Concurso a partir del día 4 de diciembre, mientras dure su participación en el mismo. Los gastos adicionales correrán por cuenta de los concursantes.
4. La solicitud del boletín de inscripción deberá hacerse a la Secretaría del Concurso y deberá ser remitido a la misma, debidamente cumplimentado, acompañado de todos los documentos que más adelante se especifican, antes de la fecha señalada como límite en el punto 2.
5. Viajes: la Administración del Concurso abonará a los concursantes provenientes de países no limítrofes con España el 50% de los gastos de viaje que haya ocasionado su desplazamiento para participar en el Concurso, previa presentación de los billetes correspondientes, siempre que no haya recibido subvención o bolsa de viaje por parte de instituciones, autoridades o gobierno de su país.
6. Derechos de grabación y difusión: el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» se reserva todos los derechos de radiodifusión, grabación y emisión por televisión de las diferentes pruebas del Concurso, así como los derechos de grabación fonográfica, de edición de discos o cintas del mismo.

II. PREMIOS

1. Al fallar el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» el Jurado podrá otorgar los siguientes premios:
Primer Premio de 1.250.000 pesetas (un millón doscientas cincuenta mil pesetas).
Segundo Premio de 700.000 pesetas (setecientas mil pesetas).
Tercer Premio de 500.000 pesetas (quinientas mil pesetas).
2. El Comité Organizador ofrecerá al ganador del Concurso la posibilidad de realizar una gira de conciertos por España una vez obtenido el premio.
El ganador del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» estará obligado, de forma gratuita, a ofrecer en Zaragoza un concierto que tendrá lugar el día 13 de diciembre de 1987, aniversario de la muerte de Pilar Bayona, como homenaje a la insigne pianista.

III. INSCRIPCIONES

1. Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas por el candidato o por las autoridades gubernamentales o académicas de su país, y deberán ser recibidas antes de la fecha fijada como límite para la inscripción, 16 de octubre de 1987, en la Secretaría del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona»:
C/ Coso, 57-2.
50001 ZARAGOZA (ESPAÑA)
2. La petición de inscripciones deberá ser acompañada obligatoriamente por los siguientes documentos, que no serán devueltos en ningún caso.
 - a) Partida de nacimiento u otro documento oficial en el que conste la fecha de nacimiento y nacionalidad del participante, debidamente cumplimentada por las autoridades de su país de origen.
 - b) Dos fotografías tamaño carnet, que deberán llevar escrito al dorso el nombre del participante
 - c) Una fotografía, sobre papel fotográfico brillante, con dimensiones mínimas de 9 x 12 cm., que será reproducida en el programa del Concurso.
 - d) «Curriculum vitae» del candidato, mecanografiado a doble espacio, en el que se recojan sus datos personales, estudios cursados, profesores, giras y conciertos, etc., así como detalles relativos a la actividad musical del participante.
 - e) Cartas de presentación del profesor o de tres pianistas de reputación internacional (profesores o no), apoyando expresamente al candidato y recomendando al Comité Organizador su admisión en el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona».
 - f) Derechos de inscripción, por la cantidad de 3.000, pesetas. Finalizado el Concurso, se devolverán por giro postal los derechos a los solicitantes que no hayan sido admitidos al mismo.
3. Las solicitudes de inscripción al Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» serán examinadas por el Secretario y por el Comité Organizador del Concurso, que

verificará los extremos contenidos en ellas y determinarán en consecuencia su admisión o no en el Concurso.

4. Si la solicitud está hecha por el gobierno del país al que pertenece el participante, será admitida sin otra verificación que la correspondiente a los datos personales y edad del concursante.
5. El Secretariado del Concurso comunicará al interesado su admisión al mismo por carta certificada. En caso de incomparecencia del interesado a las pruebas, los derechos de inscripción no serán devueltos.
6. La eventual no admisión de un candidato será justificada por una nota adjunta a la carta en la que se le comunicará la no aceptación de su solicitud. Ninguna causa de orden político, racial, ideológico o lingüístico podrá motivar la no admisión al Concurso de un candidato.
7. El texto íntegro del reglamento será remitido a cada concursante una vez haya sido aceptada su participación. El reglamento tendrá carácter de ley para ambas partes.

IV. PRUEBAS DEL CONCURSO

1. Las pruebas del Concurso consistirán en tres eliminatorias y una prueba final, todas ellas de carácter público y con las siguientes características:
 - a) PRIMERA PRUEBA ELIMINATORIA. Duración máxima 30 minutos.
El candidato interpretará las obras siguientes:
 - Un preludio y fuga de «El Clave bien Temperado» de J. S. Bach.
 - Un estudio de Chopin, a elegir entre Op. 10 y Op. 25.
 - Un estudio a elegir entre los siguientes autores: Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninoff, Bartok y Stravinsky.
 - Una obra de la «Suite Iberia» de Albéniz, a excepción de «Evocación» y «Navarra».
 - Una sonata o variaciones de Mozart.
 - b) SEGUNDA PRUEBA ELIMINATORIA. Duración máxima 60 minutos (Recital)
El candidato interpretará las obras siguientes:
 - Una sonata de Scarlatti o del Padre Soler.
 - Una sonata o variaciones de Beethoven.
 - Una obra a elegir entre los siguientes autores: Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt o Brahms.
 - Una obra compuesta en el siglo XX.
 - «Scarbo» de Ravel.
 - c) TERCERA PRUEBA ELIMINATORIA. CONCIERTO CON CUARTETO DE CUERDA. Semifinal
El candidato interpretará una obra a elegir entre las siguientes:
 - Quinteto en *fa* menor, Op. 34 de Brahms.
 - Quinteto en *mi* bemol mayor, Op. 44 de Shumann.
 - Cuarteto en *do* menor, Op. 15 de Fauré.
 - Cuarteto en *fa* menor (1880) de Cesar Franck.
 - Quinteto en *la* mayor, Op. 81 de Dvorak.
 - Quinteto Op. 57 de Shostakovich.
 - d) PRUEBA FINAL CON ORQUESTA
El candidato interpretará un concierto con orquesta a elegir entre los siguientes:
 - Concierto núm. 21 en *domayor*, KV 467 de Mozart.
 - Concierto núm. 1 en *do* mayor, Op. 15 de Beethoven.
 - Concierto núm. 2 en *do* menor, Op. 18 de Rachmaninoff.
 - Concierto núm. 3, Op. 26 de Prokofiev.
 - Concierto núm. 2 en *si* bemol, Op. 83 de Brahms.
 - Concierto en *sol* de Ravel.
2. El orden de participación se realizará por único sorteo válido para todas las pruebas, salvo disposición en contra del Jurado por causas de fuerza mayor.
3. En cada prueba se interpretarán todas las obras de memoria y en el orden establecido en el presente reglamento. En el caso de que la obra a interpretar del siglo XX sea de reciente composición y no esté publicada, los concursantes deberán presentar al Jurado la partitura o fotocopia de la misma.
4. Todas las pruebas serán públicas.
5. El sorteo de los concursantes tendrá lugar en el día, hora, forma y sistema fijados por el Comité Organizador del Concurso, y deberán asistir a él los interesados, salvo en caso de fuerza mayor debidamente justificada. En tal caso obrará en su nombre el Comité Organizador del Concurso.
6. El orden del sorteo no podrá ser modificado, salvo en caso de fuerza mayor, que el concursante deberá justificar, y con la autorización del Jurado.
7. En ningún caso se admitirán cambios en el repertorio elegido.
8. El fallo del Jurado será inapelable en todos los casos.
9. Los concursantes premiados deberán recoger personalmente su galardón en el acto de entrega de los mismos, o bien delegar por escrito en otra persona. En ningún caso serán remitidos los premios en metálico o galardones a los concursantes que no los reciban de forma reglamentaria.
10. La inscripción en el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» implica, obligatoriamente, la aceptación íntegra de todos los extremos contenidos en las bases del presente reglamento.
11. El Comité Organizador del Concurso podrá resolver todas aquellas situaciones no contempladas en el presente reglamento.



Excmo. Diputación Provincial
de Zaragoza



Caja de Ahorros de Zaragoza,
Aragón y Rioja



Excmo. Ayuntamiento
de Zaragoza

Ensayo discográfico

LA MADUREZ DE CHARLES IVES

Por Gonzalo Badenes

IVES: Holydays Symphony. The Camerata Singers. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. CBS Portrait MP 39556. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

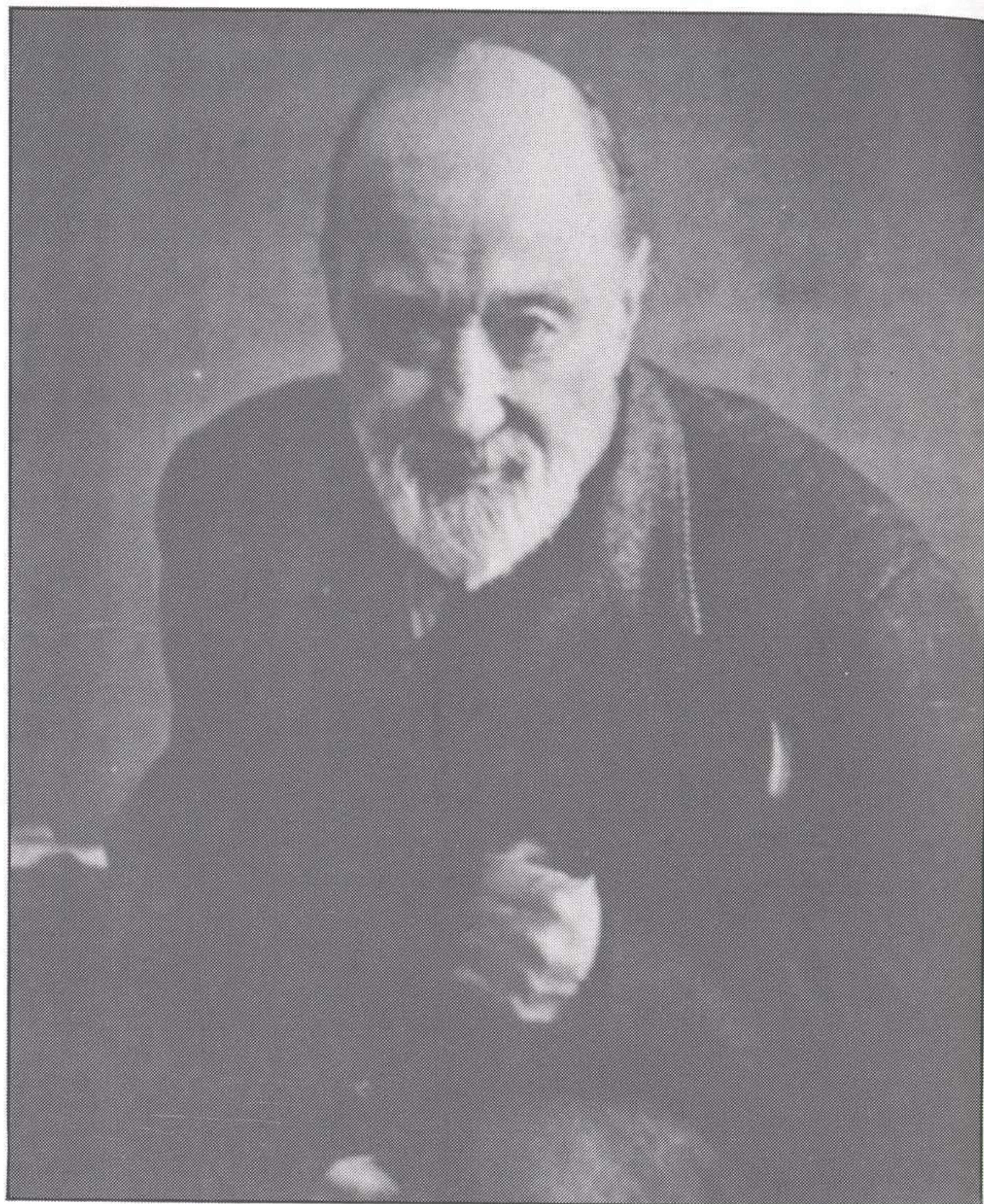
IVES: Sinfonía núm. 3 «The Camp Meeting». Central Dark. Decoration Day. The Unanswered Question. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Directores: Leonard Bernstein y Seiji Ozawa (Central Park). CBS Portrait 60268. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★ (Sinf. núm. 3)
★★★★ (resto)

IVES: Robert Browning Overture. Sinfonía núm. 4. Miembros de la Schola Cantorum de Nueva York. Orquesta Sinfónica Americana. Director: Leopold Stokowsky. CBS Portrait 60502. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★ (R. Browning)
★★★★★ (Sinfonía)

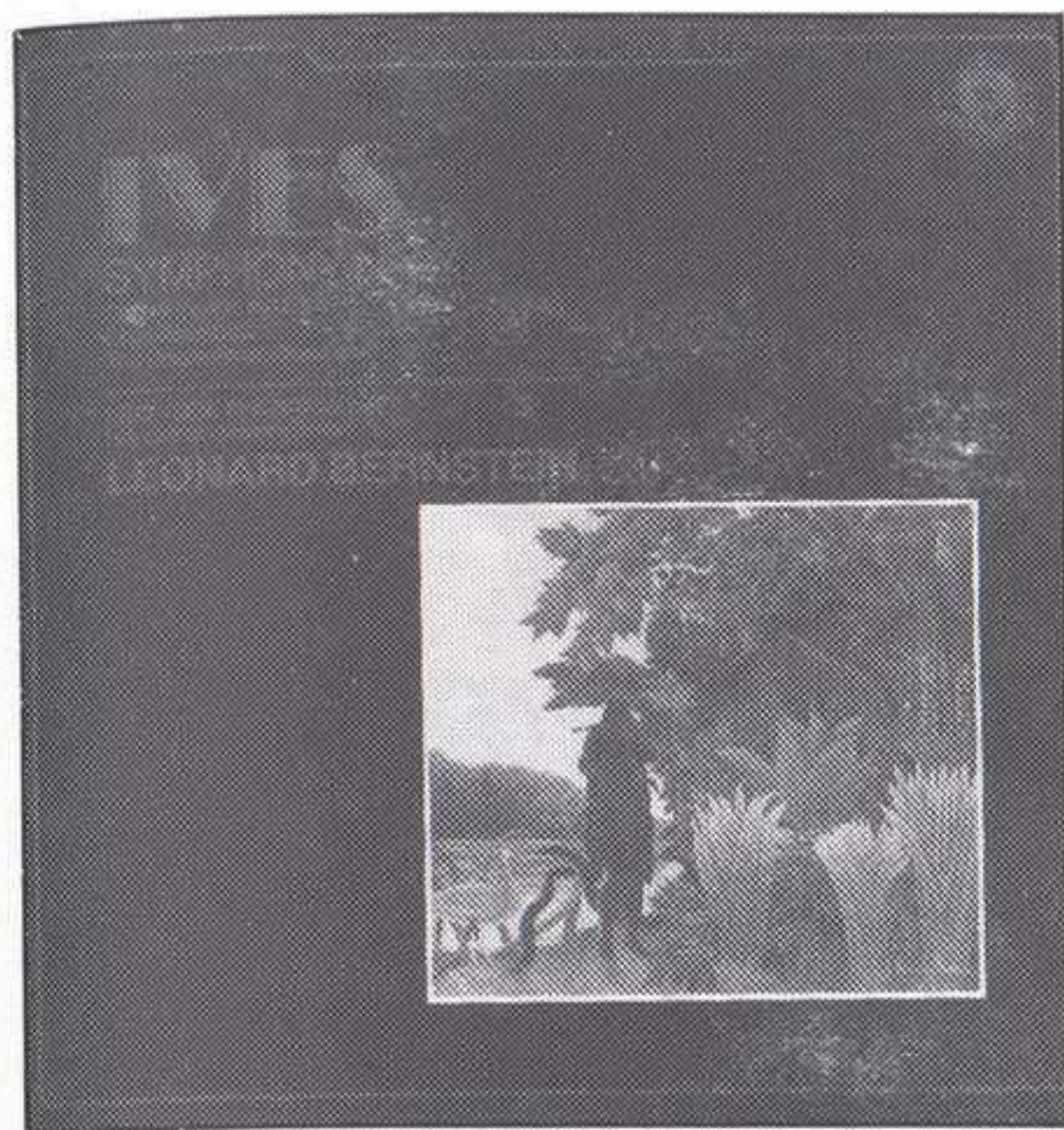
AL comentar (RITMO núm. 568, septiembre 1986) las dos primeras sinfonías de Ives, me referí al aspecto más «romántico» (o conservador) de su estilo, el que mayormente denota la influencia de la tradición cultural de Nueva Inglaterra. Este grupo de discos nos acerca al Ives más característico, con su lirismo a lo Whitman, su humor algo bronco, la concepción espacial del sonido (donde una complicada geometría opone, en planos diversos, segmentos melódicos y rítmicos) el influjo del surrealismo (con ecos, ensañaciones de músicas y paisajes vividos en la infancia), el misticismo más concentrado (con evocación de himnos, climas religiosos y éxtasis), las densas combinaciones de líneas y colores, resultando de todo ello la curiosa contradicción de una música complejísima, construida a partir de elementos simples, incluso banales. Una frase del propio Ives define perfectamente el carácter, a menudo turbador, de su música a partir de 1903: *La belleza en la música es, con demasiada frecuencia, identificada con algo que permite des-*



cansar a nuestros oídos en una cómoda silla. Por esta razón, a muchos sonidos que suelen no incomodarnos, nos sentimos inclinados a llamarlos bellos.

Cronológicamente, la obra más temprana es la **Sinfonía núm. 3**, cuya primera redacción (1901) coincide con la época de la **Sinfonía núm. 2**. Orquestada en 1904 y revisada definitivamente en 1911, ésta fue la primera composición de Ives que obtuvo cierta popularidad (aunque no se estrenó hasta 1946). Como señala Marc Vignal, es la sinfonía más sencilla, la más breve y la de expresión más íntima. Está instrumentada para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot, dos trompas, trompeta, cuerda y campanas. Ives mostró el manuscrito de esta obra a Mahler, en 1910, y éste tuvo la intención de dirigirla en Europa. La primera ejecución, dirigida por Lou Harrison, fue seguida de una brillante interpretación, a cargo de Leonard Bernstein, tras lo cual le fue

concedido a Ives el premio Pulitzer. Los tres movimientos de que consta proceden de obras anteriores: el I y III, de piezas originalmente escritas para órgano y el II, de una página para órgano y cuerdas. La música es profundamente evocadora y los subtítulos de cada movimiento aluden a hechos concretos: la reunión de ancianos del pueblo (I) tiene su contrapunto en los juegos de los niños (II) y éstos en la «comunidad» (III) que clausura la obra con la misma suavidad con que comenzara. La estructura de arco es ya característica del Ives maduro: también lo es el empleo de la cita musical (así, los himnos «O, what a friend we have in Jesus» y «There is a fountain filled with blood» en el primer tiempo). De esta Sinfonía se ha publicado últimamente una espléndida realización de Michel Tilson Thomas (CBS IM 37823). Comparada con ésta de Bernstein, observamos en Tilson una mayor ligereza de



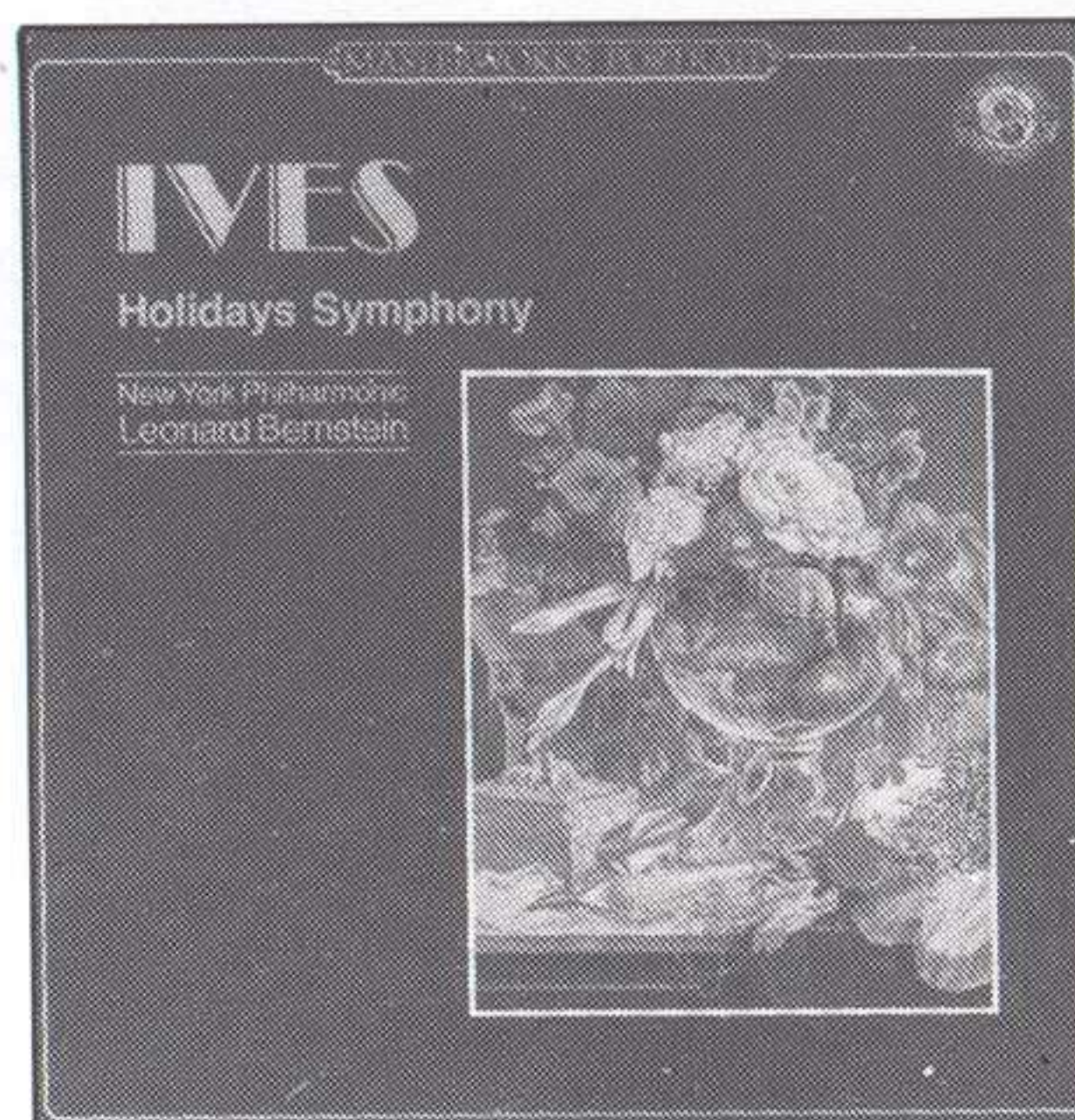
tempi, mayor transparencia en las texturas y un más acusado contraste entre las secciones himnicas y las scherzantes. Bernstein adopta un tempo más lento y solemne, genera menor tensión y otorga mayor relieve a los metales. Toda la progresión que conduce al clímax del primer movimiento y a la dramática pausa ha sido mejor definida por la batuta de Tilson. Bernstein, quizá más íntimo, menos camerístico también (obsérvese el final del segundo tiempo) cuenta con una acústica incomparablemente más seca que la de Tilson. Su grabación, aunque correcta para la época (1966) no puede competir en claridad con la de Tilson. Por todo ello, es versión de referencia la del joven maestro.

«**Holidays Symphony**» es una colección de cuatro piezas, que pueden ser interpretadas por separado o agrupadas como una sinfonía. Se ha hablado incluso de que el ciclo podría representar la sucesión de las estaciones del año. Cada uno de estos cuadros evoca una celebración tradicional: **El cumpleaños de Washington** (que se conmemora en noviembre) es una pieza compuesta en 1909 y orquestada en 1913, para un conjunto reducido. El segundo fragmento, titulado **Decoration Day** (de 1912) evoca el día en que se decoran las tumbas de los soldados muertos en combate (9 de abril, aniversario del fin de la guerra de Secesión). Fue, en 1920, una de las primeras obras de Ives interpretadas en público. La tercera parte es **El 4 de Julio** (fiesta de la independencia norteamericana). Escrita en 1912-13, sería el «scherzo» ideal de la Sinfonía. Es una pieza extraordinaria, de una complejidad abrumadora. Recordemos el pasaje, hacia el final, de cinco compases con trece esquemas rítmicos diferentes, trece líneas de percusión superpuestas (con los típicos «clusters» en el piano, acordes grupales de cinco notas que el ejecutante puede realizar con el puño cerrado) y una dividida, nada menos que en veinticuatro voces. La última pieza, subtitulada **Día de Acción de Gracias**, datada en 1904, proviene de dos piezas para órgano, refundidas en un movimiento único, que incorpora hacia el final un coro distante. Según Ives, la obra repre-

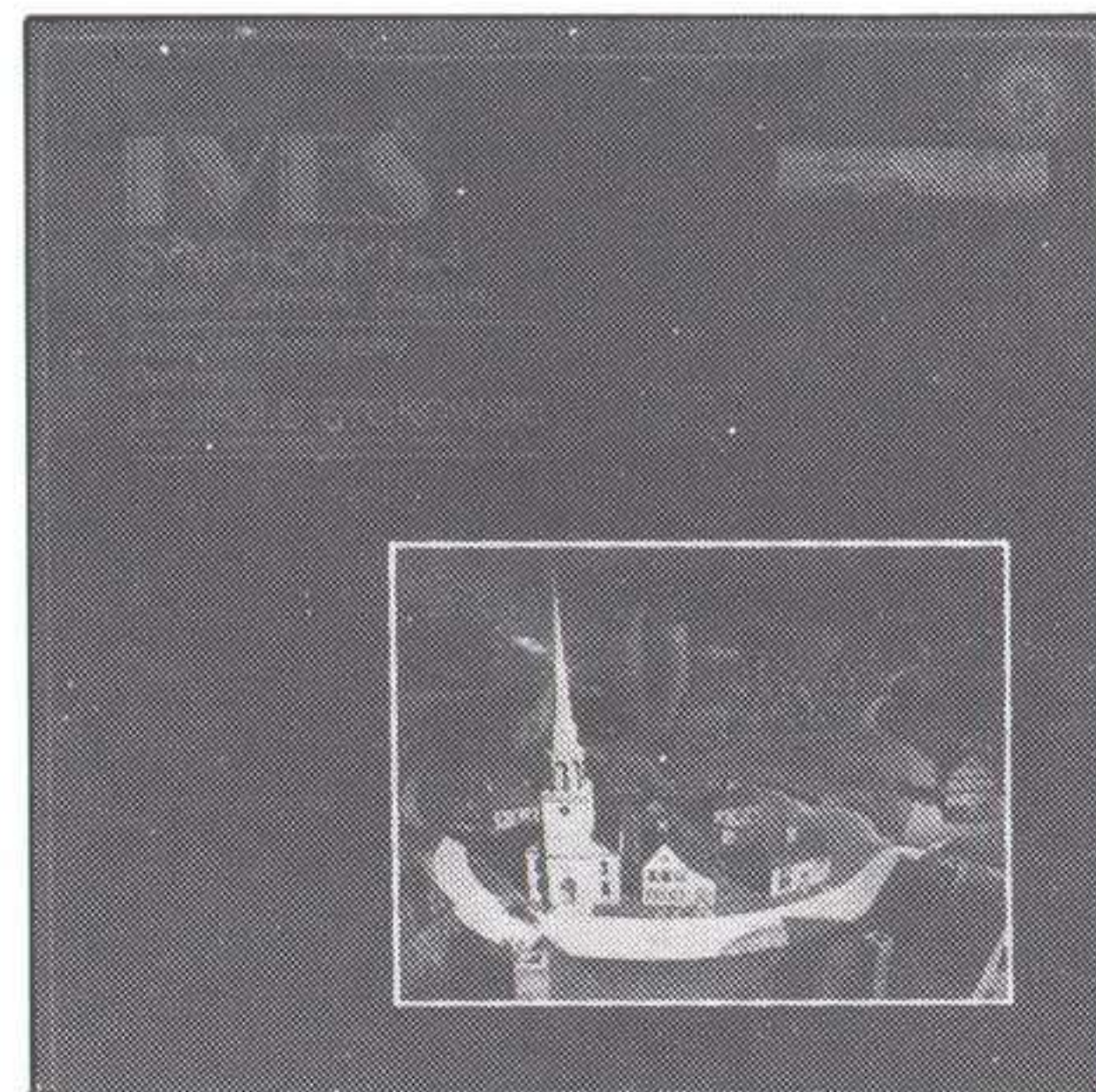
senta la severidad, fuerza y austeridad del carácter puritano. La colección se interpretó completa, por primera vez, en 1953.

Bernstein ofrece unas lecturas equilibradas, conjugando la calma tornasolada de los adagios extremos que enmarcan estas piezas (recuérdese la estructura en forma de arco, tan utilizada por Ives) y el desenfreno rítmico y tímbrico de los pasajes polifónicos, en que la dirección debe, ante todo, salvaguardar la inteligibilidad del discurso. La toma sonora es bastante diáfana y ha sido realizada por el proceso digital. El resultado es unas caras limpias de ruido de fondo y unos más acusados contrastes dinámicos. Opción, por tanto, primera (y creo que única, por ahora) para acceder a tan subyugante partitura.

El tercero de estos discos es una de las grabaciones capitales en la discografía ivesiana. Ya me referí a ella al comentar la versión de la **Cuarta Sinfonía** por Ozawa (en D. G. Collector). Se trata de la primera grabación de esta obra gigantesca, realizada por Leopold Stokowsky en 1966. Recordemos brevemente la plantilla instrumental de la obra: 4 flautas, 2 piccolos, 2 oboes, 2 clarinetes, 3 saxofones, 2 fagots, 4 trompas, 6 trompetas, 4 trombones, tuba, 2 pianos (uno de ellos, a cuatro manos), celesta, órgano, percusión, cuerdas y coro, además de un conjunto (lejano) formado por 5 violines, viola y arpa. La Sinfonía, que adquiere un carácter visionario y místico en el último tiempo, ofrece la mayor riqueza de contrastes de colores tonales y es una buena muestra de los procedimientos ivesianos de agrupamientos espaciales de la orquesta.



La complejidad de la textura puede verse en el final de la Sinfonía, con la superposición de veinte estructuras rítmicas diferentes, pero aún más en el arranque del segundo movimiento, donde el solo de piano, la percusión, metales y flauta miden en corcheas de 6/8, mientras el segundo piano, clarinete, triángulo y campanas lo hacen en 5/8 los fagotes en 7/8, el segundo piano (segundo ejecutante) en 2/4, los violines en 4/4 y la cuerda grave sin barra de compás.



Stokowsky, que fue un esforzado paladín de la música de nuestro siglo —recuérdese que él dirigió la premiere discográfica de los **Gurrelieder**, en 1932, así como importantes estrenos de Varese— se revela aquí como un consumado maestro en la planificación de la estructura sonora. Escúchese la manera —escalofriante— cómo construye, paso a paso, el enorme crescendo del último movimiento conservando hasta la misma cresta toda la energía concentrada y, después, disolviendo la sonoridad hasta un «ppp» casi irreal. Escuchando esta soberana demostración de magisterio en la dirección no he podido dejar de recordar otros instantes, igualmente mágicos, debidos a Furtwaengler (transición del tercer al cuarto tiempo en la **Sinfonía núm. 4**, de Schumann), Knapertsbusch (transformación, en el primer acto de **Parsifal**) o Celebidache (último tiempo de la **Sinfonía Matias el Pintor**). Ciertamente, la versión de Stokowsky permanece imbatida (las de Ozawa, Serebrier, etc., parecen enanas a su lado) y se ve potenciada en esta reedición por un reprocesado digital que ha puesto de relieve, si cabe aún más, el estupendo trabajo del productor John McClure, hombre clave en las grabaciones americanas de música de Ives.

Este disco se completa con una deslumbrante lectura, asimismo debida a Stokowsky, de la obertura **Robert Browning**, pieza de madurez (1908-1911) en la que Ives rinde homenaje a este poeta victoriano. Se trata de una hermosísima pieza de orfebrería sonora, con la clásica alternancia de calma y exaltación que preside las grandes obras de Ives. La grabación, aunque algo inferior a la de la **Cuarta Sinfonía**, posee suficiente claridad y recoge adecuadamente los enormes contrastes dinámicos de la partitura.

En suma, estos tres discos nos permiten aproximarnos a una figura clave en la música del siglo XX. Las condiciones generales (de interpretación y sonido) van desde lo bueno a lo excelente. Por ello y teniendo a la vista lo razonable de su precio, creo que no cabe sino recomendarlos, muy especialmente a quienes quieran circular por senderos poco trillados.

Discoteca básica

“RHAPSODY IN BLUE”, DE GEORGE GERSHWIN Un pedazo de Nueva York

Por Adolfo Berzosa

Pese a los rigores del invierno neoyorquino, la flor y nata de la cultura y la música contemporánea que se encontraba en la ciudad de los rascacielos el 12 de febrero de 1924 acudió al Aeolian Hall a escuchar un extraño concierto que se anunció bajo el título de *una experiencia de música moderna*. El acto estaba organizado por Paul Whiteman, un músico de formación clásica, ex violinista, director de bandas militares y con un empeño desmedido por MEZCLAR el jazz con la música clásica. En el programa de mano figuraban obras de Schoenberg y Elgar, además de una docena de compositores no muy conocidos y el estreno de la primera partitura SERIA de un popular compositor de melodías de music-hall: se trataba de **Rhapsody in blue** de George Gershwin. El acontecimiento fue un éxito y como testigos de excepción estaban entre el público Stravinsky, Rachmaninov, Stokowski, Misha Elman, Heifetz, Kreisler, Walter Damrosch, etc.

La carrera triunfal de Gershwin no pudo comenzar con mejor pie: entusiasmo en los oyentes, buenas críticas en general, miles de dólares y la posibilidad de ingresar a los 26 años en el parnaso musical americano. Sin embargo, trece años después su vida y su música se verían definitivamente truncadas cuando apenas rozaba la cuarentena en un hospital de Hollywood, víctima de un tumor cerebral. Era el 11 de julio de 1937, hace pues medio siglo.

Un joven prodigio

Gershwin vio la luz en Nueva York en 1898. Su padre, un peletero de origen ruso, jamás penso que su vástago tuviera un destino tan prominente. Como mucho, seguiría sus pasos, manejando letras de cambio, facturas y albaranes. A los quince años George publica sus primeras canciones, a los veinte sus primeras obras largas y ligeras y a los veintiséis, espoleado por el GRAN PAUL, su **Rapsodia en blue**. A partir de aquel momento, los éxitos se multiplican: **Concierto para piano y orquesta**, encargo de Damrosch, a la sazón director de la Filarmónica de Nueva York; **Preludios para piano**; **Un americano en París**, que le convirtió en el compositor de moda; **Segunda Rapsodia**; **Porgy and Bess** y un largo etcétera de parti-



turas para comedias musicales. Una vida breve, pero intensa y, sobre todo, cercenada a destiempo y cuando los críticos auguraban una madurez musical más que estimable. La música popular perdía a uno de sus más dignos representantes.

División de opiniones

El estreno en el Aeolian Hall fue sin duda un éxito. Las ovaciones al joven compositor fueron largas ya que también interpreto al piano la parte solista de su obra. La crítica musical, en general, tampoco le fue adversa, aunque un sector de la misma calificara la **Rhapsody in blue** de vulgar y banal. Los que peor se lo tomaron fueron los hombres cercanos al jazz. Unos opinaban que era como un álbum de efectos ins-

trumentales puesto al servicio de temas vulgares y enfáticos, y otros señalaban que era un ejemplo típico de los resultados lamentables y grotescos que se obtienen cuando se aspira a dar al jazz una forma clásica. Sus detractores concluían que se trataba de una obra tan insulsa como pretenciosa que no posee nada de lo que caracteriza al verdadero jazz.

Independientemente de que la posteridad haya situado esta obra en su justo término en la historia de la música clásica —no muy bueno, por cierto—, el caso es que Gershwin bebió las mieles de la popularidad y su obra se estrenó en Bruselas de la mano de John Onwerx; en París, en su versión para dos pianos por Kartun y Joseph Benvenuti, y, en Roma, como pieza de ballet. Miles de músicos han interpretado la **Rhapsody in blue** y para mu-

chos aficionados es sinónimo del "made in USA". En un plano más poético, esta obra de Gershwin es la representación fiel de un momento fugaz de la Norteamérica de los años veinte o, porque no decirlo, UN PEDAZO DE NUEVA YORK.

Tres temas y una coda

Gershwin tardó exactamente un mes en cumplir el encargo de Whiteman. El designado para orquestrar la obra fue un colaborador del anterior, Ferde Grofé, que redujo sus dimensiones a una pieza para piano y jazz band, utilizando una flauta, un oboe, dos clarinetes, dos trompetas, dos trompas, un trombón, tres saxofones y una guitarra, a los que se unían los timbales, la batería y los instrumentos de cuerda. El día del estreno fue interpretada por veintitrés músicos que tocaron treinta y seis instrumentos. La mayor complejidad en poner la partitura a punto fue convencer al clarinetista cómico de la Orquesta de Whiteman, Ross Gorman, para que tocara de una determinada forma las primeras notas —el archifamoso "glissando"— de **Rhapsody in blue**.

Esquemáticamente diremos que la obra consiste en una escueta introducción, tres temas principales y una breve coda. El clarinete, tras un corto trémolo, realiza el "glissando" que termina en la exposición del primer tema. La orquesta acompaña a este instrumento y repite tres veces el tema hasta que interviene el piano, que va dibujando ligeras variaciones. Seguidamente, la orquesta, poseída por cierto grado de ímpetu —según quién lo interprete, realiza una serie de variaciones con el pianista. Se llega a una cierta atmósfera o climax que enlaza con el segundo tema; éste es interpretado en principio por la orquesta y después al alimón con el piano. El piano, acompañado de algún instrumento de madera o solo, realiza una exposición del primer y el segundo tema, hasta dar entrada al tercer tema, de carácter melódico. La orquesta vuelve a exponer el tercer y último tema, y piano y orquesta vuelven sobre los tres motivos musicales hasta la coda. La obra concluye con alegría.

Obra de repertorio

La sombra de muchos compositores planea sobre **Rhapsody in blue**. Así, se habla de que la escritura pianística está cercana al espíritu de Liszt y Chopin; que su armonía recuerda las enseñanzas de Debussy y que sobre el famoso tercer tema se escuchan acordes de Tchaikovsky. Aun reconociendo estas influencias, Gershwin, como compositor primerizo y PRIMITIVO hizo lo más difícil: música de su tiempo. Todo muy americano.

La **Rhapsody in blue** es una obra de repertorio. A lo largo de los últimos

cincuenta años, cientos de músicos y orquestas han interpretado sus acordes en cualquiera de sus cuatro versiones: la de Grofé para orquesta de jazz band; otra para orquesta más amplia, consecuencia de la anterior y la más ejecutada; una tercera para piano solo y finalmente, una cuarta para dos pianos que Gershwin interpretó por primera vez junto a Isidor Gorn, en diciembre de 1926.

La inflación de interpretaciones ha tenido como reflejo una abundancia de grabaciones. Desde la que grabara el propio Gershwin en cilindros, hasta la más moderna, un variado muestrario de intérpretes han probado fortuna con esta obra. Al no tratarse de una partitura con grandes dificultades, quien más o quien menos ha intentado o seguir el espíritu del compositor americano o traicionarlo flagrantemente. De ambas posturas hay ejemplos: desde la interpretación vehemente de un Tilson Thomas, hasta la más académica de Marriner, pasando por la neutra de Patrick Thomas o Chailly.

Los "amantes" de Gershwin y los demás

Creo sinceramente que una buena clasificación de las grabaciones discográficas pasa por una sencilla declaración de principios: los intérpretes de la **Rhapsody in blue** se dividen entre los amantes de la música de Gershwin y los demás. Dentro de los discos que constituyen esta discoteca básica se encuentran Bernstein, Tilson Thomas, Previn y las hermanas Labèque, entre

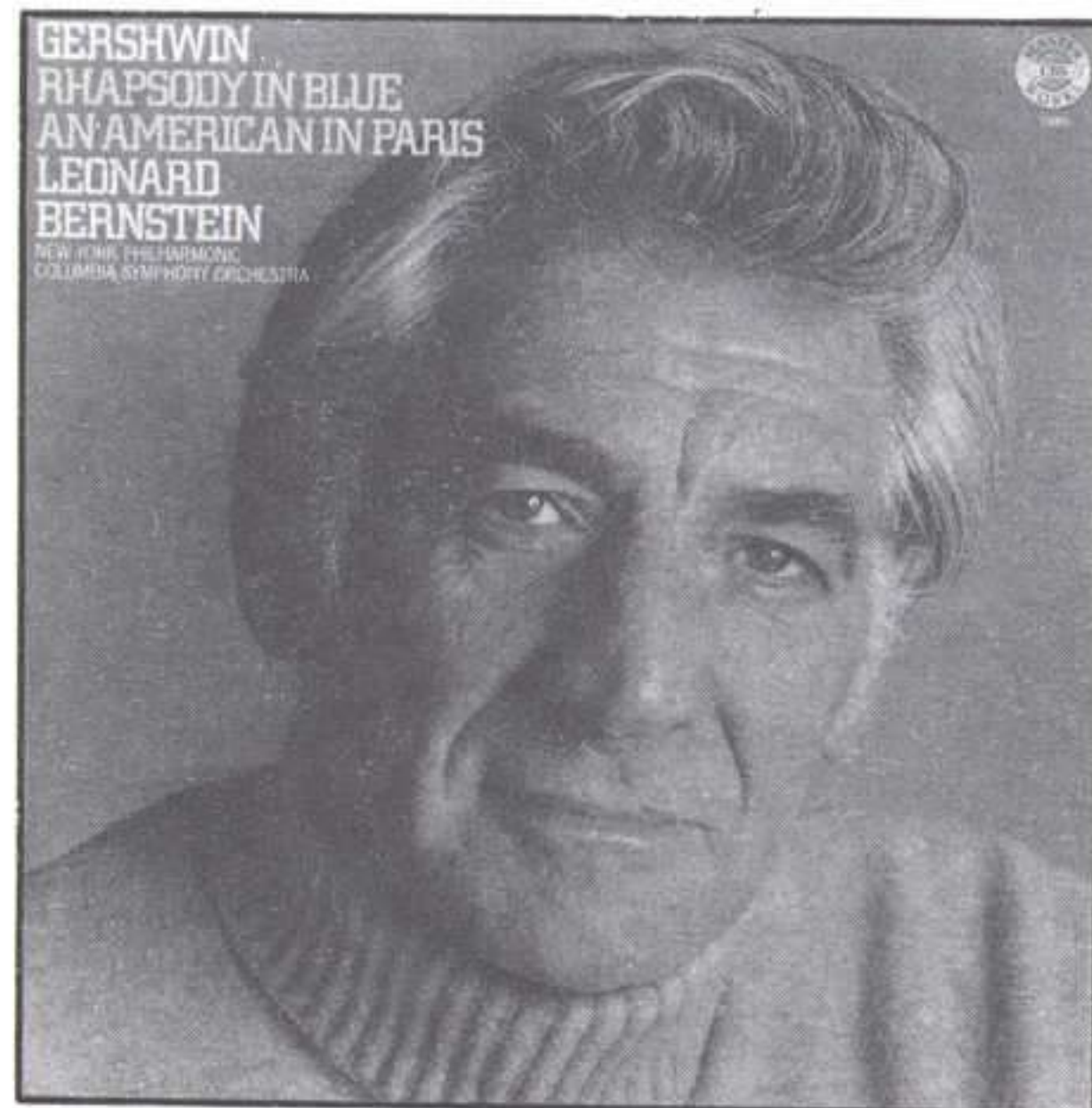
los AMANTES, y Riccard Chailly, Seiji Ozawa, Neville Marriner y Patrick Thomas, entre los demás. A Zubin Mehta podríamos situarle en un punto intermedio.

Leonard Bernstein, dejando a un lado su labor como pianista y director, es otro de los pilares junto a Gershwin de la música americana de esta centuria. Bernstein, cuando compone, es quizá más americano que el propio autor de la **Rhapsody in blue**. Su enamoramiento de la música de Gershwin fue a primera vista. El FLECHAZO le llevó a interpretar por primera vez la obra en agosto de 1944 con la Filarmónica de Los Angeles y, un año después, en tareas de pianista y director con la Filarmónica de Nueva York en un homenaje al compositor en el Teatro de ópera del Metropolitan. Ni que decir tiene que los años siguientes la ha interpretado muchas veces. Los dos discos aquí comentados —grabados en 1959 y 1983, respectivamente— merecen estar a la cabeza de las interpretaciones y registros de la obra.

Pequeñas improvisaciones de jazz

El grado de indentificación entre Bernstein y Gershwin es total. La versión con la Orquesta Sinfónica de Columbia se mueve entre una interpretación clásica del piano, hasta pequeñas improvisaciones para crear una atmósfera de sesión de jazz. Si la "cadenza" de preparación al tercer tema está identificada con Liszt, las variaciones de piano del primer tema son netamen-





te jazzísticas. La orquesta suena tan brillante, en algunos momentos, que cabría hablar de traición, si no fuera por el fuerte ritmo y el intenso brío que Bernstein imprime a su batuta. Incluso, se podría decir que el intérprete introduce notas de su cosecha, aunque a mi juicio lo que hace es prolongar deliberadamente los tempi para conseguir la ansiada, y no conseguida por el compositor, vertiente CLÁSICA de su obra. El sonido es muy compacto y las sucesivas melodías van ajustándose a la forma rapsodia.

De la versión más reciente —Orquesta Filarmónica de Los Angeles— solamente se puede decir que Bernstein da una nueva vuelta a la tuerca alargando aún más el tiempo de duración de la **Rhapsody in blue** y rozando la perfección. Bernstein se lo cree tanto que provoca en sus músicos un sonido elegante, muy hermoso y completamente identificado con cada tema. En suma, gran equilibrio tímbrico y magnífico sonido.

La nostalgia también cuenta

Michael Tilson Thomas tuvo la OSA-
DIA de acoplar en 1979 los cilindros grabados por el propio compositor en la parte de piano con la parte orquestal de la mano de la Columbia Jazz Band. El resultado es magnífico. Por una parte, oímos al virtuoso Gershwin



y, de otra, una orquestación de Grofé en estado puro. El piano mecánico suena emocionante y la orquesta se contagia cincuenta años después de esta misma emoción para producir la versión más original de las posibles en el mercado discográfico mundial. Incluso el clarinete es el de Gorman o, por lo menos, su espíritu.

La segunda versión de Tilson Thomas es mucho más clásica que la anterior, aun siguiendo fielmente la partitura original. Tilson dota a esta versión de más brillantez, en algunos pasajes se recrea como pianista y quizás pierde un poco de fuerza. Es como una especie de imitación del propio compositor al piano, pero en un joven de muchos años después y con un talante diferente. Tanto respeto por el pasado no es musicalmente bueno ni aceptable. A destacar la brillante conjunción entre piano y orquesta en la última reexposición de los tres temas, que están entre lo mejor que se ha interpretado de Gershwin. Resumiendo, ambas versiones de Tilson Thomas están entre las de referencia.

El tercer enamorado

André Previn es el tercer enamorado de la música de Gershwin y, especialmente, de la **Rhapsody in blue**. Previn confiesa que sus inicios como pianista estuvieron marcados por piezas del compositor americano, especialmente la que nos ocupa. La primera versión de Previn con la Orquesta Sinfónica de Londres es sensiblemente mejor que la grabada con la Orquesta de Pittsburgh. Como pianista, Previn es menos dúctil y posee menos registros tímbricos que Bernstein o Tilson, pero como director es igualmente fogoso. El piano en ambas versiones suena como más apagado, pero la Sinfónica de Londres es un prodigio de sonido —sobre todo, la cuerda— y la interpretación del tercer tema es soberbia. El metal también es brillante, y sobre todo el clarinete de Gervase de Peyer y la trompeta de Howard Snell. Quizá le falte un poco de picardía y desenfado y le sobre respeto mal entendido.

A mucha distancia de la anterior se sitúa la segunda grabación de Previn. La Orquesta de Pittsburgh no es la de Londres, aunque el sonido de la grabación es mejor, y da la sensación de que su director y pianista han perdido interés por lo ejecutado. A un comienzo muy hermoso en el primer tema, le sucede cierta parsimonia que en nada favorece a la obra y, por el contrario, la vuelve anodina.

Dos pianos solos

Katia y Marielle Labèque sienten predilección por Gershwin, y han tenido la valentía de enfrentarse con el más difícil todavía: interpretar y grabar la versión para dos pianos de la **Rhaph-**



sody in blue. El resultado de dicha valentía puede alcanzar la temeridad, porque el resultado no es a mi juicio el apetecido. Esta versión tiene muchos altibajos y, sobre todo, se echa de menos a la orquesta. En algunos pasajes se establece un diálogo pianístico de indudable belleza. El segundo tema es expuesto por una de ellas con brillantez —será Katia— y respondido o acompañado por la otra con brío y soltura. Sin embargo, cuando toca improvisar o acometer variaciones, el sonido se relaja y la atmósfera no se alcanza con suficiente nitidez. A veces, como en las entradas del primero y tercer tema, parece que la interpretación se anima para a continuación pasar a un sonido espantado y fúnebre. Si por algo se caracteriza esta obra es precisamente por sus dosis de alegría, y las Labèque parece que la pierden a medida que transcurre su interpretación. Resumiendo, esta versión —pese a la solvencia musical de las intérpretes— tiene más de drama que de juego y más de Chopin que de ragtime.

La versión a dos pianos y orquesta con Riccardo Chailly y la Orquesta de Cleveland no se puede calificar tampoco de ejemplar, lo que es una pena. Si antes echábamos de menos una orquesta, ahora deseamos no oírla. Chailly carece de pulso y de brío. Su batutua en la **Rapsodia** está desprovista de gracia. Es muy maquinal y, en algunos pasajes, hasta embarullada.



Incluso, llega a comerse a base de PLATILLAZOS a las dos hermanas Labèque. Y eso que contaban con la bendición del octogenario Ira Gershwin, hermano y compañero del compositor.

Mehta y los otros

Zubin Mehta grabó su versión de la **Rhapsody in blue** con la Filarmónica de Nueva York y Gary Graffman al piano, para la película de Woody Allen "Manhattan", y, como el director de orquesta de origen indio es uno de los mejores, y Allen es un amante de la música (y dicen que sólido intérprete del clarinete), la cosa funciona. Aunque no llegan al enamoramiento de los anteriores, entre Gershwin y los citados se establece un idilio que da como resultado una versión a tener muy en cuenta. Al potente sonido de la orquesta se une un buen conocedor del jazz como Graffman, y una ágil dirección. El metal está muy bien encauzado y las explosiones de júbilo alcanzan notable emoción. Versión muy recomendable.

Seiji Ozawa, que siempre le echa imaginación a sus grabaciones y buenas dosis de brío, llega en su interpretación al desmelene. Se pasa un poco de fuerza y jovialidad con una orquesta, como la Filarmónica de Berlín, muy seria, de sonido impecable, pero exenta de flexibilidad. Del piano de Weissenberg cabe decir lo mismo que de la orquesta, demasiado clásico para Gershwin y un tanto solemne. No es, pues, el intérprete apropiado, aunque se esfuerza, y demuestra en la **Rhapsody in blue** lo que es: un pianista de primera fila. Versión no desdeñable, aunque inapropiada.

El aburrimiento y la flojedad en la interpretación de la obra de Gershwin



llega de la mano de Marriner y de Patrick Thomas. El primero nos da la impresión de que no entiende nada, ni lo quiere entender, y el segundo que no llega a un nivel digno. El piano de Misha Dichter en la versión de Harrimer suena sin fuerza. En algunos momentos parece que se anima, pero luego decae en la insulsez. Los planos sonoros no están equilibrados y se produce una especie de interpretación amable. El colmo.

Por lo que respecta al piano de Isador Goodman, en la versión de P. Thomas, es aún peor que el anterior, y además, el sonido de la grabación es muy flojo. Ninguna de las versiones merece nuestra atención, salvo para establecer comparaciones con las de referencia.

Versiones no comentadas

El número de versiones encontradas, aunque no comentadas por no estar actualmente en el mercado disco-

gráfico, es abundante. Por su carácter histórico es obligado citar la realizada por Gershwin al piano con la Orquesta de Whiteman, en 1925 para RCA. También, Sandra Bianca y la Orquesta Ashley hicieron lo propio para Triumph Records; Black y la London Festival Orquesta (DECCA); la Orquesta de Morton Gould (RCA); Philippe Entremont y la Orquesta de Filadelfia con dirección de Eugene Ormandy (CBS); Julius Katchen con la Sinfónica de Londres (DECCA); Eugene List (otro enamorado de Gershwin) grabó dos versiones: una con la Orquesta Eastman-Rochester (Philips) y otra con la Sinfónica de Cincinnati con dirección de Enrich Kunzel y, finalmente cabe citar la del pianista Werner Haas con la Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo con dirección del holandés Edo De Waart para Philips. De todas ellas, nos hubiera gustado escuchar la primera, por aquello del MORBO de comprobar como el flojo Paul Whiteman arremetía contra la **Rhapsody in blue**.

Breve posdata

No es momento de discutir el valor musical de esta obra de Gershwin. El lugar que ocupa en la historia de la música podrá ser mayor o menor —la mayoría de los aficionados piensa que es bastante bajo— pero es indudable que las notas de la **Rhapsody in blue** son capaces de llegar a todo el mundo y, por qué no confesarlo, hasta a los espíritus más exquisitos an algún momento de su vida. Por ello, recomendando la compra de, al menos una versión. A saber: la orquesta deberá ser la Filarmónica de Los Angeles, su director Bernstein o Tilson Thomas y, como pianista, cualquiera de los dos.

AÑO-CASA	PIANO	DIRECTOR	ORQUESTA	DURAC.	REFER.	VALORACION	
						INTERP.	SON.
1959-CBS	LEONARD BERNSTEIN	LEONARD BERNSTEIN	ORQUESTA SINFONICA COLUMBIA	16'27"	75.080	*****	****
1983-DG *	LEONARD BERNSTEIN	LEONARD BERNSTEIN	ORQUESTA FILARMONICA DE LOS ANGELES	17'06"	2532082	*****	*****
1976-CBS	GEORGE GERSHWIN	M. TILSON THOMAS	COLUMBIA JAZZ BAND	13'40'	76.509	*****	****
1985-CBS	M. TILSON THOMAS	M. TILSON THOMAS	ORQUESTA FILARMONICA DE LOS ANGELES	15'45"	IM 39699	****	*****
1972-EMI *	ANDRE PREVIN	ANDRE PREVIN	ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES	14'36"	J 065 02.199	****	****
1984-Philips *	ANDRE PREVIN	ANDRE PREVIN	ORQUESTA SINFONICA DE PITTSBURGH	13'47"	412 6111	***	*****
1981-Philips	KATIA Y MARIELLE LABEQUE			14'20"	9500917	***	***
1985-DECCA *	KATIA Y MARIELLE LABEQUE	RICCARDO CHAILLY	ORQUESTA DE CLEVELAND	15'56"	417 3261	***	****
1983-EMI	ALEXIS WEISSENBERG	SEIJI OZAWA	ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN	15'50"	101 272	***	****
1979-CBS	GARY GRAFFMAN	ZUBIN MEHTA	ORQUESTA FILARMONICA DE NUEVA YORK	16'31"	73875	****	****
1983-Philips *	MISCHA DICHTER	NEVILLE MARRINER	PHILHARMONIA ORCHESTRA	15'31"	411 123	**	****
1982-Philips	ISADOR GOODMAN	PATRICK THOMAS	ORQUESTA SINFONICA DE MELBOURNE	16'06"	6851 127	**	***

* En compact-disc. No mejoran la interpretación, aunque sí el sonido.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1987/88 AVANCE PROGRAMAS

<p>1 2, 3, 4 Octubre 1987 Abono Libre</p> <p>Orquesta del Capitole de Toulouse</p> <p>Director: Michel Plasson Solista: Gabriel Tacchino, piano</p> <p>Debussy Preludio a la siesta de un fauno Grieg Concierto para piano y orquesta en La menor Op. 16 Chausson Sinfonía en Si bemol mayor, Op. 20</p>	<p>6 6, 7, 8 Noviembre 1987 Abono B</p> <p>Director: Maximiano Valdés Solista: Luis Claret, violonchelo</p> <p>Villa Lobos *Bachianas brasileiras núm. 2 Shostakovich *Concierto para violonchelo y orquesta núm. 1, Op. 107 Sibelius Sinfonía núm. 1, en Mi menor, Op. 39</p>	<p>11 11, 12, 13 Diciembre 1987 Abono Libre</p> <p>Director: Walter Weller Solistas: Malcolm Frager, piano</p> <p>Hallfer Dos bocetos sinfónicos Mozart Concierto para piano y orquesta núm. 24, Do menor K. 491 Dvorak Sinfonía núm. 7 en Re menor, Op. 70</p>	<p>16 5, 6, 7 Febrero 1988 Abono B</p> <p>Coro Nacional de España</p> <p>Director: Jesús López Cobos Solistas: Ana Figueras, soprano Paloma Pérez-Iñigo, soprano Jadwiga Rappé, mezzosoprano Manuel Cid, tenor Douglas Lawrence, bajo</p> <p>Schumann *Requiem para Mignon, Op. 98 b Schoenberg *Un superviviente de Varsovia, Op. 46 Schumann *Requiem, Op. 148, en Re bemol mayor</p>	<p>20 4, 5, 6 Marzo 1988 Abono B</p> <p>Coro Nacional de España</p> <p>Director: Sergiu Comissiona Solista: Joaquín Soriano, piano</p> <p>Bach-Stokowsky Preludio de la suite en Re Strawinsky Sinfonía de los salmos Liszt Totentanz, piano y orquesta Strauss Las travesuras de Till Eulenspiegel, Op. 28</p>	<p>25 15, 16, 17 Abril 1988 Abono B</p> <p>Director: Jesús López Cobos Solista: Ivo Pogorelich, piano</p> <p>Ordóñez *Sinfonía en Re mayor T, Marco **Sinfonía núm. 4 Concierto de piano a determinar</p>
<p>2 9, 10, 11 Octubre 1987 Abono A</p> <p>Director: Grzegorz Nowak Solista: Cristina Ortiz, piano</p> <p>Berlioz Carnaval romano, obertura Rachmaninoff Concierto para piano y orquesta núm. 1, en Fa sostenido menor, Op. 1. Bartok Concierto para orquesta</p>	<p>7 13, 14, 15 Noviembre 1987 Abono Libre</p> <p>Director: Isaac Karabtschewsky Solista: Emil Naoumoff, piano</p> <p>Mozart Obertura de "Così fan tutte" Concierto para piano y orquesta núm. 23 en La mayor, K. 488. Villa-Lobos *Preludio de la Bachiana núm. 4. Stravinsky Petrouchka</p>	<p>12 18, 19, 20 Diciembre 1987 Abono B</p> <p>Director: Philippe Entremont Solista: Philippe Entremont, piano</p> <p>Stravinsky Divertimento del Ballet "La Baiser de la Fée" Mozart Concierto para piano y orquesta núm. 17 en Sol mayor, K. 453. Saint-Saens Sinfonía núm. 3 en Do menor Op. 78 (con órgano)</p>	<p>17 12, 13, 14 Febrero 1988 Abono A</p> <p>Director: Jesús López Cobos Solista: Dmitry Sitkovetsky</p> <p>Bautista *Sinfonía núm. 2 "Ricordiana" Sibelius Concierto para violín y orquesta en Re menor, Op. 47 Schumann *Sinfonía núm. 4 en Re menor Op. 120 (Versión original)</p>	<p>21 11, 12, 13 Marzo 1988 Abono A</p> <p>Director: Muhai Tang Solista: Dmitri Alexeev, piano</p> <p>Su Cong Obertura (Dedicada a Muhai Tang) Prokofiev Concierto para piano y orquesta núm. 3 en Do mayor, Op. 26 Rimsky-Korsakov Scheherazade, Op. 35</p>	<p>26 22, 23, 24 Abril 1988 Abono A</p> <p>Coro Nacional de España</p> <p>Director: Jesús López Cobos Solista: Pedro Coronstola, violonchelo Resto a determinar</p> <p>Schubert Obertura en Re mayor "En estilo italiano" D. 590 Prieto **Concierto para violonchelo y orquesta Schubert *Rosamunda D. 797.</p>
<p>3 16, 17, 18 Octubre 1987 Abono B</p> <p>Director: Rafael Frühbeck de Burgos Solista: Rudolf Buchbinder, piano</p> <p>Beethoven Concierto para piano y orquesta núm. 5, en Mi bemol mayor, Op. 73. "Emperador". Stravinsky La consagración de la Primavera.</p>	<p>8 20, 21, 22 Noviembre 1987 Abono A</p> <p>Director: Jesús López Cobos Solistas: Victor Martín, violín María Tijo, piano</p> <p>Mozart Concierto para violín y orquesta núm. 4, en Re mayor, K. 218. Concierto para piano y orquesta núm. 25 en Do mayor, K. 503. Sinfonía núm. 41, K. 551, en Do mayor "Jupiter".</p>	<p>13 15, 16, 17 Enero 1988 Abono B</p> <p>Coro Nacional de España Orquesta Sinfónica de Asturias</p> <p>Director: Victor Pablo Pérez Solista: A determinar</p> <p>Mozart Sinfonía núm. 40 en Sol, menor K. 550 Haydn Misa núm. 7 en Do mayor. "In Tempore Belli"</p>	<p>18 19, 20, 21 Febrero 1988 Abono Libre</p> <p>Director: Kurt Sanderling Solista: Heinrich Schiff, violonchelo</p> <p>Mozart Obertura de "Don Giovanni" Haydn Concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor, H. 7b 2 Brahms Sinfonía núm. 1, en Do menor, Op. 68.</p>	<p>22 18, 19, 20 Marzo 1988 Abono B</p> <p>Director: Walter Weller Solista: Domingo Tomás, violín</p> <p>Mozart Obra española de estreno absoluto a determinar Concierto para violín y orquesta núm. 7 en Re mayor, K. 271 A Sinfonía núm. 6 en Si menor, Op. 74. "Patética"</p>	<p>27 29, 30, 1 Abril/Mayo 1988 Abono Libre</p> <p>Director: Jesús López Cobos</p> <p>Wagner *Sinfonía en Do Música orquestal del "Anillo del Nibelungo"</p>
<p>4 23, 24, 25 Octubre 1987 Abono A</p> <p>Director: Walter Weller Solista: Primer premio Concurso de piano "Paloma O'Shea" (1987)</p> <p>Toldrá "Vistas al mar" (versión orquestal) A determinar Concierto para piano y orquesta Strauss Así hablaba Zarathustra Op. 30</p>	<p>9 27, 28, 29 Noviembre 1987 Abono B</p> <p>Coro Nacional de España</p> <p>Director: Jesús López Cobos Solista: José María Pinzolas, piano</p> <p>Beethoven *Cuarteto Op. 131 (Versión orquestal) Concierto para piano y orquesta núm. 4, en Sol mayor, Op. 58 Fantasía coral, Op. 80</p>	<p>14 22, 23, 24 Enero 1988 Abono A</p> <p>Director: Eliahu Inbal</p> <p>Beethoven Sinfonía núm. 6 en Fa mayor, Op. 68 Sinfonía núm. 7 en La mayor, Op. 92</p>	<p>19 26, 27, 28 Febrero 1988 Abono Libre</p> <p>Coro Nacional de España</p> <p>Director: Victor Pablo Pérez Solista: A determinar</p> <p>Franck Sinfonía en Re menor Fauré *Pavana, Op. 50 Poulenc *Gloria</p>	<p>23 25, 26, 27 Marzo 1988 Abono Libre</p> <p>Coro Nacional de España</p> <p>Director: Helmut Rilling Solistas: Sylvia McNair, soprano Ursula Kunz, mezzosoprano Aldo Baldin, tenor (evangelista) David Gordon, tenor (arias) Peter Lika, bajo (Jesús) Andreas Schmidt, bajo (arias)</p> <p>Bach Pasión según San Mateo, BWV 244</p>	<p>*Primera vez por la ONE **Estreno Absoluto</p>
<p>5 30, 31, 1 Oct./Nov. 1987 Abono Libre</p> <p>Coro Nacional de España</p> <p>Director: Luis A. García Navarro Solistas: Walter Klien, piano María Orán, soprano Brigitte Balleys, mezzosoprano Werner Hollweg, tenor Matias Hoelle, bajo</p> <p>Mozart Concierto para piano y orquesta núm. 20 en Re menor, K. 466 Mozart Requiem, K. 626</p>	<p>10 4, 5, 6 Diciembre 1987 Abono A</p> <p>Director: Victor Pablo Pérez Solistas: Jean Pierre Rampal, flauta Antonio Arias, flauta</p> <p>Cimarosa *Concierto para dos flautas en Sol mayor Khachaturian Concierto para flauta y orquesta García Abril Obra a determinar Britten *Sinfonía de Requiem, Op. 20.</p>	<p>15 29, 30, 31 Enero 1988 Abono Libre</p> <p>Orfeón Donostiarra</p> <p>Director: Jesús López Cobos Solistas: Sharon Sweet, soprano Jadwiga Rappé, mezzosoprano Horst Laubenthal, tenor Harald Stamm, bajo</p> <p>Bruckner *Misa núm. 3 en Fa menor, Te Deum</p>	<p>24 8, 9, 10 Abril 1988 Abono A</p> <p>Director: Carlos Kalmar Solista: Agustín León Ara, violín</p> <p>Gerhard Concierto para violín y orquesta Resto de programa a determinar</p>	<p>Con el Patrocinio de</p> <p>IBERDUERO</p>	

Crítica discográfica

BEETHOVEN: Música para instrumentos de viento. The Classical Winds, con instrumentos originales. Compact Disc Amon Ra CD-SAR 26. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Al contrario que las obras para el conjunto de viento de su denostado rival Frantisek Vincenc Krommer-Kramár o de otros de sus contemporáneos, que son algo fundamental dentro de la producción de éstos, la música de Beethoven dedicada a estas combinaciones de timbres es algo completamente marginal en el conjunto del colosal catálogo beethoveniano. Se trata de obras de juventud, ligeras e intrascendentes, y no hace falta ser ningún Einstein (D. Alfredo de este caso) para colegir que la fama del genio de Bonn sería hoy la misma si se hubiera ahorrado la molestia de escribirlas. Aún más, si en lugar de componerlas quien las compuso, estas mismas obras llevarán la firma de algún autor checo, no es aventurado suponer que seguirían todavía en el limbo de algún archivo o biblioteca, a la espera de que la casa Supraphon se dignara resucitarlas.

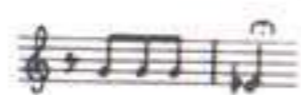
Dos de estas obras para conjunto de viento de Beethoven son las que figuran en este disco: el **Octeto en Mi bemol mayor, Op. 103** y el **Sexteto en Mi bemol mayor, Op. 71**. La versión del **Octeto** que nos ofrecen The Classical Winds presenta una novedad muy interesante: incorpora, como cuarto y penúltimo movimiento el «**Rondino**» en **Mi bemol mayor, WoO 25**. Según se aclara en el libreto explicativo, parece ser que en los borradores de esta obra que dejó Beethoven estaba previsto, en un principio, que figurara el «**Rondino**», pero luego, cuando el **Octeto** fue publicado póstumamente en 1830, ya no incluía este movimiento, que quedó como pieza independiente.

The Classical Winds interpreta estas obras con instrumentos (o sus copias) fechados entre 1780 y 1815, con la única excepción de una trompa, fabricada hacia

1840, y ¡qué bien suenan estos instrumentos antiguos en las manos y labios de los virtuosos que integra este prestigioso conjunto británico y cómo lucen estas partituras con sus timbres un tanto incisivos y agrestes! Este disco es una muestra más de la calidad y el interés del catálogo Amon Ra, que es de esperar que no tarde mucho en estar disponible en nuestro mercado.

Con todo, este disco tiene un defecto. Si en la mayoría de las grabaciones de disco negro dedicadas a la música para conjunto de viento de Beethoven, además del **Octeto**, el **Sexteto** y el **Rondino**, suelen figurar el **Quinteto en Mi bemol mayor, Hess 19**, y la **Marcha de Granaderos, WoO 29**, con lo que dura un disco compacto podrían caber incluso las **Variaciones para dos oboes y corno inglés, WoO 28**. Al precio que están los compactos no es mucho pedir que vengan un poco mejor aprovechados (éste dura algo más de 50 minutos).

Salustio Alvarado



BOYCE: Las 8 Sinfonías. The English Concert (con instrumentos originales). Clavicémbalo y director: Trevor Pinnock. Compact Disc Archiv 419 631-4. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Unas obras que en los últimos tiempos están alcanzando una notable aceptación en el repertorio discográfico son las ocho **Sinfonías** de William Boyce (1711-1779). Esta es, que yo sepa, la cuarta ocasión que han sido llevadas al disco. Y es natural que estas Sinfonías, publicadas por John Walsh de Londres en 1760, susciten el interés del aficionado, pues, como las definió el musicólogo H. C. Robbins Landon, son *quizá las últimas obras maestras de la gran tradición barroca*. Además, son un ejemplo revelador, junto a las composiciones de músicos como John Hebden, John Stanley, Thomas Vincent o Pieter Hellemaal, de la resistencia numantina de esta tradición barroca en las Islas Británicas frente al Clasicismo que venía arrollando.

Es significativo, sin embargo, que William Boyce diera a estas composiciones a ocho partes el título de «sinfonías» y no de «concerti grossi», pues, aún dentro de su más puro carácter barroco, no se limita a seguir servilmente los esquemas establecidos por Haendel, sino que van más allá. Se puede decir que



estas Sinfonías representan un post-haendelismo avanzado y, en este aspecto, ilustran de modo palmario lo que representa la evolución dentro de una vía muerta. Así, se las podría comparar a esos reptiles voladores que vivieron a finales del Cretácico, tan evolucionados que estaban cubiertos de pelo y tenían, por tanto, sangre caliente y termorregulación, pero que, con todo, no pudieron resistir la competencia de sus rivales mejor adaptados: las aves. De la misma manera, este tipo de sinfonía post-haendeliana avanzada quedó arrinconada por el nuevo tipo de sinfonía clásica desarrollada en Milán, Viena o Mannheim.

En cuanto a la interpretación de las Sinfonías que se ofrece en este compacto, en tanto que corre a cargo de The English Concert, uno de los grandes conjuntos especialistas en el Barroco en general y en Haendel en particular, es, como no podía ser menos, sencillamente **DES-LUMBRANTE**, la mejor, con mucho, de cuantas se han grabado hasta la fecha. Se trata de un disco que, con todos los merecimientos, puede optar al Premio **RITMO** de música orquestal de los siglos XVII y XVIII.

Salustio Alvarado



BRAHMS: Quinteto para piano y cuerdas en Fa menor, op. 34. Quintetto Fauré de Roma. Compact Disc Claves 50-8702. Digital. Importador: Ferysa.

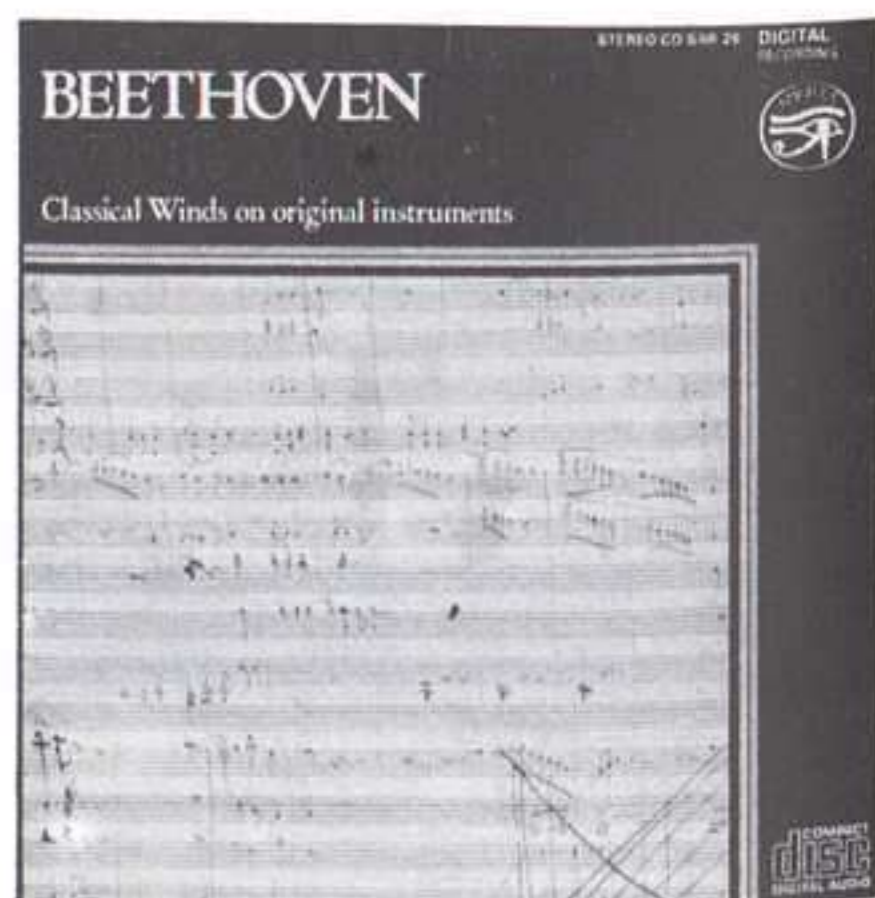
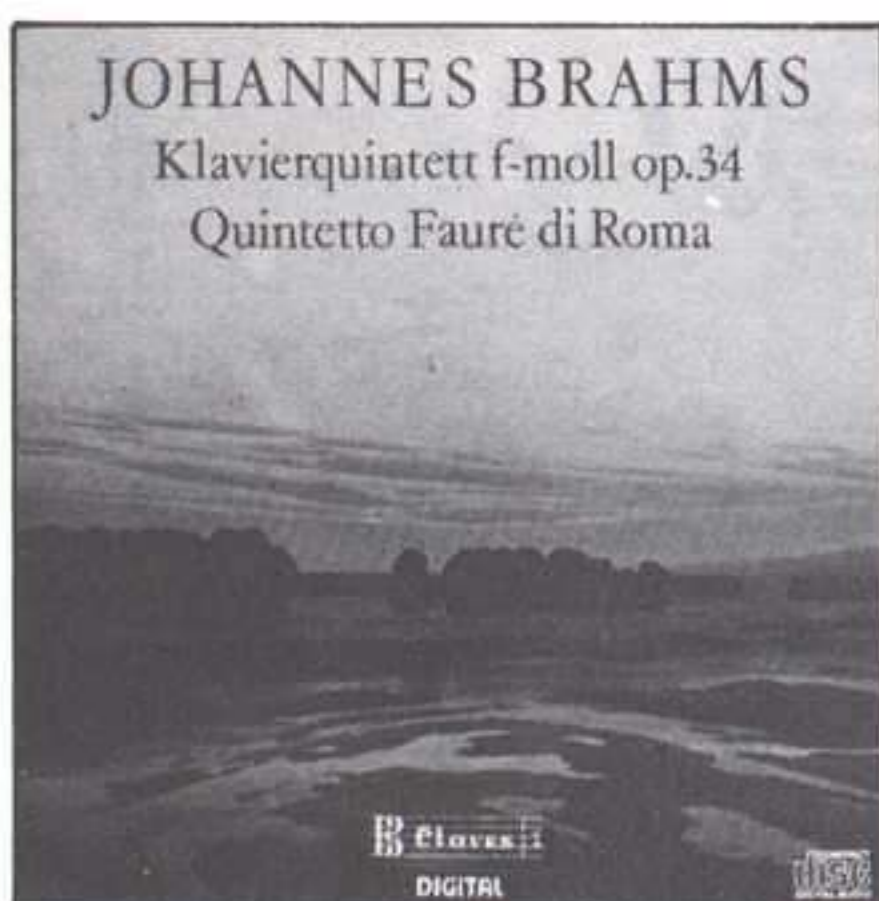
Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★

A las pocas semanas de aparecer en nuestro país la extraordinaria versión del **Quinteto** de Brahms de Maurizio Pollini y el Cuarteto Italiano, nos llega ahora la de sus compatriotas del **Quinteto Fauré**, de quienes comentamos hace algunos meses su modélica lectura de los dos **Quintetos con piano** del compositor francés que da nombre al grupo. Dificil prueba, pues, para los miembros de I Musici y Maureen

Jones, que habrían de competir, por decirlo así, con un Pollini en estado de gracia y un Cuarteto Italiano remozado que, cual el búho de Minerva, despliega sus alas cuando se extienden las sombras de la noche.

De entrada debemos decir que estamos ante una gran versión en la que destaca, por encima de todo, la modélica comprensión del lenguaje brahmsiano. Resulta difícil adivinar en Pina Carmirelli a la concertino durante tantos años de I Musici, tal es la idoneidad de su sonido, su impecable fraseo, su perfecta asunción del papel de primer violín del cuarteto. Otro tanto ocurre con Paris y Strano, aunque éste sigue apuntando un sonido igualmente pequeño, parquedad algo más preocupante aquí que en el repertorio barroco. En cuanto a Maureen Jones, incontestable en Fauré, aquí se muestra falta de fuerza para traducir a un Brahms juvenil y en muchos momentos hercúleo. Claro está que la referencia de Pollini —un auténtico torrente sonoro— parece insalvable, pero aun abstrayendo semejante escollo, la Jones se sitúa excesivamente por detrás de sus compañeros y no consigue esa peculiar fusión-distinción con el caudal sonoro de sus compañeros que parece consustancial en partituras de estas características.

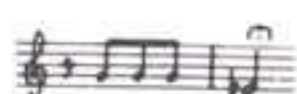
Con todo, en este **Quinteto** no cabe el control; la interpretación ha de ser, como en la grabación de D.G., arrebatada, intensa, casi desaforada. Los miembros del Quintetto Fauré tocan todos su parte magníficamente, es una lectura idiomática, pero poco espontánea, demasiado estudiada. Hay hallazgos reseñables, como el papel del violonchelo en el comienzo del trío del Scherzo, pero en conjunto peca de cierta rigidez: incluso un momento mágico en la otra versión —el «ritardando» de los compases finales de la obra— aquí conoce una traducción excelente, con una contención del «tempo» aún mayor, pero con un sentido del «rubato» excesivamente pensado. En suma, lo que en Pollini y el Italiano parecía fruto del momento, aquí se nos



muestra fruto del estudio, del acuerdo previo.

La grabación es de gran calidad, pero la exagerada resonancia de la sala resta en muchos momentos claridad a la interpretación, especialmente en los pasajes de mayor nivel dinámico. Si quiere un sobresaliente contrapunto a la primerísima versión de Pollini y el Cuarteto Italiano, no dude en hacerse con ésta o con la de André Previn y el Cuarteto Musikverein. Si ha de conformarse con una, la versión de D.G. es, y seguirá siendo por mucho tiempo, de absoluta y mágica referencia.

Luis Carlos Gago



CHOPIN: Preludios núms. 1 al 26. Los 4 Impromptus. Vladimir Ashkenazy, piano. Compact Disc Decca 417 476-2. Import.

Interpretación: ★★★★★

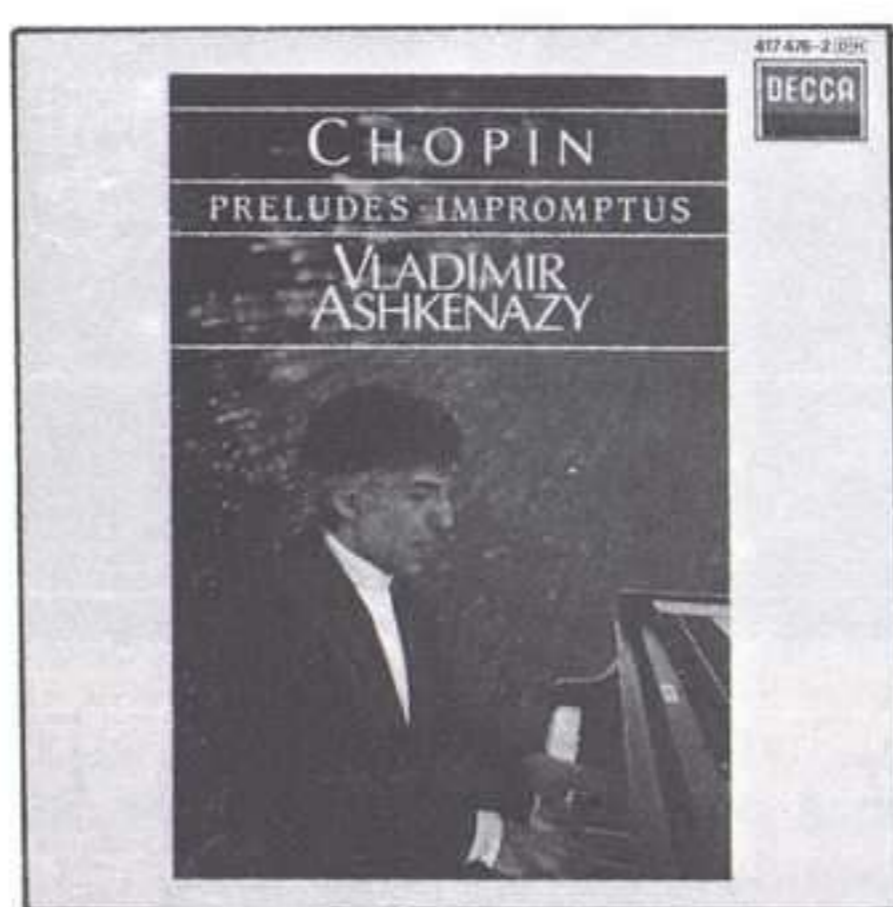
(Preludios)

★★★★ (Impromptus)

Sonido: ★★★★★

Maravilloso y bien aprovechado (64'14") disco de música de Chopin. Los **24 Preludios** constituyen tal vez la quinta esencia de lo que se ha dado en llamar el arte de la MICROFORMA, tan representativo del romanticismo. Piezas brevísimas, originalmente de circunstancias, transformadas por medio del genio inaudito de Chopin en verdaderos MICRODRAMAS, repletos la mayoría de las veces de un riquísimo contenido emocional. Desde el punto de vista musical, se trata además de una de las colecciones chopinianas más avanzadas en cuanto al tratamiento de la armonía. Todo ello queda reflejado en la soberbia interpretación que nos ofrece Vladimir Ashkenazy, sin duda, una de las mejores que se han hecho. El objeto de Ashkenazy (en una línea muy próxima a la de Claudio Arrau) engarza a la perfección con el romanticismo intrínseco de la obra: desvelar el drama contenido en cada uno de los preludios, descubrir el mensaje poético de cada una de estas piezas maravillosas; en una palabra, hacer hablar a esta música admirable y enigmática. Considero su versión, por eso, muy superior a la más aséptica (aunque muy pulidamente tocada) de Maurizio Pollini (D.G., en CD); Ashkenazy tiene a su favor, además, la inclusión de los dos **Preludios** póstumos, ausentes en el disco de Pollini. Desconozco la otra versión existente en compact disc, la reciente de Dimitri Alexeev (EMI), pero, en todo caso, el disco que comentamos tiene el atractivo adicional —importantísimo de cara a

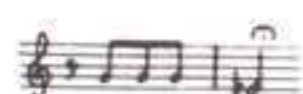
la economía— de su mayor duración, al incluir también los cuatro **Impromptus**.



La labor de Ashkenazy en estas obras es excelente, pero no tan redonda como en los **Preludios**. Aprecio en su versión —en todo caso, cuidada y bien fraseada— cierta falta de fantasía y morbidez, cualidades que posee, por ejemplo, la admirable de Murray Perahia (CBS, también en CD), comentada en estas páginas hace poco por Xavier Casanovas.

El sonido es muy homogéneo, a pesar de la disparidad en la fecha de grabación de las distintas piezas (entre 1976 y 1984). Así, los **24 Preludios** y el **Op. 45** son analógicos (ADD), mientras que el **Preludio en La bemol** y los cuatro **Impromptus** son digitales. Para mi gusto, tiene la pega de ser demasiado metálico en los agudos y un poco denso en los graves, defectos perfectamente corregibles a la hora de la audición.

Luis Sales



DESPREZ: Misa Hércules, Duque de Ferrara. Deploration de Ockeghem. RUE: Requiem. New London Chamber Choir. Director: James Wood. Compact Disc Amon Ra CD-SAR 24. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Dentro de la música del renacimiento, el tiempo transcurrido entre los años 1450 y 1550 se ha dado en llamar la EPOCA DE LOS HOLANDESES, ESCUELA FRANCO-FLAMENCA o simplemente DEL NORTE. Entre la segunda generación (Ockeghem, Busnois, Barbiereau,...), con su difícilísimo contrapunto inmerso en un flujo continuo de voces entrelazadas, y la cuarta (Gombert, Clemens non Papa, Willaert,...), con su densa escritura y arquitecturas complejísticas, encontramos una tercera de músicos que tornan la polifonía más clara y transparente al servicio de un

arte más expresivo e inspirado en el texto.

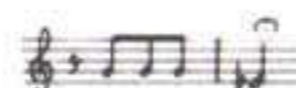
El máximo representante de este período y uno de los músicos más dotados y respetados de todo el Renacimiento es, sin duda, Josquin Desprez, lo cual no nos permite descalificar a otros compositores franco-flamencos de su misma generación de gran categoría, como es el caso de Obrecht, Issac, Compere, De la Rue... Todos ellos constituyen un gran frente musical que aporta una gran cantidad de obras maestras de capital importancia en el desarrollo de la música religiosa, generación tras generación.

Este disco recoge precisamente dos de estas obras: dos Misas magistrales, la **Misa Pro Difuntis** de Pierre de la Rue y la **Misa Hércules, Duque de Ferrara** de Josquin Desprez. Ambas son perfecto ejemplo del quehacer artístico de sus autores, Pierre aportando nuevas melodías en cada momento y Josquin variando sus unidades temáticas.

Si bien las voces solistas eran el medio normal para llevar a cabo la música vocal profana del Renacimiento, a partir de Ockeghem la ejecución coral de la música eclesiástica en pequeños grupos parece haber sido la regla. Por lo tanto, la interpretación de estas obras por un coro de cámara de veinte componentes resulta muy adecuada. En este caso es el New London Chamber Choir, bajo la dirección de James Wood, que hace con esta grabación su presentación discográfica en nuestro país. Y lo hace de la mejor manera: con dos obras del máximo interés, difícilísimas de encontrar en otros registros y, además, con una estupenda interpretación de las mismas, afinada, bien tratada y con gran diafanidad en el entramado polifónico —si bien no se les puede pedir la perfección de los grupos de voces solistas, como Pro Cantione Antiqua o Hilliard Ensemble.

El disco se completa con una dignísima versión, aunque algo morosa, de la famosa canción-motete **Deploration sur la mort de J. Ockeghem** que, pese a no conseguir los altísimos niveles interpretativos de grupos como los antes mencionados, sí alcanza a sacar de esta pieza todo lo que de música genial contiene.

Fernando Palacios



GRIEG: Música completa para orquesta de cuerdas (Suite Holberg, op. 40; 2 Melodías op. 53; 2 Canciones Noruegas, op. 63; Canción de cuna, op. 68/5; 2 Melodías Elegiacas, op. 34). Orquesta de Cámara Noruega. Director: Terje Tønnesen. Compact Disc BIS CD-

147 (serie media). Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Disco muy interesante, por ser el primero que agrupa toda la música de Grieg para orquesta de cuerda. Aunque la **Suite Holberg** es fácil de encontrar en varias publicaciones, y también —aunque no tanto— las **Dos Melodías Elegiacas**, el resto es francamente raro, pero no por ello desdeñable, en absoluto. Sólo las **Dos Canciones Noruegas** son originales para esta instrumentación, siendo el resto transcripciones del propio Grieg: la **Suite** y la **Canción de cuna** proceden de piezas para piano (aunque la **Suite** es casi siempre interpretada en su arreglo para cuerdas) y las **Opus 34 y 53** fueron en un principio canciones para voz y piano.

En todas las piezas recogidas en este disco admiramos la elevada inspiración melódica, de raigambre inconfundiblemente nacionalista, del compositor noruego y su gran maestría técnica, y nos conmueve su expresividad melancólica o elegiaca, intensísima pero nunca empalagosa o LLORONA (cuando así se muestra es por culpa de los intérpretes).

Los de este disco, conocedores próximos de la música de su mayor compatriota, no caen, por supuesto, en tal error; más bien parecen preocupados por evitarlo y puede que pequen de una cierta timidez o parquedad en este aspecto, lo que, en todo caso, acrecienta la sobriedad de las interpretaciones (que es preferible al otro extremo). De cualquier modo, de la **Suite Holberg** y de las **Dos Melodías Elegiacas** son preferibles versiones como las Leppard (Philips) y Barbirolli (EMI), respectivamente.

La Orquesta de Cámara Noruega, fundada en 1975 y que adquirió carta de estabilidad a partir de 1977, es un conjunto de sobresaliente coherencia y buen sonido, aunque no consigue equipararse a las grandes. Como deficiencia puede señalarse una relativa dureza METALICA en el registro alto de los violines, y una cierta falta de dulzura en las sonoridades «piano». El director es su primer violín.

La grabación, de 1979, es nítida pero un punto agresiva. El disco, imprescindible para hacerse con todas estas obras, totaliza 55 minutos de duración.

Anabel García Hurtado



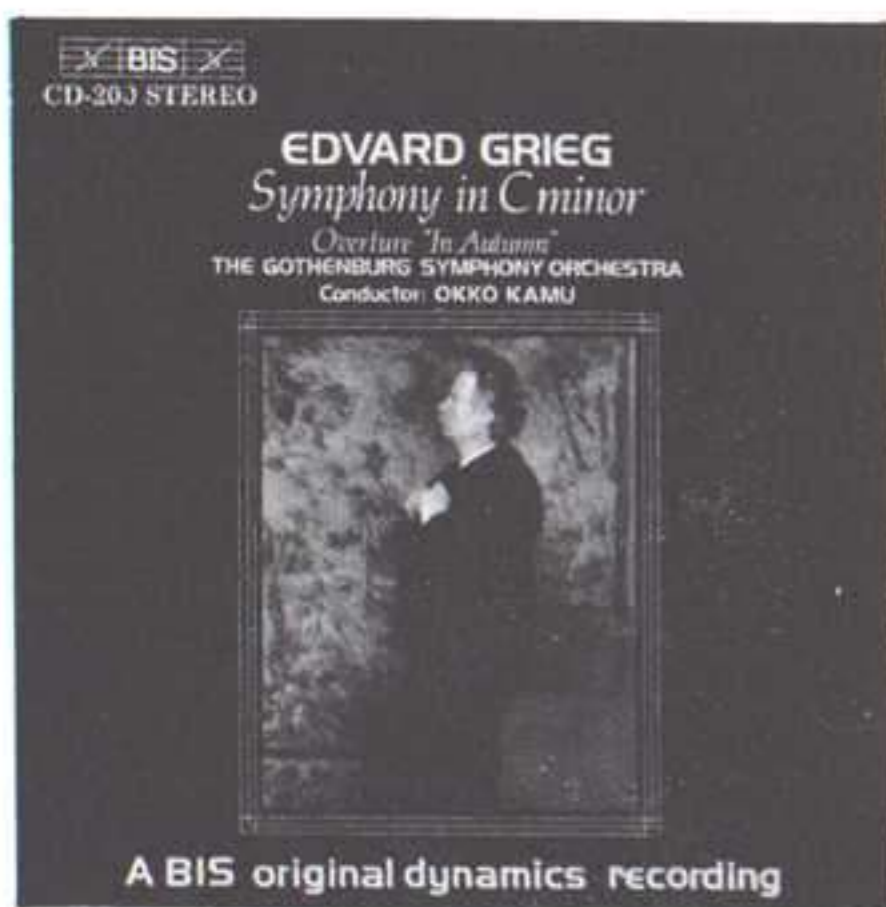
GRIEG: Sinfonia; Obertura «En Otoño». Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director:

Okko Kamu. Compact Disc BIS, CD-200 (Serie media). Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Tan sólo ocho meses después de que Decca patrocinara la primera grabación mundial de la **Sinfonía** de Edvard Grieg (marzo de 1981), Okko Kamu dirigía la obra en una sesión que quedaría registrada en cinta, con la que ahora la firma BIS lanza este disco compacto, al que se añade otra toma, de la **Obertura «En Otoño»**.

Grieg renegó de su excelente **Sinfonía**, prohibiendo expresamente su interpretación; esto es sabido. Más tarde, y una vez desaparecido el compositor, las autoridades noruegas decidieron sacar a la luz la pieza, y posteriormente grabarla en disco. No es éste el lugar para plantear la posible inoportunidad (u oportunidad) de tal decisión, en contra de la voluntad del autor, pero sí quiero recordar, en todo caso, que las razones por las que, parece, Grieg arrinconó la obra pueden resultar hoy al menos gratuitas, si no oportunistas: simplemente porque le salió una partitura que sonaba a cualquier cosa menos a música nacionalista noruega. Lógicamente, en este momento, con la perspectiva que se tiene de la obra sinfónica del compositor escandinavo, los condicionamientos que se planteó aquél no son de recibo si el precio de tal HONESTIDAD profesional es dejar de disfrutar de su **Sinfonía**, una pieza casi de bravura que, efectivamente, suena demasiado a Schumann (entre otros), pero que se escucha con sumo placer.



La versión de Kamu es estu-penda, magnífica; más interesante que la de Karsten Andersen a que me refería al principio, más inconsistente y aburrida ésta, y no tan bien tocada como la de aquél, que maneja a la Sinfónica de Gotemburgo con autoridad, extrayendo de ella si no un sonido refinado sí compacto, sólido y carnoso. Kamu centra la obra muy bien en lo que, a mi juicio, es: una música de contenido heroico y carácter

febril. Se le podía echar en cara una cierta falta de sutileza en la planificación sonora y una no muy elaborada matización; pero no son éstos aspectos importantes, ya que la música en sí tampoco llega a tanto.

La versión de la **Obertura** es igualmente interesante: la misma línea directorial para una obra de similares características. En definitiva: un compacto interesante y recomendable.

Pedro González Mira



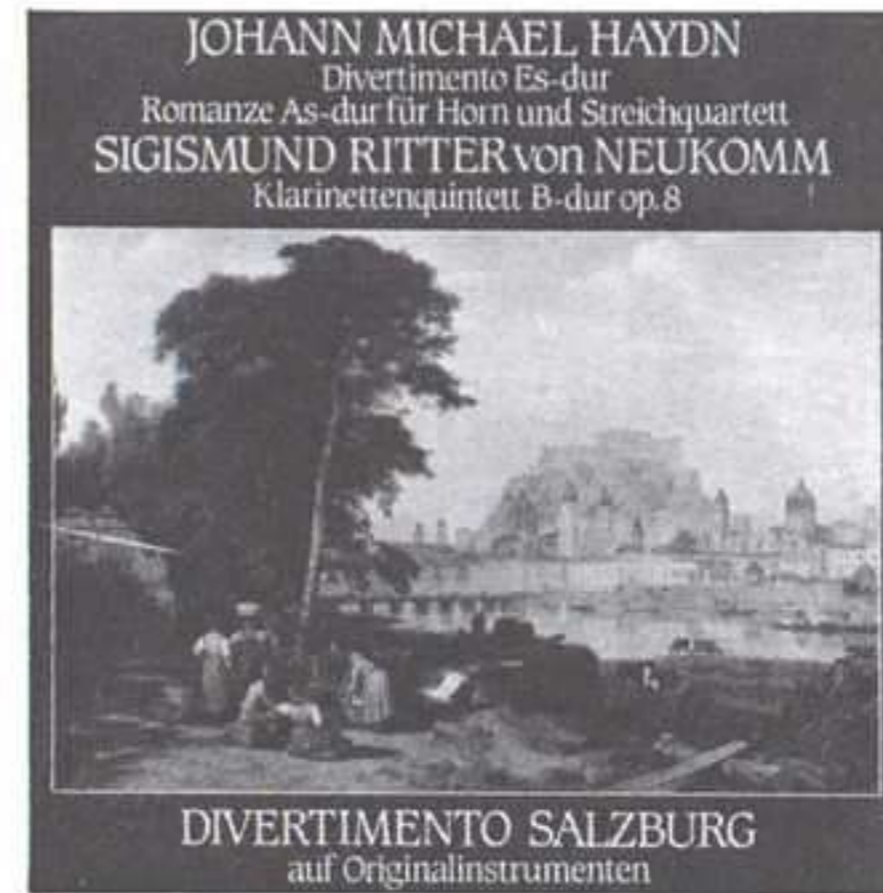
M. HAYDN: Divertimento en Mi bemol mayor. MOZART: Romanza en La bemol mayor. NEUKOMM: Quinteto en Si bemol mayor, Op. 8. Divertimento Salzburg. Compact Disc Claves CD 50-8703. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Entre los grandes solistas y conjuntos que presenta el sello suizo Claves, ocupa un lugar destacado la agrupación Divertimento Salzburg, integrada por virtuosos especializados en interpretar con instrumentos originales obras de cámara de la época clásica y romántica que combinan cuerdas y vientos. Hace ya algunos años nos sorprendió con versiones realmente notables del **Septimino** de Beethoven, y del **Quinteto con clarinete** de Mozart. La presente grabación ofrece dos grandes atractivos: por un lado, el nuevo formato Compact Disc, y por otro, un programa muy original con dos auténticas primicias. La primera es un **Divertimento en Mi bemol mayor** para violín, viola, clarinete, trompa, fagot y contrabajo de Johann Michael Haydn. Se trata de una genuina serenata salzburguesa, con su marcha inicial, sus dos minuets de rigor y demás galanterías, que da buena prueba de la gran talla de músico de su autor, el cual gracias a discos como éste va siendo rescatado de su injusta postergación.

Más interesante aún es el **Quinteto en Si bemol mayor, Op. 8**, para clarinete y cuerda, de Sigismund Ritter von Neukomm, compositor nacido en Salzburgo en 1778 y muerto en París en 1858. Neukomm estudió con ambos hermanos Haydn y entre los muchos cargos que desempeñó durante su vida es particularmente notable y curioso el de maestro de capilla de Joao VI en el Brasil.

Este **Quinteto**, compuesto hacia 1805, se encuentra en lo que llamo el MEDIO SIGLO DE ORO DEL CLARINETE, que abarca aproximadamente desde la década de 1770 a la década de 1830. Por



su extraordinaria calidad, esta obra puede colocarse en pie de igualdad, y en una posición intermedia en cuanto a la cronología, entre los grandes Quintetos de Mozart (1789) y Weber (1815). Digno de encomio es el tercer movimiento «Poco adagio, theme russe con variazioni», que se basa en una canción ucraniana, a la que Christian August Tiegde puso el texto en alemán «Schöne Minka, ich muss scheiden» (Bella Minka, debo partir) y que Beethoven recogió en sus **Lieder verschiedener Völker** (Canciones de diversos pueblos), WoO 158. Esta canción gozó de una enorme popularidad y se mostró como un productivísimo tema para variaciones, que inspiró al propio Beethoven, a Hummel, a Anton Kraft, a Neukomm tal como nos descubre este disco, y es de suponer que a otros muchos compositores de ese tiempo. Se puede decir que «Schöne Minka» representó en los primeros años del siglo XIX lo que «La Romanesca» en la época del Renacimiento.

La grabación se completa con un arreglo para trompa y cuarteto de cuerda, llevado a cabo por Michael Haydn, del segundo movimiento, Romanza, del **Concierto núm. 3, en Mi bemol mayor, K. 447**, de Mozart. Es simplemente una curiosidad musical, sin más interés que el de ilustrarnos acerca de una práctica común en aquellos años: el arreglo para uso doméstico de obras sinfónicas y corales. En esta pieza el trompa Alois Aigner, al igual que el clarinetista Kurt Bisak en el Quinteto de Neukomm, y el resto de los músicos que integran la agrupación Divertimento Salzburg a lo largo de todo el disco, hacen alarde no sólo de virtuosismo técnico, sino también de perfecta musicalidad y de rigor estilístico.

Con discos como este los discófilos estamos de enhorabuena. La duración del mismo es de 57'27".

Salustio Alvarado



MENDELSSOHN: Concierto para violín y orquesta, Op. 64. BRUCH: Concierto para violín

y orquesta núm. 1, Op. 26. **KREISLER: Caprice Viennois. Liebesleid. Liebesfreud.** Shlomo Mintz, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Claudio Abbado. Clifford Benson, piano. Compact Disc Deutsche Grammophon 419 629-2. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La aparición de este disco en 1982 supuso un auténtico acontecimiento. Por un lado, era la tarjeta de presentación de quien se ha convertido en uno de los más brillantes violinistas de la nueva generación; por otro, se hacía justicia por primera vez a una obra tan interpretada como el **Primer Concierto** de Bruch, del que Mintz y Abbado nos brindan una versión irrepetible, algo que, afortunadamente, suponemos que por unanimidad, numerosos premios, entre ellos, por cierto, el de nuestra Revista.

La traducción de la partitura de Bruch rebosa, por encima de todo, convicción. Mintz y Abbado no se conforman con ofrecernos una lectura más que añadir a la larga lista existente ya entonces, sino que tratan de llegar hasta el fondo mismo de los pentagramas, extrayendo absolutamente todo cuanto de musical se alberga en ellos. Y lo hacen a base de efusividad, de lirismo y de exaltación romántica: el primer gran «tutti» orquestal de la obra, por ejemplo, nos era un desconocido hasta que Abbado nos descubre su enorme carga pasional. Mintz, con un Guadagnini transfigurado, se revela como un instrumentista de una madurez excepcional y en posesión de una técnica completísima en la que merece destacarse su perfecto «legato», su segurísima afinación, su potente sonido —extraordinariamente bello en todos los registros— y su gran variedad de golpes de arco. Todo ello aparece también, por supuesto, en su interpretación del **Concierto** de Mendelssohn, pero aquí no se llega a ahondar plenamente, a nuestro entender, en la verdadera esencia de la obra. Estamos ante una versión muy contenida, de «tempi» moderados, algo alejada de ese GRAN APASIONAMIENTO que requiere el compositor alemán para su primer movimiento. Con todo, sin ser de referencia, sí es una lectura pródiga en detalles magníficos (el final de la cadencia, la sección central del movimiento lento), sólo falta de al menos algunas llamas de ese fuego que no cesa de arder en la asombrosa versión de la obra de Bruch, un prodigio de comunicatividad entre los intérpretes y el oyente.

Si en ambas obras Mintz se hallaba muy cerca de las virtu-



porque aparece con mayor serenidad expositiva. Quiere decir esto que está tocada más CLASICAMENTE, sin buscar efectos cogidos por los pelos, la mayor parte de las veces de pésimo gusto. Pero también hay buenos ejemplos de lo contrario, como el arrebatado de histerismo expresivo (crispada aceleración del «tempo») nada más comenzar la sección «Allegro» del movimiento inicial; o las groseras intervenciones de las trompas en el scherzo, en un descarado primer plano; o la un poco vociferante coda del cuarto movimiento, cuando en realidad todo lo que debe sugerir es nobleza y serena exaltación.

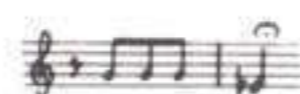
La «Italiana» es una interpretación mala; tal vez no irritante, pero basta, sucia de líneas, fea en lo sonoro y algún que otro defecto de realización: algo imperdonable en una obra que es todo finura y luminosidad. El sonido GATUNO, afeado, desagradablemente chillón y agudo, sienta carta de naturaleza en el primer movimiento (con un fugato muy mal resuelto en cuanto a claridad polifónica) y en el «Saltarello» conclusivo, con nuevas intervenciones extemporáneas del metal. En realidad lo que le pasa a Laredo es que no tiene dominio sobre el conjunto orquestal; los instrumentos se individualizan con frecuencia, saliéndose del trabajo corporativo, del empaste general, y terminan traicionando la parte no noble de su personalidad sonora, precisamente por ese descaro con que aparecen dentro del tejido orquestal. En resumen, Laredo tiene una nula capacidad de IDEALIZACIÓN SONORA y unas maneras musicales muy poco finas.

Por su parte la Scottish, mal dirigida, nos ofrece un sonido muy delgado, sin cuerpo, y unos instrumentos tocando individualizadamente y como muy en primer plano; muy feo. Para eso, prefiero la vieja teoría de una orquesta de 80 ó 90 profesores. Ya se sabe que una orquesta de plantilla reducida —aquí no sería exacto hacer uso del término DE CAMARA— deja más al descubierto las deficiencias; incluso cuando esa orquesta es un agrupación como la Scottish, que otras veces (singularmente bajo la batuta de Leppard) nos ha parecido de un nivel muy superior al que denota la presente grabación.

En compact disc, la elección está clara para la «Italiana»: Colin Davis con la Boston Symphony (Philips, 1976), con el atractivo adicional de precio económico. Para la «Escocesa» la cosa está menos clara, pero me quedaría con Solti/Chicago Symphony (Decca, 1986), por falta de competencia. Las grandes versiones de esta obra (Klemperer, Bernstein, Karajan...) no están disponibles en CD. Por cierto, hay una versión

moderna de la «Escocesa», también de Sir Colin Davis —un gran medelssohniano—, en el sello alemán Orfeo, de 1984, pero muy difícil de encontrar en CD; fue una de sus primeras grabaciones tras ser nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara y resulta, una vez más, altamente convincente.

Juan Ignacio de la Peña



MOZART: Cuartetos con piano, K. 478 y 493. Sir Georg Solti, piano. Cuarteto Melos. Decca 417190-2. Digital. Import. Jacques Rouvier, piano. Trío de cuerda Mozart. Denon 33CO-1374. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★ (Decca)
★★★ (Denon)
Sonido: ★★★★★

Casi simultáneamente han aparecido en nuestro país dos lecturas muy diferentes y contrastadas de los, desgraciadamente poco interpretados **Cuartetos con piano** de Mozart. El sorprendente y polifacético Sir Georg Solti, secundado por el excelente Cuarteto Melos (en su mejor momento), nos ofrece una versión de gran empaque sonoro y de un innegable cariz dramático de ambas obras, muy en especial, claro está, de esa obra maestra que es el **Cuarteto en Sol menor**. Solti se nos revela como un más que notable pianista, con una pulsación nítida, muy incisiva, y con un perfecto sentido para alinearse, esconderse o sobresalir de entre la cuerda. El «tempo» elegido es lento y flexible y la música fluye con una libertad que nos recuerda mucho al habitual «modus operandi» del Solti director. Para Mozart, el Cuarteto Melos parece el compañero de viaje ideal y, así, su empaste, su fraseo, sus golpes de arco, su concepción sonora, su estilo, todo, es inconfundiblemente mozartiano. Ya hemos escrito en numerosas ocasiones sobre las diversas aproximaciones de los alemanes a la obra del salzburgués, por lo que no merece la pena extenderse en demasiados detalles. Justo es, en contrapartida, que los mayores elogios se los lleve Solti, un pianista elegante, nada protagonista y extremadamente personal en su planteamiento de la articulación (un elemento dramático más en el tema inicial del **Cuarteto en Sol menor**) y del papel del piano en los diferentes momentos del discurso musical.

Muy diferente es la versión de Rouvier y el Trío Mozart. El pianista francés se muestra como un perfecto conocedor del

mundo estilístico del salzburgués, si bien su aproximación a ambas obras es más impersonal, más aséptica que la de Solti. Rouvier jamás fuerza el sonido (en muchos momentos se sitúa incluso demasiado atrás respecto de la cuerda) y tampoco se decide a resaltar los evidentes acentos dramáticos de ambas partituras. Los miembros del Trío Mozart conciben un mundo sonoro diferente, de mayor crispación, mayor premura en los «tempi» y estilísticamente algo frívolo. Así, en ambos rondós es Rouvier quien desgrana nota a nota y ligadura a ligadura los temas, mientras que sus compañeros se quedan en la superficie. El empaste entre ellos tampoco es excesivamente afortunado, algo debido primordialmente a un día poco brillante de Jean-Jacques Kantorow, cuyo «spiccato» separa el arco excesivamente de la cuerda y cuyo contacto en general con ésta resulta demasiado liviano, lo que empaña en numerosas ocasiones la redondez del sonido. Correcto Vladimir Mendelssohn, quizás demasiado en la sombra, y muy bien Mari Fujiwara, la única que concibe un Mozart cercano al del pianista francés. El resultado final es, pues, una versión desigual, con un sonido global de escaso interés, en la que merece destacarse la notable interpretación del entre nosotros poco conocido Jacques Rouvier.

Prácticamente de referencia, ante la escasa competencia, la versión de Solti y el Cuarteto Melos, una visión más rica, más matizada de ambas obras, amén, como ya se ha señalado, de mejor tocada. Ambas grabaciones son de gran calidad. La diferencia estriba en lo que hay detrás.

Luis Carlos Gago



MOZART: Sonatas para piano K. 310, K. 330 y K. 331. Ingrid Haebler, piano. Compact Disc Denon, 33CO-1517. Digital. Importador: Ferysa.

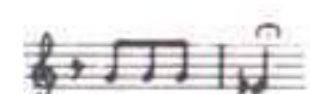
Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Este disco, volumen primero de la que supongo será grabación de la integral de las **Sonatas para piano** de Mozart, me ha causado una considerable decepción. Por esperar, esperaba un Mozart muy bien tocado, apolíneo, exento de conflictos, pero disfrutable. Bien tocado si me ha parecido (¡faltaría más, estamos hablando de Ingrid Haebler!), mas no he encontrado el intimismo, la serenidad, etc. que teóricamente salvaría el Mozart de la Haebler, que, por otro lado, y eso es innegable, a

des interpretativas de Pinchas Zukerman, en las tres piezas de Kreisler que nos regala D.G. para completar el disco compacto, Mintz se asemeja a otro compañero de formación, Itzhak Perlman, si bien su aproximación es algo más poética y menos intrínsecamente virtuosística.

El sonido ha ganado notablemente en el paso al formato digital, especialmente en los arrolladores pasajes orquestales del Bruch, que nos muestran al mejor Abbado, desgraciadamente algo descentrado en los últimos tiempos. En suma, primerísima opción para el Bruch, que aquí suena rejuvenecido y casi BRAHMSIANO. Demasiado lírica y contenida versión del Mendelssohn (preferibles las versiones de Mutter/Karajan y Milstein/Abbado, también en CD) y propina insustancial pero excelentemente servida.

Luis Carlos Gago



MENDELSSOHN: Sinfonías núms. 3 «Escocesa», y 4 «Italiana». Scottish Chamber Orchestra. Director: Jaime Laredo. Compact Disc Nimbus Records NI 5067. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★ (3ª)
★★ (4ª)
Sonido: ★★★★★

Jaime Laredo, en quien la empresa británica Nimbus parece haber hecho descansar buena parte de sus producciones sinfónicas recientes, no da simplemente la talla como director. El boliviano-estadounidense, estimable violinista en origen —uno de los discípulos aventajados del admirable Ivan Galamian—, no atesora ni la mitad de valores como director: imaginación y personalidad resultan prácticamente nulas; las calidades sonoras brillan por su ausencia; y, en fin, su propia línea musical es a menudo cuando menos discutible.

Estas dos Sinfonías de Mendelssohn son buena prueba de ello, máxime teniendo en cuenta la brutal competencia que soportan. Algo mejor me parece la «Escocesa», aunque sólo sea

pesar de todo está bastante PASADO DE MODA.

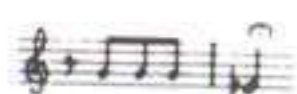
Ni intimismo ni expresividad. Confusión. A mi entender, Ingrid Haebler no sabe muy bien lo que quiere para Mozart. O si lo que hace lo hace con plena conciencia, los resultados son, al menos, bastante censurables por incoherentes y liosos. Me explico. Cualquiera de las versiones de las tres **Sonatas** que se comentan plantean el mismo problema: se están mezclando continuamente dos ideas distintas, opuestas; la frase profunda, DICHA con dolor; expandida con musicalidad interiorizada, con amplios (¡amplísimos!) pasajes acentuados con una superficialidad rayana en la frivolidad (óigase, por ejemplo, la forma de puntear las frases del compás número cinco del segundo movimiento de la **Sonata K. 310**, y cómo ataca la mano izquierda los acordes del primer compás después de la repetición de toda la sección.



No es lógico). Es decir, se quiere hacer convivir en Mozart dos mundos totalmente disjuntos, absolutamente incompatibles para su música. Optese por uno u otro, y entonces hablamos; pero lo peor, obviamente, es querer ir de procesión y no privarse de tañer las campanas. Más cosas: el sonido de Haebler no es adecuado para un Mozart tenue, porque es grande y de timbre y pulsación de enorme carga sicologista. Otro problema...

En fin, a Dios lo suyo y a César, naturalmente, lo que sobre. Pires, por ejemplo, puede hacer el Mozart que hace, nada dramático, etc., etc., y no sólo se le tolera sino que se disfruta. Después están los Ashkenazy, Barenboim... al otro extremo. Haebler nada y guarda la ropa. Esto no puede ser, y lo que sale no es en absoluto válido. En mi opinión.

Pedro González Mira



REINECKE: *Trio para oboe, trompa y piano en La menor, Op. 188.* **H. von HERZOGENBERG:** *Trio en Re mayor, Op. 61.* Ingo Goritzki, oboe. Barry

Tuckwell, trompa. Ricardo Requejo, piano. Compact Disc Claves CD 50-803. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Publicado en disco de vinilo en 1978, aparece ahora por fortuna en CD este interesante programa con dos obras camerísticas del romanticismo alemán tardío, apenas conocidas pero ciertamente valiosas.

Carl Reinecke (1824-1910), director de los conciertos de la Gewandhaus de Leipzig, profesor de composición y piano en esa ciudad y autor de multitud de sinfonías, conciertos, obras de cámara y corales, así como óperas, fue tan conocido en su tiempo en Alemania como olvidado se halla hoy. Olvido seguramente injusto, pues obras como la que incluye este disco merecen claramente ser rescatadas: el presente **Trio**, obra tardía que refleja influencias sobre todo de Brahms en el carácter y de Beethoven en la forma, es de una gran maestría en la factura y de una muy considerable inspiración.

Heinrich von Herzogenberg (1843-1900) y su esposa Elisabeth fueron amigos íntimos de Brahms, pese a lo cual el **Trio** grabado en este disco denota más conexiones con Schumann que con el autor del **Requiem Alemán**: una obra que atrae por su limpidez y exquisito y rico tratamiento instrumental, más amable y agradable y menos reflexiva y profunda —salvo su estupendo «Andante»— que la anterior. En el catálogo de su autor sobresalen, al parecer, los **5 Cuartetos de cuerda** y numerosas composiciones corales.

Las interpretaciones transparentan tanto un estudio minucioso como la convicción de que se hallan ante dos grandes obras; de lo contrario, no habrían extraído tanta música de las empolvadas partituras. Por otra parte, la perfección instrumental de los tres músicos es altísima: el oboísta alemán Ingo Goritzki posee un excelente «legato» y un bellissimo sonido tal vez más adscrito a la escuela francesa que a la germana; poco que descubrir de Barry Tuckwell, uno de los tres o cuatro mejores trompas del orbe, que una vez más está sencillamente asombroso; no desmerece al lado de ellos el pianista de Irún Ricardo Requejo, que de nuevo da la talla al conseguir plenamente el sonido pedido por estas músicas y sumergirse de lleno en su atmósfera.

Tartessos



ROSSINI: *Oberturas de Guillermo Tell, La Italiana en Argel, Il Signor Bruschino, La Cenerentola, Tancredi, El Barbero de Sevilla, La Scala di Seta y Semiramide.* Scottish Chamber Orchestra. Director: Jaime Laredo. Compact Disc Nimbus Records NI 5078. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

En este disco Jaime Laredo lucha en desventaja con otras opciones muy superiores. En las Oberturas de Rossini, tenemos en diversas interpretaciones de gran brillantez la deslumbrante y genial interpretación de la Orpheus Chamber Orchestra (D.G.); y también la personal y VOLCANICA interpretación de Riccardo Muti/Philharmonia (EMI), sin olvidar los dos volúmenes de Riccardo Chailly/National Philharmonic (Decca), inferior a las dos precedentes pero mejor opción que la presente de Laredo. Y si dejamos de lado el compact disc, habría que citar versiones no menos memorables como las de Giulini/Philharmonia (EMI), Marriner/Academy of St. Martin-in-the-Fields (Philips), Abbado/London Symphony (RCA) e incluso E. García Asensio/English Chamber (Ensayo). Laredo, pues, lo tiene difícil.

Con todo, me parece este disco algo más redondo en sus resultados artísticos que el dedicado a Mendelssohn y comentado en estas mismas páginas. Algunos defectos se mantienen, pero en general hay mayor finura expresiva, algo más de gracia y una mejor PUESTA EN MUSICA. una mejor ejecución material, en definitiva. Se mantiene el defecto generalizado de todas las líneas instrumentales en primer plano, de la falta de empaste y de un trabajo orquestal más corporativo, pero en cambio las salidas de tono que se observaban en Mendelssohn aquí no existen. Hay oberturas que salen mejor paradas que otras: por ejemplo **Guillermo Tell** queda un poco raquítica en cuanto a intensidad sinfónica y relieve virtuosista; por el contrario **La Cenerentola** está mejor resuelta y predomina el buen gusto en la articulación y la intencionalidad expresiva. **Tancredi** asimismo queda bien, y quizás algo menos la ambiciosa **Semiramide**, cuya versión va perdiendo poco a poco fuelle a medida que progresa. De las oberturas, llámémoslas, PEQUEÑAS cabe destacar por encima de todas quizá la de **El Barbero de Sevilla**, liviana, adecuada en el carácter y probablemente la mejor resuelta de todas en el aspecto sonoro; **La Italiana en Argel** es bastante impersonal y no demasiado

brillante, mientras que **La Scala di Seta**, con un comienzo verdaderamente esperanzador, adolece en un momento dado del grado último de virtuosismo un poco exhibicionista —pero adecuadísimo— de que hace gala por ejemplo la Orpheus neoyorkina.

En resumen, pues, un disco aceptable de oberturas de Rossini pero que no dice nada especial al lado de interpretaciones mucho más interesantes en el plano interpretativo y logradas en el plano técnico, como las antes citadas. Recomendabilidad baja.

Juan Ignacio de la Peña



ROSSINI: *Sonata a quattro.* Miembros del Quinteto de la Residencia, Munich. Compact Disc Calig CAL 50850. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

A pocos meses de la publicación de la excelente versión de Peter-Lukas Graf y el Trío Carmina (Claves 50-8608) nos llega un nuevo registro de cinco de las **Sonata a quattro** rossinianas. Una serie que se está convirtiendo en una de las favoritas en Compact Disc, aunque en el caso presente la versión del Quinteto de la Residencia se refiere al arreglo para instrumentos de viento (flauta, clarinete, trompa y fagot) publicado por Friedrich Beer, notable clarinetista, de origen alemán (Mannheim 1794-Paris 1838), autor de un tratado completo del clarinete de 14 llaves, profesor en el Conservatorio parisiense y fundador de una escuela de clarinetistas que contó entre sus discípulos a Hyacinthe Klosé (1808-1880), el creador, junto a A. M. Buffet, del moderno clarinete.

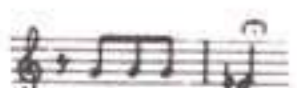
La combinación de instrumentos de soplo, ricamente documentada por la literatura camerística de los maestros vieneses, era muy popular en la época de Rossini. De 1812 son sus **Variaciones en Fa mayor**, para viento, que Beer publicaría, junto a cinco de las sonatas de 1804, completando el ciclo de seis obras previsto por Rossini.



(Incidentalmente anoto que dichas variaciones están publicadas en CD, asimismo por Calig, 30 482). La transcripción aquí recogida supone algo más que una mera transposición: si el contrabajo (original en Rossini) puede haberse REEMPLAZADO por el fagot (instrumento, apunta Bonaccorsi, de sonoridad «quasi di buffone»), hay por otro lado importantes cambios en las claves y en los «tempi». En éstos, Berr tiende a aligerar (pasando los tiempos centrales a ser más rápidos). En las claves se tiende a simplificar las relaciones entre las de los movimientos extremos a internos. De todo ello informa adecuadamente un interesante cuadro contenido en las notas de carpeta.

La versión comentada, para la que no disponemos de otro punto de referencia (si no me equivoco, es única en la discografía) me ha parecido detallada, nítida; un punto falta de gracia en algún caso (cabe explotar más la vena irónica de Rossini), pero con entidad suficiente para justificar la adquisición del disco. La articulación sobria, los «tempi» adecuadamente medidos, cuidada la sonoridad (particularmente arriesgada para la trompa), quizá algo demasiado audible el juego de llaves en el fagot. La grabación, muy equilibrada en los planos, peca de algo de sequedad: a mi modo de ver (o de escuchar) este disco es de los que justifican la acusación de FRIALDAD que todavía pesa sobre el CD.

Gonzalo Badenes



SCHOENBERG: Quinteto para instrumentos de viento Op. 26.
BACH: Ricercare a 6, de Una Ofrenda Musical.
JANACEK: Suite «Mládi». Conjunto de Basilea. Compact Disc Denon, 33CO-1474. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hacia tiempo que no escuchaba el **Quinteto para instrumentos de viento Op. 26** de Schoenberg, lo que por otro lado es humanamente comprensible, pues no es música que a uno le apetezca oír todos los días; probablemente una de las obras de Schoenberg que más esfuerzo mental exige para poder ser SEGUIDA con normalidad. No conocía en disco más que la interpretación del Quinteto de viento de Viena (Deutsche Grammophon, 1977), versión que obviamente he tenido que repasar para hacer este comentario. Recordaba esta obra como pieza difícil, cuya importancia real en la evolución de la música



del siglo XX me obligaba de alguna manera a tener que conocerla, aunque para ello me fuese necesario escucharla una y otra vez. No sé si el paso del tiempo me ha acentuado la percepción o es que la única versión que conocía era algo LADRILLO: el caso es que ahora, con ésta del Basel Ensemble (simplemente los Sres. Holliger, Nicolet, Brunner, Tunemann y Vlatkovic), he comprendido mejor —dentro de mis naturales limitaciones— esta en todo caso hermética y superintelectual música. No sé bien si llego a captar que es una obra maestra (se dice y repite hasta la saciedad; sin embargo un buen especialista en Schoenberg me comentaba hace poco que hasta a los más ADICTOS al creador de la Escuela de Viena les resulta nada fácil), pero ahora sí me doy cuenta de que se trata de toda una profesión de fe, casi gozosa, en el valor intrínseco de aquello que se descubre, que se es capaz de inventar. Y creo que esto me ha sucedido gracias a la versión que comento; lisa y llanamente porque consigue insuflar a la obra una carga humana a priori casi imposible, dada su condición, en principio, de música hecha para un hombre solo y uno solo: ya se sabe, su autor. ¿Humanismo? Para entendernos, una interpretación que retoma un cierto neorromanticismo, en el sentido expresivo, digamos. Es decir, se juega con emociones claras, siempre prohibidas en una interpretación de música dodecafónica de Schoenberg que se precie. Los Basel Ensemble hacen una versión DIGERIBLE, porque, bueno, no capta ironía, angustia y todas esas cosas que, para qué nos vamos a engañar, le encanta encontrar en la música que escucha.

El disco se completa con una singular versión del **Ricercare a 6**, toda una experiencia camerística en manos de estos señores, y la deliciosa **Suite «Mládi»** de Janacek, una pieza de madurez del autor checo que no acostumbra a PASEARSE por las tiendas de discos.

Por consiguiente, un compacto muy recomendable; doblemente recomendable, pues además de su calidad, altísima, posee la virtud de ofrecer la ocasión de redescubrir una

partitura arrinconada, a pesar de su importancia capital.

Pedro González Mira



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Yuri Ahronovitch. Compact Disc BIS, CD-357. Digital (Serie media). Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Otra **Quinta** de Shostakovich en CD a la que el aficionado español tiene acceso dentro del país, esta vez importada por Ferysa. Ya obra inflacionaria en materia de grabaciones, pues son bastantes éstas, y algunas de referencia. Ello crea una competencia a la hora de decidir la compra, de la que la versión que se va a comentar es difícil salga bien parada.

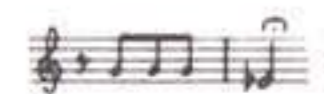
No está mal esta versión. La mayor parte de la misma está bien resuelta, pero no toda ella tiene similar altura interpretativa; es desigual y con un cuarto tiempo considerablemente inferior al resto. Ahronovitch es un director al que le suele costar mantener la CALMA cuando dirige; tiene tendencia al DESMELENE, al desbordamiento decibélico, aunque también al tenue e imperceptible hilo sonoro. Es un director de CONTRASTES, que es lo que se suele decir en estos casos. Así, su **Quinta** de Shostakovich, que justo es decirlo algunos críticos alaban abiertamente, pasa por unos tiempos centrales, correcto el «Allegretto» y muy MISTERIOSO el «Largo»; un primero en el que hay de todo, pero con excelentes detalles y resoluciones puntuales, y un cuarto ruidosísimo y, a la postre, poco esencial. Mayor inconveniente que la dirección orquestal es la propia agrupación, francamente floja, insuficiente para una obra de esta envergadura. La cuerda, violines fundamentalmente, resultan chillones; la madera es de baja calidad general (de muy segunda fila los primeros oboe y flauta), y el metal suena bien en conjunto, aunque cuando



una trompa aquí, unas trompetas allá deben sonar solas la cosa se complica.

En fin, un disco no especialmente recomendable. Ahí están los Bernstein, Previn, Haitink...

Pedro González Mira



C. STAMITZ: los 3 Conciertos para violonchelo. Claude Starck, violonchelo, Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim. Director: Paul Angerer. Compact Disc Claves CD 50-8105. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El sólido prestigio y la aceptación de goza que entre los discófilos el sello suizo Claves se basa en dos pilares fundamentales: por un lado presenta



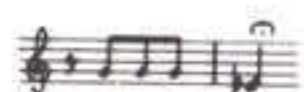
un catálogo atractivo y original, que en buena parte se desvía de la senda de lo comercial y lo trillado, y por otro cuenta como artistas exclusivos, o casi, con un selecto plantel de virtuosos de fama mundial, como el flautista Peter Lukas Graf, el clavicembalista Jörg-Ewald Dähler, el violinista Alberto Lysy, el pianista Ricardo Requejo o el violonchelista Claude Starck, la estrella del disco que centra este comentario.

Se trata de una grabación ya conocida en disco negro por el aficionado, a la que ahora saludamos con júbilo en su nuevo formato C.D., y que está dedicada a los tres Conciertos que se conservan de una serie de seis que Carl Stamitz (1745-1801) dedicó al rey violonchelista Federico Guillermo II de Prusia. Son obras de bellísima factura, verdaderas obras maestras, cuya difusión viene a enriquecer nuestro panorama del repertorio clásico de conciertos para violonchelo, relativamente limitado, en especial si se compara con el conjunto de conciertos para violín compuestos en la misma época, y, sobre todo, mal conocido fuera de los ejemplos de Haydn y Boccherini.

Y, por si no fuera suficiente el interés primordial de esta grabación única, hay que resaltar la interpretación, realmente modélica, de Claude Starck y de la Orquesta de Cámara del Sudoeste Alemán-Pforzheim, que dirige Paul Angerer, un conjunto y un director especialistas en la música de este período.

Disco indispensable para los amantes del violonchelo que quieran ampliar sus horizontes, y para todo aficionado que desee conocer del Clasicismo algo más de lo que ofrecen las obras de divulgación.

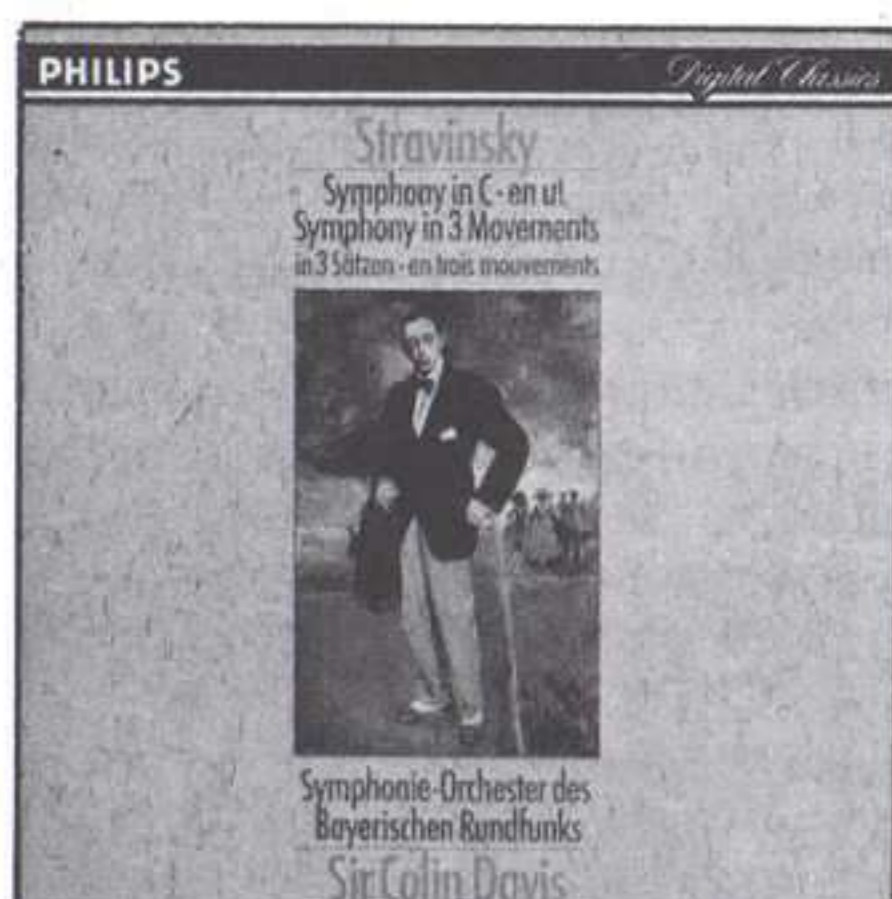
Salustio Alvarado



STRAVINSKY: Sinfonía en tres movimientos. Sinfonía en Do mayor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davis. Compact Disc Philips 416 985-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

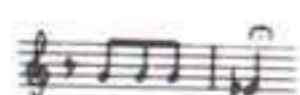
Grabado a pocas fechas de un concierto en la Herkulesaal múniquesa (en febrero de 1985, en su día transmitida por Radio-2) este disco reclama una escucha atenta, despaciosa. Siendo la segunda vez que Colin Davis registra estas obras (la primera versión, de 1965, ha sido reeditada por Philips en una serie de precio medio, 6527 127) su nueva aproximación revela un enriquecimiento, una maduración de ideas y un espectro de posibilidades expresivas que pueden escapar a una primera audición. Y ello es en virtud de que Davis entiende a Stravinsky fundamentalmente como un clásico. La tensión, incluso la histeria, que asoman en otras versiones de la **Sinfonía en tres movimientos** (pienso en las del propio Stravinsky, la pionera de 1948 para Columbia y la de 1961, contenida en el álbum gigante de la CBS) cedan aquí ante un lenguaje equilibrado, elegante, lírico, majestuoso, no compulsivo sino impulsivo desde un punto de vista rítmico. En la **Sinfonía en Do mayor**, por su misma naturaleza, Davis se



avecina a lo arcádico, propiciado desde la respuesta de los músicos bávaros (memorable el oboe, de tan señalada presencia en esta partitura). El juego contrapuntístico está plenamente logrando en ambas obras, con adecuado relieve para las voces internas de la textura.

En Compact Disc hay otras tres versiones de las Sinfonías stravinskyanas. La de Gibson, con la Orquesta Nacional Escocesa, en álbum doble (Chandos 8345/6) recoge asimismo la **Oda** de 1943 y la juvenil **Sinfonía en Mi bemol, Op. 1** de 1905-07. Versión interesante, aunque inferior a la comentada. De Leonard Bernstein y la Filarmónica de Israel hay un registro de la en Do y la en tres movimientos (Deutsche 415 128-2), pero por encima de todas ellas se sitúa la de Charles Dutoit, para Decca (412 272-2) con la Orquesta de la Suisse Romande (la misma que, a finales de los años cincuenta, grabara con Ansermet estas dos obras). Mi orden de preferencia, en CD, sería: Dutoit, Davis, Gibson y Bernstein. El sonido de Davis, aunque nítido, es algo recortado en dinámicas.

Gonzalo Badenes



STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera (versión para piano solo); **Suite de El Pájaro de fuego** (versión para piano solo); **Tres movimientos de Petrouchka** (versión para piano solo). Dag Achatz, piano (**Consagración y Pájaro**). Roland Pontinen, piano. Compact Disc BIS, CD-188. Analógico (Serie media). Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Dag Achatz, un pianista totalmente desconocido para quien esto escribe, intenta el más difícil todavía. Después del lanzamiento, por parte de las hermanas Pekinel de la versión de piano a cuatro manos de **La Consagración de la Primavera** de Stravinsky, el pianista sueco va más allá y se monta él solito una **Consagración** en versión para piano (¡a secas!). ¿Se imaginan Vds. qué clase de virtuoso —y músico, claro— requiere semejante empresa? Bueno, el Sr. Achatz, 45 años, entre otras cosas Premio María Canals 1964 y estudioso casi obsesivo del ballet más celebrado de Stravinsky, demuestra ser lo uno y lo otro: un excelente pianista y un músico serio. Lo primero porque su ejecución de **Le Sacre** es impresionante y lo segundo porque al margen de



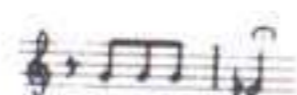
algunas florituras en la transcripción, que bien podría haber evitado, se trata de un trabajo hecho a conciencia, bien meditado y estupendamente resuelto. La versión en sí —muy adecuada tímbricamente, pues el sonido de Dag Achatz es aceptablemente hermoso y resueltamente percutivo cuando tal cosa se requiere— me parece acertadísima. Mucho mejor DUCHA y tocada que la de las Pekinel —un SOSO y PEQUEÑITO divertimento **La Consagración** en manos de éstas— es también más acertada conceptualmente. Para Achatz no hay desmitificación posible; la obra es como es y hay que tocarla así, con saña, con fiereza. Ciertamente es de celebrar que haya músicos desconocidos que, fuera de los circuitos controlados por las grandes compañías de discos, sigan caminos tan acertados y coherentes.

Otro tanto se puede decir de la versión de la **Suite de El Pájaro de Fuego**, esta vez en arreglo del propio Achatz, pero ayudado por el tercer hijo de Stravinsky, Sviatoslav Soulima. Aquí con la virtud añadida de que el sonido que obtiene del piano es otro distinto al de **Le Sacre**, más redondo, de pulsación más amplia, lo que refuerza la impresión de que Achatz es un pianista con criterio y medios para llevarlo a efecto en cada caso.

Pero para que las sorpresas no acaben, el compacto se completa con una magnífica versión de **Tres Movimientos de Petrouchka**, a cargo de un tal Roland Pontinen, un joven de 27 años que realiza una auténtica exhibición de medios técnicos y musicalidad; ciertamente, de las mejores interpretaciones que conozco de esta música.

Conclusión: un compacto que se pone en el reproductor sin mucha fe, pero que cuando se escucha acaba siendo una FIESTA. Muy recomendable.

Pedro González Mira



TCHAIKOVSKY: Concierto para violín. SIBELIUS: Concierto para violín. Viktoria Mullova, violín. Orquesta Sinfónica de

Boston. Director: Seiji Ozawa. Compact Disc Philips 416 821-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Este es el disco de presentación de la joven soviética Viktoria Mullova, a quien los aficionados madrileños ya hemos tenido oportunidad de escuchar en el Teatro Real precisamente una de las dos obras que recoge este disco, el **Concierto** de Tchaikovsky. La Mullova confirma la impresión que nos causara en el mencionado concierto, en este caso acompañada de Claudio Abbado y la Orquesta Sinfónica de Londres: estamos ante una violinista completísima, de técnica poderosa, pero escasa capacidad comunicativa. Su Tchaikovsky es impecable desde el punto de vista de la ejecución (con todo lo que ello comporta), pero se halla falto de intensidad, de calor. La violinista soviética es en exceso pulcra en su interpretación, se apega demasiado a la letra y conecta difícilmente con el oyente, una carencia que quizás vaya reduciéndose en el curso de su carrera.

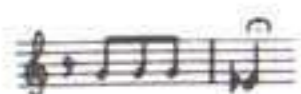
Algo parecido ocurre en la magistral partitura de Sibelius, que requiere un aliento poético constante. La Mullova apunta detalles de gran clase, de extraordinaria violinista —las dos frases inmediatamente anteriores a la cadencia— y exhibe un sonido de increíble pureza en el sobreagudo, pero no acaba de destapar el frasco de las esencias. Es Ozawa en muchos casos quien, de algún modo, tira de ella, especialmente en el **Concierto** de Tchaikovsky, del que el director japonés nos brinda una traducción idiomática, intensa —aunque sin llegar a los extremos de Mehta con Zukerman— y, él sí, comunicativa. Excelente, asimismo, su aproximación al Sibelius, una obra ideal para la Sinfónica de Boston, que consigue esos tonos fríos y esos ambientes estáticos tan peculiares de la música del compositor finlandés. Ozawa arroja en todo momento a la Mullova, lo cual no es fácil en muchos momentos, ya que ésta permanece casi siempre impasible ante el devenir de los pentagramas.

Disco, pues, de un gran interés, en cuanto que presenta a la que muchos ya consideran la más firme promesa de la joven escuela violinística soviética. Sus comienzos no son los de Mintz, también más HECHO en su primer registro fonográfico, pero sí permiten augurar una brillante carrera, una vez superado ese cierto alejamiento que mantiene respecto de la partitura. La dirección de Ozawa, de primera clase, y la grabación,



absolutamente modélica. Las referencias siguen siendo: Zukerman/Mehta (CBS) para Tchaikovsky y Zukerman/Barenboim (D.G.) para Sibelius.

Luis Carlos Gago



TUBIN: Sinfonías núms. 2 «The Legendary» y 6. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca. Director: Neeme Järvi. Compact Disc BIS. (Serie Media) Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Eduard Tubin es un compositor nacido en Estonia en 1905, pero residente en Estocolmo desde 1944, donde ha estrenado parte de su obra y ha trabajado durante todos estos años. Estamos ante la primera grabación comercializada de sus **Sinfonías Segunda y Sexta.**

La **Segunda**, denominada «**The Legendary**», escrita y estrenada en su tierra natal, presenta unas características que la entroncan con la tradición sinfónica eslava unida a un romanticismo pleno de sobriedad conceptual. No se puede dejar de destacar resonancias nacionalistas que apoyan el ya mencionado romanticismo en el tercer tiempo. No hay que olvidar que Estonia, al igual que Finlandia, posee no sólo una enorme riqueza folklórica, sino que además parte de la misma está recopilada en el *Eesti runoviised*, publicado en 1930, unos años antes de que Tubin compusiera esta Sinfonía, y que posee más de 2.500 melodías rúnicas. Si bien la presencia de la música de su país no es determinante, no por ello deja de ser menos significativa.

Por lo que respecta a la **Sinfonía núm. 6** Tubin la construye sobre un mosaico de danzas diversas (tango para el primer tiempo, rumba para el segundo, chacona para el tercero), sobre las que realiza unos intrincados y bellos ejercicios rítmicos superpuestos. A pesar de ello, el lirismo y la tensión son dos facetas que se hallan presentes también en el trabajo. Esta Sinfonía la estrenó en 1955

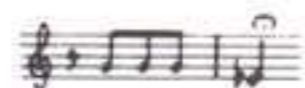
la Swedisch Radio Orchestra, una de las siete orquestas sinfónicas profesionales con que cuenta este país (de población similar a la de Andalucía), surgida de una serie de conjuntos menores existentes previamente, y que en 1985, con rango de sinfónica, grabó el presente disco.

En cuanto al director, Neeme Järvi, señalar que se trata de un paisano de Eduard Tubin, estonio como él, si bien formado en el Conservatorio de Leningrado y residente en Estados Unidos desde 1980.

Por último es necesario destacar que la casa discográfica, BIS, se encarga de garantizar la presencia de los músicos suecos en el mercado, potenciando, por ejemplo, las obras completas de Wilhelm Stenhammar, lanzando además a jóvenes artistas suecos junto a otros ya clásicos de los países bálticos, como Sibelius. Ha lanzado también al mercado otras obras de Eduard Tubin. Para resaltar el sentido nacionalista de la presente grabación, señalar que su financiación es obra de un grupo de estonios-estadounidenses.

En definitiva, podemos decir que se trata de un trabajo que, si bien no merece ser tenido como imprescindible, sí que contribuye a conocer la realidad musical contemporánea en otros países, especialmente por tratarse de la primera grabación mundial de estas dos Sinfonías.

Gemma Pérez Zalduondo



VIVALDI: Conciertos para cuerda en La mayor, R 159; violín en Mi mayor «L'Amoroso» R 271; fagot en Mi menor R 484; flauta en Sol mayor, R. 436; viola de amor y laúd en Re menor, R 540; oboe y fagot en Sol mayor, R 545. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Compact Disc Archiv 419 615-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Mal asunto éste, el de la discografía de Vivaldi. De entre toda la extensa producción de «il prete rosso», dejando aparte las architrilladísimas **Cuatro Estaciones**, cuya tónica y machacona popularidad ya es un caso de patología social, hay una cincuentena de conciertos que por razones difíciles de precisar, y, en muchos casos creo que meramente coyunturales, gozan de preeminencia sobre el resto de sus congéneres, de tal manera que los vivaldianos empedernidos, que en el afán de ampliar nuestra panorámica de la obra del maestro

veneciano, acumulamos disco tras disco, al final nos los encontraremos representados en nuestra discoteca hasta tres y cuatro veces, frente a las extensísimas lagunas que se nos descubren al consultar el catálogo Ryom.

Pues bien, estos viejos amigos, que de puro conocidos ya los consideramos como de la familia, son algunos de los Conciertos que integran la grabación que aquí toca comentar.

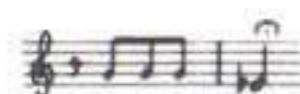
Y lo primero que hay que decir es que The English Concert ofrece uno de los Vivaldis más interesantes y atractivos de los últimos tiempos: lozano, enérgico y viril, horro de cualquier clase de amaneramiento, dentro de la más pura ortodoxia interpretativa barroca y, no obstante, sin resultar descarnado y áspero como el del Concentus Musicus Wien, que tanto perturba a aquellos que conciben a Vivaldi según los criterios, respetabilísimo también, quién se atreve a dudarlo, de Claudio Scimone e I Solisti Veneti.

Magníficos igualmente los solistas: Simon Standage, violín, Milan Turkovic, fagot, Liza Beznoziuk, flauta, Roy Goodman, viola de amor, Nigel North, laúd y David Reichenberg, oboe, que dan toda una lección de buen hacer y de acierto en el estilo.



Disco esencial para todo lo el que quiera avanzar en el conocimiento de la obra de Vivaldi, que es muy posible que también haga picar, y tanto más con la tentación del compacto, al vivaldiano fanático que esté dispuesto a hacerse con una versión más, aunque en este caso de lujo, de sus conciertos más conocidos. (La duración total es de 57 minutos).

Salustio Alvarado



VIVALDI: Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione, Op. 8. Vol. 1: **Conciertos núms. 1 al 6** (incl. **Las cuatro estaciones**). Vol. 2: **Conciertos núms. 7 al 12.** I Solisti Italiani. Compact Disc Denon 33CO-1471 y

33CO-1520. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

No se disponía hasta el momento en Compact Disc de una muy buena versión de **Il Cimento** completo de Vivaldi con instrumentos y modos **TRADICIONALES**, ya que con instrumentos **ORIGINALES** existe la notable de Hogwood (L'Oiseau-Lyre). Con ésta que acaba de aparecer en Denon, en dos CDs separados, los partidarios del primer grupo pueden darse (podemos darnos) por contentos.

I Solisti Italiani es el nombre actual de los antes denominados I Virtuosi di Roma: tras la muerte en 1979 del director de esta agrupación, Renato Fasano, doce de sus músicos se reagruparon, empezando a actuar sin director. A juzgar por estos discos, no se ha producido una ruptura con la etapa anterior, pues los criterios interpretativos son muy similares, aunque sí una cierta evolución (en contra de lo que dicen muchos incondicionales de los instrumentos **ORIGINALES**, las buenas orquestas de cámara **TRADICIONALES** —denominación inadecuada— no se han estancado: desde los modos de Münchinger en los años 60 a los de Leppard en los 70 llovió a raudales, y de la actual y cada vez más portentosa Camerata de Berna podrá decirse cualquier cosa menos que no se mueve; entre los italianos, la etapa de I Musici con Carmirelli es, aun con un sustrato común, bastante diferente a la de Ayo o Michelucci).

En efecto, tal vez por influencia de I Musici y Carmirelli, I Solisti Italiani tocan con «tempi» generalmente más vivos que en la época de Fasano, con menos austeridad y seriedad que entonces y con un colorido más rico. El nivel instrumental es considerablemente alto, aunque no llegue a lo asombroso, pero es suficiente como para que cinco diferentes violines del grupo se turnen como solistas en los doce Conciertos y den todos ellos la talla holgadamente. Pietro Borgonovo, oboe invitado en los **Conciertos núms. 9 y 12**, es así mismo sobresaliente. La sonoridad conjunta de la agrupación es muy hermosa, y muy **ITALIANA**, como su estilo, vibrato, ímpetu, «cantabilidad», etc., lo que es tan de agradecer para la música barroca italiana. Porque, incluso desde la perspectiva partidaria de los instrumentos **ORIGINALES**, es preciso reconocer que los grupos de este tipo suelen acertar normalmente y hallarse más cómodos en Bach, Haendel, o incluso en Mozart y Haydn que en los italianos del XVIII.

Las grabaciones son excelentes, son una acústica muy acertada. La colección dura exactamente dos horas. Concluyendo: una versión más que satisfactoria de la maravillosa **Op. 8** vivaldiana, recomendable porque tal vez sólo podría resultar superable por un registro completo reciente de Musici.

Tartessos



VIVALDI: La Stravaganza, Op. 4.

Monica Huggett, violín. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Compact Disc Decca L'Oiseau-Lyre 417 502-2, 2 CDs. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El binomio Vivaldi + Hogwood, triunfalmente recogido en la iglesia londinense de St. Barnabas (escenario del Haydn de L'Estro Armonico, para CBS) por una toma sonora ejemplar, como corresponde a John Pellowe. Resultado: un ganador seguro, ante el que la crítica puede entrar en cuestiones de detalle, pero que en su conjunto resiste la más páfida de las recensiones.

Ya conocía el increíble disco de las **Estaciones** vivaldianas debido a Hogwood (L'Oiseau-Lyre 410 126-2) pero éste que ahora comento me parece que lo ha superado. En primer lugar, por la prestación de la violinista Monica Huggett, que toca un instrumento de la saga Amati. La Huggett acaba de registrar **La Cetra** de Vivaldi, con los Ragalan Baroque Players, para EMI (CDS 747 82 98). Su sonido no se distingue por el volumen (aquí irrelevante) sino por la suavidad y tersura del sonido (afinación impecable), por la gracia y la oportunidad de los embellecimientos, por el dominio de las gradaciones dinámicas, por la articulación que responde a la «stravaganza» (variedad, como opuesta a la «perfidia», o monotonía) demandada por Vivaldi. Los efectos delicados que (son palabras de Doni) *expresan los matices de la*



voz humana, en el violín, son ampliamente realizados por la Huggett. Vivaldi decía: *il suono deve vibrare como muovansi le foglie alla brezza* (el sonido debe vibrar como se mueven las hojas por la brisa). Esta es la mejor descripción de las presentes versiones.

The Academy of Ancient Music, como siempre, produce un sonido refinado, moderadamente brillante, y Hogwood sabe variar los acompañamientos, no sólo por la misma composición del continuo (donde se alternan el archilaúd, la tiorba, el positivo de órgano y el clavicémbalo). El equilibrio de los planos sonoros se alcanza sin violentar las diversas confrontaciones (hay conciertos con solo de violín y otros, de tipo «concerto grosso», con oposición entre «concertino» y «ripieno»). Versión totalmente recomendable.

Gonzalo Badenes

RECITALES

«MUSICA PARA LA CORONACION DEL REY JAMES II». Obras de PURCELL, CHILD y TURNER. Coro de la Abadía de Westminster y Orquesta. Director: Simon Preston. Compact Disc Archiv 419 613-2. Digital.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Francis Stanford, arzobispo de Canterbury, dejó una excepcional documentación en la que comentaba todo lo acontecido en la coronación de rey James II, con todo el elenco de músicos que habían formado parte de tan singular acontecimiento. Los compositores que asumieron la responsabilidad de componer los «anthems» (el equivalente al motete latino en las iglesias anglicanas, con acompañamiento de órgano o instrumental) fueron, naturalmente, los mejores músicos de la capilla real: Child, Blow, Lawes, Turner y Purcell. Ellos se encargarían de hacer la música oportuna para cada momento: las procesiones de entrada («Señor, concede larga vida al rey» y «Qué alegría»), el saludo y aclamación del rey («Tu mano sea fuerte»), la consagración («Ven, Espíritu Santo» y «El sacerdote Zadok»), después de la misma («He aquí nuestro defensor joh Dios»), la coronación («El Rey se regocijará», perdido y sustituido en esta ocasión por otra sinfonia-anthem compuesta por Turner



para el día de Santa Cecilia), la bendición («Te Deum»), la conclusión («Dios habló oportunamente...») y, por último, la coronación de la Reina («Palabras bullen en mi corazón»).

Este disco recoge cada una de las fases de tan suntuosa celebración —si exceptuamos el **Te Deum**— y lo hace interpretado por el mismo coro que trescientos años antes lo cantó en la citada ceremonia: el Coro de la Abadía de Westminster. Seguramente ahora cantarán mejor que entonces, pero estamos seguros que lo hacen con los mismos criterios y los mismos tipos de voces que SUS TATARABUELOS.

Tanto la música para la coronación del rey propiamente dicha y para la conclusión del acto, como la de la coronación de la reina, son mucho más interesantes y complejos, largas y variadas que las cinco restantes, que no pasan de ser pequeñas piezas incidentales. Y es en aquellas, donde el talento de Blow, Purcell y Turner se manifiesta más patente, dando pie a Simon Preston, el Coro y a la anónima Orquesta a mostrar su gran conocimiento sobre la interpretación de esta música y experimentar sutiles diferencias de color, distintas perspectivas sonoras, alternancias de coros y solistas, y, dentro de lo posible, matizar esta música nacida para ser tocada y cantada a pleno pulmón. Justamente por tanta insistencia en amplias sonoridades y grandilocuencias, el disco acaba emborrachando un poco; pero si dosificamos convenientemente su escucha —no es necesario que CORONEMOS a James II de una sola vez— resulta muy atractivo y no carente de cierta seducción en su caduco EXOTISMO inglés.

Fernando Palacios



«SWEET AND LOW»: Glee and Partsongs. Pro Cantione Antiqua. Director: Mark Brown. Compact Disc Conifer CDCF 145. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

¡Comer, beber, charlar y cantar! Cada Club sigue siempre sus reglas: comer en algunos casos pasteles de cordero, en otros queso, en otros ¡prohibido!...; beber ponche de ginebra, o jerez, o champagne brulé,... jamás café, té u otros bebestibles heterogéneos...; charlar mucho, pero nunca de religión ni política...; y, por supuesto, componer canciones y cantar abundantemente y muy bien —el que desafine deberá beber un vaso de vino—. Así podríamos resumir lo que ha sido —y sigue siendo— esta tradición puramente inglesa de los «Clubs de Canto».

Todo comienza alrededor del S. XVII con aquellos sencillos madrigales canónicos («rounds») que se cantaban en tabernas y tertulias con melodías pegadizas, estupendas para ser entonadas por cualquier aficionado, aunque no supiese leer música (¡qué espléndida manera de hacer pedagogía musical!, ¡qué envidia!) De allí nacerían los famosos «catchs», con formas humorísticas y juegos de palabras que, aunque dijera W. Jackson en el S. XVIII que *de las cuatro partes de que constan, tres son de obscenidad y una de música*, nunca desatendieron temas tan propios como los múltices placeres de la bebida. Aún se mantienen en funcionamiento algunos de aquellos Clubs donde se cantaban estas músicas, como es el caso del «Noblemen and Gentlemen's Catch Club», creado en 1761.

El «catch» iría adaptándose a otros gustos más mesurados, dando origen al «glee»: otra forma auténticamente inglesa para voces masculinas sin acompañamiento, divididas en secciones con clima y tempo contrastantes, cuyas voces se mueven en bloques de acordes, entrelazándose entre ellas siempre con un texto de calidad. El «glee» mostraría y desarrollaría todo su esplendor en la segunda mitad del S. XVIII y la primera del XIX dentro de sus «Clubs Musicales»: «Anacreontic Society» (1766), «Concentores Sodales» (1798), «Round, Catch and Canon Club» (1843), «Adelphi Glee Club» (1833), «City Glee Club» (1669, reconstruido en 1853), etc...

En la segunda mitad del siglo pasado y la primera del nuestro, el auge de las sociedades corales mixtas traería consigo el desarrollo de otra forma musical de canto diferente a las anteriores: la canción a cuatro partes («partsongs») que, aunque naciera con menos pretensiones contrapuntísticas, alcanzaría con Elgar su calidad musical más alta y no dejaría de practicarse hasta nuestros días.

Toda la tradición de canto masculino «a cappella» ha conseguido que hoy día los ingleses cuenten con numerosos Clubs de canto y, como consecuencia,

con voces especializadas y grupos vocales de la máxima calidad: Pro Cantione Antiqua, Hilliard Ensemble, Scholars, King's Singers,... Todos ellos mantienen unos planteamientos profesionales, musicales y esti-

listicos rigurosísimos, una gran calidad y variedad de timbres vocales que se unen como una piña y una GRACIA cantando que verdaderamente parecería que hubieran sido sacados de aquellos clubs del XVIII. Al fin y al

cabo son varios siglos de experiencia y de bien hacer a sus espaldas.

Este disco que comentamos, tan bien titulado «Sweet and Low», como la hermosísima canción de J. Barnby que con-

tiene, no es ni mejor ni peor que otros similares grabados por los grupos anteriormente mencionados. Es sencillamente perfecto.

Fernando Palacios

Crítica de Discos LPs

BERG: Concierto para violín. Tres piezas para orquesta, Op. 6. Pinchas Zukerman, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Pierre Boulez. CBS IM 39741. Digital. Import.

BERG: Concierto para violín. Isaac Stern, violín. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein.

Concierto de cámara. Isaac Stern, violín. Peter Serkin, piano. Miembros de la Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. CBS M 42139. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Boulez)
★★★ (Bernstein)
★★★★★ (Abbado)

Sonido: ★★★★★ (Boulez)
★★★★★ (Bernstein)
★★★★★ (Abbado)

CBS ha sacado casi simultáneamente en nuestro país dos grabaciones del **Concierto para violín** de Alban Berg, una moderna, registrada en 1986 y protagonizada por Pinchas Zukerman y Pierre Boulez, y una ya conocida y publicada previamente, con un cuarto de siglo a sus espaldas, que tiene como intérpretes a Isaac Stern y Leonard Bernstein.

Mucho podía esperarse de la primera aproximación discográfica de Pinchas Zukerman a la magistral partitura de Berg y, ciertamente, las expectativas no se han visto en absoluto defraudadas. El violinista israelí parece reunir todos los requisitos del solista ideal para esta obra. Su sonido es probablemente el más bello de los que pueden escucharse hoy día; su musicalidad se adapta inmejorablemente a una obra que, como el **Concierto** de Berg, se caracteriza por un constante aliento romántico; su, por llamarla así, seriedad de los últimos tiempos cuadra perfectamente con ese indefinible tono melancólico que empaña la obra de principio a fin; su asombrosa técnica le permite, en fin, sortear los temibles requerimientos de Berg. El fruto de todo ello es una versión emotiva, de un lirismo desgarrado e intenso, pero siempre poético, que refleja quizás como ninguna otra el testamento espiritual de Berg. Pierre Boulez es también parte importante en el logro de estos



Isaac Stern muestra un sonido algo agresivo y una visión un tanto superficial.

resultados. Su Berg está aquí más humanizado que en otras ocasiones, se pliega perfectamente al admirable lirismo de Zukerman y nos brinda una dirección atenta a las evoluciones del solista y de una esplendorosa lógica formal, cuyo punto culminante se alcanza, como debe ser, en la grandiosa preparación del clímax del segundo movimiento. Entre ambos se establece un perfecto entendimiento y al igual que Zukerman sabe cómo diluir sus pianísimos entre el entramado orquestal, Boulez sabe controlar el potencial sonoro de la Sinfónica de Londres para adecuarlo a la inmensa riqueza de matices que le propone aquél.

Algo más primaria, en el mejor de los sentidos, es la lectura de Stern y Bernstein. Si aquéllos paladeaban cada nota, cada regulador, éstos pasan inadvertidamente sobre un buen número de ellas, fruto todo esto de un cierto apresuramiento general que impide a veces que la lógica del discurso, el engarce entre las diferentes secciones, nos llegue en toda su perfección. Stern domina sin aparentes problemas su parte, por supuesto, pero su sonido es demasiado agresivo y su visión peca quizás de una cierta superficialidad, de una comprensión parcial y no globalizadora de la obra. Bernstein, por su parte, incurre en similares defectos y su dirección es, nuevamente en el mejor de los sentidos, RUIDOSA, más evidente que profunda. En conjunto es, claro está, muy

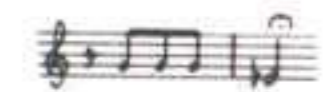
impactante, especialmente en las dos secciones rápidas, pero el clímax de la segunda, por ejemplo, resulta mucho menos efectivo que en Zukerman y Boulez, ya que no se inserta dentro del contexto adecuado. En los pasajes líricos se echa en falta ese continuo respirar de la otra versión, ese aliento poético constante que nos conduce finalmente a ese intranquilizador sobreagudo del violín, impecable, por cierto, tanto por parte de Zukerman como de Stern, aunque el de aquél, por idénticas razones a las recién apuntadas, posee una grandeza conceptual mayor.

La versión de las **Tres Piezas para orquesta Op. 6** —una obra de afortunada discografía— de Boulez es extraordinaria. Estamos nuevamente ante un prodigio de planificación formal, desde la sutil forma de arco de Praeludium hasta el apabullante clímax de la Marsch, pasando por la delicadeza y las sutilezas tímbricas y métricas de las Reigen. A la vista de etiqueta y contraportada no podemos decir si se trata de una nueva grabación, aunque es de suponer que sí. Algo parecido ocurre con el complemento del segundo de los discos que comentamos, el complejísimo **Concierto de cámara**, que nos llega servido en una impecable versión por Peter Serkin, el propio Stern y miembros de la Sinfónica londinense. Lectura intensa y llena de contrastes, la prestación solista del violinista judío es admirable, ya que esta música impetuosa y llena de contrastes parece escrita a la medida de sus peculiaridades interpretativas. Excelente Serkin, con una pulsación percusiva, ideal para la partitura, y los instrumentistas británicos, sabiamente dirigidos por Abbado, que pone de relieve sus bien conocidas cualidades para este tipo de música: entusiasmo, precisión rítmica, perfecto dominio del sonido global.

A la cabeza de las grabaciones se sitúan la versión del **Concierto para violín** de Zukerman y Boulez —en mi opinión, la de referencia de la obra— y la de las **Tres Piezas Op. 6**. Lástima que el sonido sea empañado por un prensado defectuoso que añade un constante y poco agradable ruido de fondo. Extraordinaria, asimismo, la del

Concierto de Cámara, (una de las mejores, junto a las dos grabaciones dirigidas por Boulez: una en CBS con S. Gavrilloff y Barenboim, y otra en D.G. con Zukerman y Barenboim) y algo inferior, aunque también relevante, la del **Concierto** en versión de Stern y Bernstein, merced a una espléndida labor de procesamiento.

Luis Carlos Gago



BERWALD: las 4 Sinfonías. Orquesta Sinfónica de Göteborg. Director: Neeme Järvi. Deutsche Grammophon 415 502-1, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Franz Berwald (1796-1868) nació y murió en Estocolmo, pero la mayor parte de su actividad se desarrolló en Alemania y Austria. Aunque parecía destinado a una brillante carrera como violinista, prefirió dedicarse a la composición, tardando muchos años en cosechar algún éxito. Compuso todo tipo de música, incluso varias operetas y seis óperas, una de las cuales lleva el sugestivo título de **Estrella de Soria**. Fue un contemporáneo de Chopin, de Schumann, de Mendelssohn y de Berlioz.

Se le considera el mejor compositor escandinavo anterior a Grieg y Sibelius, pero, a juzgar por las Sinfonías reunidas en este álbum, este honor me parece excesivo; lo que debió ser original y progresivo en la Suecia de su tiempo estaba ciertamente desfasado en el contexto centroeuropeo.

En mi opinión, la música sinfónica de Berwald es formularia, convencional, llena de tópicos y falta de inspiración genuina. La intención de Berwald era, obviamente, producir una música ingeniosa que ahora sólo nos interesa como exponente del oficio del compositor y no por sus elementos pretendidamente sorprendidos, que aburren y provocan una inequívoca sensación de «déja vu». Cuando Berwald se olvida de retóricas y



efectismos consigue pasajes de un cierto vuelo lírico y de audición mucho más grata. Tal vez lo más interesante de estas Sinfonías sea el tratamiento cromático de la paleta orquestal, que confiere a ciertos pasajes una calidad brumosa, muy nórdica.

La más consistente de las cuatro Sinfonías es la **Primera**, conocida con el nombre de «**Sérieuse**», un puro calco beethoveniano, si se quiere, pero dotada de un cierto interés contrapuntístico. La **Segunda Sinfonía**, «**Capricieuse**», contiene reminiscencias de la «**Pastoral**» y la **Tercera** «**Singuliere**», puede llegar a resultar grata si se escucha con reverencia de musicólogo y pocas exigencias de otro orden.

En resumen: un documento para seguir la evolución de la sinfonía durante el siglo XIX y que es aconsejable adquirir sólo en el caso de disponer de una discoteca muy bien provista.

La interpretación de Järvi y la Sinfónica de Göteborg es tan voluntariosa como la música de Berwald, pero poca cosa más. La ejecución es poco refinada y el enfoque grandilocuente de Järvi les viene grande a estas Sinfonías, que se hubieran beneficiado de un tratamiento más camerístico. La Orquesta no pasa de discreta e incurre en algunos desajustes que suenan a improvisación. La verdad es que éste no es el repertorio en el que Järvi ha cimentado su prestigio actual.

Merece ser destacado el hecho de que la edición de este álbum se ha hecho con el patronazgo de la casa Volvo, que colabora de esta manera a la difusión del acervo cultural de Suecia.

Xavier Casanovas-Danés



HAENDEL: Oberturas de Agripina, Alceste, Il pastor fido, Samson, Saul, Teseo. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Archiv 419 219-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Las introducciones que Haendel compuso para sus óperas, cantatas, oratorios..., han gozado siempre del máximo aprecio dentro de sus obras orquestales. Es natural que así haya sido, pues muestran un variado espectro de posibilidades formales —adscritas normalmente a la obertura francesa y a la sinfonía italiana— que las convierten en piezas únicas, muy distintas entre sí y que se DEJAN OIR espléndidamente aun separadas del acto escénico para el que fueron creadas.

En ellas Haendel vierte y ordena muy sabiamente todo su gran repertorio de los mejores recursos musicales de la época: cascadas de notas, interrupciones bruscas, secciones concertantes, tremolados intensos, silencios de gran efecto, notas tenidas, ritmos endiablados... en fin, lo mejor de la última hornada del Barroco.

En este disco podemos disfrutar de una exquisita selección de dichas oberturas, todas las cuales suponen un reto interpretativo para cualquier orquesta barroca que se precie de serlo, pues requiere la posesión de una claridad y agilidad vertiginosa en todas las articulaciones, un gran virtuosismo por parte de cada uno de sus miembros para los muchos «concertatos» que tienen y una afinación primorosa para que, en ausencia de esos amplios vibratos que esta música repele con fuerza, el sonido resulte unificado, transparente y sólido.

Si hay una orquesta hoy día que pueda asumir la responsabilidad de afrontar la interpretación de este repertorio haendeliano con los mejores resultados, superando con creces cualquier tipo de dificultades y transformando en MUSICA todo cuanto ejecuta, es, sin duda, The English Concert con Trevor Pinnock al frente —no podía ser de otra manera tras sus anteriores versiones de otras obras de este mismo compositor, que son, a mi modo de ver, de una extraordinaria perfección. Pues bien, este disco supera todo lo previsto: ya se puede decir, sin miedo a caer en falsos triunfalismos, que en la interpretación de Oberturas de Haendel se ha tocado fondo. Este registro es, por lo tanto, un auténtico acierto y un perfecto clásico desde el primer momento de su publicación.

Como viene siendo norma de la casa Archiv en estos últimos tiempos, la toma de sonido, el prensado, la presentación y las notas explicativas son un modelo de bien hacer.

Fernando Palacios



MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Canciones de un compañero errante. Brigitte Fassbaender, mezzosoprano. Rosalind Plowright, soprano. Coro y Orquesta Philharmonia. Director: Giuseppe Sinopoli. Deutsche Grammophon 415 959-1, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Que la cotización de Sinopoli ha subido como la espuma es

cosa sabida y que es uno de los directores más polémicos y desconcertantes del momento, también. Dicen que obras son amores y entre las suyas encontramos lo mejor y, casi, lo peor (sirvan como ejemplo dos grabaciones procedentes del campo operístico: un irritante **Macbeth** seguido por una **Manon Lescaut** fascinante).

Sinopoli hace una lectura ATEA y desapasionada de la **Segunda Sinfonía** de Mahler; la priva de sus connotaciones psicológicas de angustia y fervor, que son precisamente los elementos cohesionadores. Sinopoli intenta lo contrario: se olvida de toda intención programática y concibe la Sinfonía como un vasto mosaico, potenciando los elementos diferenciadores (contraste de «tempi», síncopas, disonancias, distorsiones, etc.). En compensación, cuida como nadie los aspectos sonoros y gradúa la textura e intensidad del sonido con un extraordinario balance de planos. Desde el primer compás se advierte la claridad de su lectura y la ausencia de todo lastre metafísico. Pero, a la larga, la monumental composición acaba por parecer incongruente.



Brigitte Fassbaender no sabe ni puede adueñarse de la situación.

El movimiento inicial —«Totenfeier» o funeral— discurre de forma relajada y poco tremenda. Le sigue el «Andante moderato», interpretado con un preciosismo extravagante, por completo fuera de contexto. Puede resultar muy técnico o muy revolucionario, pero es harina de otro costal, como vulgarmente se dice.

En el tercer movimiento las cosas van mejor. Encontramos expresividad, una cierta palpación y un principio de intención dramática. El cuarto movimiento —«Urlicht» o luz primigenia—, que es como el fulcro de la Sinfonía porque la reequilibra, pasa sin pena ni gloria en la versión de Sinopoli. A esta frialdad colabora Brigitte Fassbaender, que no sabe ni puede

adueñarse de la situación. Su inteligencia y la claridad de su voz no son las adecuadas para cantar el «Urlicht», para el que se requiere la densidad vocal de la auténtica contralto, verdaderas «rara avis» de nuestros días.

La ejecución del complejo quinto movimiento es satisfactoria. Sinopoli explota a fondo las posibilidades fabulosas del Coro y de la Orquesta Philharmonia y logra crear algunos momentos de audición francamente grata. La conclusión es muy serena. Ambas solistas quedan arropadas por las voces del coro, que tiene una intervención antológica.

En suma: una **Segunda** de Mahler incongruente, no recomendable como primera opción: Lo que sí recomiendo es la lectura del espléndido estudio monográfico sobre esta Sinfonía que Luis Sales publicó en el núm. 554 de RITMO (abril de 1985), con un acertado balance discográfico que puede orientar a más de un lector a decidir por dónde van sus preferencias.

En cuanto a las **Canciones de un compañero errante**, la Fassbaender está mucho más en su elemento y, exceptuando el primer lied, su versión es una de las mejores que conozco. Sinopoli está más convincente que en la Sinfonía y concede a la cantante la autonomía necesaria, controlando a la orquesta para que no se erija en protagonista, y estableciendo el equilibrio preciso.

Xavier Casanovas-Danés



MAHLER: Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 414 321-1.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Esta versión de la **Quinta** de Mahler, presente en el catálogo español desde comienzos de la década de los setenta, es una de las primeras que se publicaron en nuestro país. La novedad de esta reedición radica, naturalmente, en el hecho de ser la primera vez que logra acoplarse la obra en un solo disco y no en dos, como es habitual. Si, a primera vista, sus sesenta y cinco minutos de duración parecen aconsejar dicho acoplamiento (tan ventajoso para el bolsillo del comprador), la cosa no es tan sencilla y no deja de tener aspectos criticables. La reserva más importante a mi juicio está en que, dada la estructura de la obra en cinco movimientos, es imposible distribuir su material sonoro en las dos caras del disco sin cortar por la mitad el tercer tiempo (algo parecido a lo que ocurre

con la **Novena Sinfonía** de Beethoven). Supongo que el procedimiento tendrá sus defensores y sus detractores. Yo, personalmente, me incluyo entre los segundos y prefiero la edición antigua en dos discos (o el Compact Disc, donde no se presenta este problema), aunque me haya de gastar más dinero.

Por lo que se refiere a la versión, hay que decir que es tan perfecta técnicamente como desacertada estilísticamente. Todo el mundo conoce aquella ocurrencia de Deryck Cooke, quien llamaba a la **Quinta sinfonía esquizofrénica**, en razón de su aguda dislocación en dos mundos contrapuestos, trágico y alegre. Solti, en este caso, se erige en eficaz psiquiatra y cura a la obra de su ESQUIZOFRENIA; su versión, demasiado compacta y unitaria en torno al mundo trágico, desconoce completamente la vertiente optimista e irónica, que se impone sobre todo en los movimientos tercero y quinto.

Sonido espléndido de una grabación analógica de 1970.

Luis Sales



MOZART: Sinfonías núms. 35, 36, 38, 39, 40 y 41; Oberturas de Las Bodas de Figaro. Orquesta Sinfónica de Columbia. Director: Bruno Walter. CBS, Masterworks Portrait M3P 39627, 3 discos. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Sobre el Mozart de Bruno Walter está ya todo dicho, y en RITMO bastantes veces. Por consiguiente, trataré de ser breve.

Prometo que no he repasado nada de lo publicado por la revista al respecto. Para no incurrir en reincidencias innecesarias, pero también para tratar de ver las cosas, si es que ello es posible, como si fuera la primera vez. Así, sólo se me ocurren cuatro apreciaciones útiles: el Mozart de Bruno Walter constituye la base absoluta de todo cuanto se ha hecho con la música sinfónica del autor salzburgués con posterioridad; mantiene intactos sus valores, altísimos, en primera línea al cabo de los años, pudiéndose situar en términos generales a la altura de los más grandes logros conseguidos después; para mi gusto personal, y afinando mucho, de las seis Sinfonías la menos buena versión es la de la **Núm. 36** (tampoco me ha entusiasmado la **Núm. 38**, particularmente la introducción del primer movimiento); y, en mi opinión no se puede meter en el mismo saco, como ciegamente hacen mu-

Bruno Walter



Sobre el Mozart de Bruno Walter está ya todo dicho...

chos, todo lo que Bruno Walter dejó grabado. Mozart y Brahms, sí; no Beethoven, Mahler o Bruckner, pongo por caso: si existe una faceta de la creación en la que los cambios son continuos y sorprendentes, ésa es sin duda la de la interpretación musical. Sacralizar a los muertos, pues, es en este campo cuestión de comodidad, irresponsabilidad o simplemente miopía.

Este álbum aparece publicado en serie media; aunque se tengan más versiones de las obras que incluye es absolutamente esencial. Recomiendo por consiguiente su compra sin ninguna reserva.

Pedro González Mira



MOZART: Serenata en Mi bemol mayor, K. 375. Serenata en Do menor, K. 388/384a. Amadeus Winds (con instrumentos originales). Decca L'Oiseau-Lyre. 417 249-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Acaba de aparecer en nuestro país el primer disco de los Amadeus Winds, un conjunto norteamericano de instrumentos originales que pretenden reproducir con fidelidad histórica los conjuntos de «Harmoniemusik» para los que tanta música escribieron Mozart y sus contemporáneos. La interpretación del repertorio clásico en general y de la obra de Mozart en particular con instrumentos antiguos es cada vez más frecuente y los resultados han sido hasta la fecha muy desiguales, aunque en cualquier caso —lo repetiremos una y mil veces— es impensable que se produzca un movimiento de la envergadura y trascendencia del que ha tenido lugar con la interpretación de la música barroca con instrumentos originales, puesto que el

REDESCUBRIMIENTO de la música del clasicismo es impensable. Con todo, lo que sí ha de aceptarse es que los instrumentistas HISTÓRICOS pueden tener una importante palabra que decir con respecto a la música del clasicismo y revisar algunos aspectos de la tradición interpretativa vigente.

Tal es el caso del disco de los Amadeus Winds que comentamos, y que aporta muchas más cosas de lo que a primera vista cabría suponer. La primera y fundamental aportación es, lógicamente, de orden tímbrico. El registro que comentamos nos ofrece dos de las grandes obras para instrumentos de viento de Mozart y nos las ofrece con una sonoridad muy diferente de aquella a la que estamos acostumbrados. Por lo pronto, el sonido de los vientos dieciochescos era más acre, más agresivo, más viril, y por tanto menos dulzón y empalagoso que el habitual en los conjuntos de instrumentos modernos, en los que los timbres de los diferentes instrumentos se funden mejor pero a costa de perder personalidad y nitidez. Es agradable escuchar los enérgicos ataques de los instrumentos dieciochescos, su capacidad para endurecer la articulación, para resaltar un acento o para apoyar una apoyatura. Aun así, creo que los Amadeus Winds deberían situarse en una manera de tocar más barroca, liberarse totalmente de la influencia de los instrumentos modernos en este repertorio y ofrecernos esta música, pretendidamente menor, con toda su fuerza, con su arcaico carácter de **MUSICA DE AIRE LIBRE**, sin connotaciones de celebración burguesa ni balneario decimonónico. Creo que será entonces cuando la aportación de los instrumentistas HISTÓRICOS a este tipo de música tendrá verdaderamente todo el carácter de revisión que está pidiendo.

Desde un punto de vista técnico, el trabajo de los Amadeus Winds es impecable, lo cual no es ninguna bagatela dados los problemas originados por el empleo de instrumentos antiguos, incomparablemente más rudimentarios que los actuales. Conseguir una afinación impecable, un ajuste perfecto y una sonoridad coherente —aunque forzada y afortunadamente heterogénea— es algo que tiene un extraordinario mérito.

Desde un punto de vista musical, es un placer escuchar esta música de un modo menos plano, con una dinámica más centrada en el detalle que en las grandes secciones, en cierto modo más barroca, más incisiva y menos acaramelada, lo que empequeñece una música que en ocasiones es de primera fila. Creo que estamos ante un primer paso, y que si los Amadeus Winds terminan de perder

el miedo, conseguirán ofrecernos la música de Mozart para conjunto de viento en todo su auténtico esplendor.

Alvaro Marías



MOZART: Requiem. Sonatas de Iglesia K 278, 329, 336. Colette Alliot-Lugaz, soprano. Dominique Visse, contratenor. Martyn Hill, tenor. Gregory Reinhart, bajo. Odile Bailleux, órgano. Coro Regional de Nord-Pas-de-Calais. La Grande Ecurie & la Chambre du Roy. Director: Jean-Claude Malgoire. CBS IM 42273. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Como puede verse, las HUES- TES de Malgoire atacan ahora el **Requiem** de Mozart, y le aplican buena parte de su artillería habitual. La verdad es que nunca he apreciado demasiado los méritos que los franceses encuentran a Malgoire, ni en la música barroca ni en la de Mozart; con todo, es justo reconocer que se ha ido moderando y que sus instrumentistas ya no tocan mal a propósito, como antes parecían hacernos creer.

El **Requiem** de Mozart no es una obra cualquiera; no bastan en modo alguno la originalidad ni la pura novedad para con él. Pero resulta, además, que a esta versión de Malgoire no le he encontrado tampoco apreciables novedades interpretativas; tan sólo unos «tempi» rematadamente rápidos, desbocados y sin aliento (que dan lugar a que en el disco quepan también las tres **Sonatas de Iglesia**). El Coro es lo mejor de la grabación, seguro y afinado, aunque tampoco demasiado sutil.

De los solistas, tan sólo Martyn Hill es destacable. La soprano y el bajo son discretos; de la idea de confiar la parte de contralto a un contratenor más



Malgoire ya no hace tocar mal a sus intrumentistas...

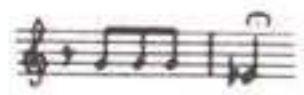


vale no hablar, sobre todo cuando el cantante escogido ofrece una voz decididamente desagradable.

La Orquesta como decía al principio, suena mejor que años atrás; las cuerdas ya no CHIRRIAN tan lastimosamente; se observa una cierta contención; aun cuando, por ejemplo, el uso de timbales antiguos haga que queden muy descompensados, por excesivos, en el «Dies irae».

Creo, en conclusión, que quien desee hacerse con una versión a base de instrumentos originales puede quedar bastante bien satisfecho con la de Christopher Hogwood (L'Oiseau-Lyre), muy original. Y si se decide, afortunadamente, por una de corte clásico, mejor Schreier (Philips), de tintes dinámicos y, por encima de todas, la de Karl Böhm (Deutsche Grammophon), verdadera joya artística.

Santiago Bueno Salinas



NOVAK: Signorina Gioventu.

Orquesta Filarmónica de Brno. Director: Frantisek Jílek. Supraphon 1110 3889 G. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Una vez más el sello Supraphon nos trae interesantes novedades del catálogo checo, esta vez con un ballet de Vítězslav Novák (1870-1949), compositor prácticamente desconocido en España pese a que es un músico de indudable interés y desde luego uno de los más destacados maestros checos del siglo XX. Autor de grandes obras sinfónicas y corales, óperas y música para piano y cámara, así como un buen número de canciones, combina en ellas el elemento típicamente nacionalista con formas de componer propias del mundo centroeuropeo de su tiempo. Fue también un reconocido maestro que desempeñó la docencia en el Conservatorio de Praga durante más de treinta años.

Signorina Gioventú es un ballet-pantomima en siete cuadros y un prólogo compuesto entre 1926 y 1928, en el que se escenifica la vida triste, monótona y sin horizonte de un empleado de oficina que en un día de carnaval conoce a una preciosa muchacha —que da título a la obra— y baila con ella recordando los días felices de su infancia y juventud. El final no puede ser otro que la muerte. La partitura está vigorosamente orquestada, notándose de inmediato el dominio que sobre los instrumentos poseía Novák. En ciertos momentos nos viene a la memo-

ria el ambiente de ebriedad sonora de **La Valse** de Ravel, composición de unos años antes y que conoció el autor checo, aunque en otros la intencionalidad rítmica y tímbrica de la partitura contenga elementos más austeros. **Signorina Gioventú** es en su conjunto un valioso ejemplo del ballet checo de nuestro siglo y una obra que bien merece la pena conocer. Que yo sepa no se ha estrenado todavía entre nosotros.

La Orquesta Filarmónica de Brno es una buena agrupación, desde luego envidiable como orquesta de provincias, que toca con gran entrega y profesionalidad. Es muy probable que la obra de Novák alcanzase un mayor impacto con una orquesta de más perfecto virtuosismo, pero la versión que nos ofrece bajo la batuta de Frantisek Jílek es más que aceptable. El director checo parece un maestro solvente, que conoce bien la obra y extrae un buen rendimiento de la Orquesta. Posiblemente se pueda obtener una interpretación más matizada, más poética y con mayores dosis de transparencia y refinamiento tímbrico, pero el resultado como totalidad es muy digno. Una buena toma sonora, con cuerpo y escaso ruido de fondo, completa la recomendabilidad de esta infrecuente e interesante grabación.

Carlos Ruiz Silva



PROKOFIEV: Sinfonía núm. 5;

Sueños. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Vladimir Ashkenazy. Decca, 417 314-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Vladimir Ashkenazy ha demostrado en varias ocasiones ser un músico que entiende a Prokofiev. Como director de orquesta grabó una magnífica **Cenicienta** y como pianista impresionantes versiones de los **Conciertos** (con Previn). Sin embargo, ésta, su **Quinta** de Prokofiev, no pasa de ser una desigual interpretación. Al oírlo, y como sucede a veces con algunas grabaciones de Ashkenazy, da la impresión de que no está lo suficientemente trabajada; que al registro le falta elaboración, profundización en lo que se está haciendo, esmero... Realmente, parece que la preparación de la versión con los músicos de la orquesta se llevara a cabo con prisas, sin ensayar lo suficiente; que director y ejecutantes vayan cada uno por su lado...

Pero no en todo momento, y eso es lo peor. Primero y segundo tiempos revelan a las claras esos defectos, de suerte que en más de un momento, además, se aprecia una cierta falta de compromiso con la música: frases precipitadas, CARRERAS sin sentido, transiciones pobres o inexistentes, parca matización, etc. Y el caso es que lo que escuchamos suena a Prokofiev; el problema es que —parece— Ashkenazy no se cree el MENSAJE, no actúa con sinceridad. Tercero y cuarto movimientos, por el contrario, están mucho más entonados, de manera que la credibilidad de la música (en función de la interpretación) va en continuo aumento: el cuarto llega a ser casi estupendo.

Disco, pues, poco recomendable, a pesar de que se completa con una espléndida interpretación de **Sueños Op. 6**, una agradable obrita de juventud, que no presenta mayores problemas de dirección y que está bien conocer. Naturalmente, no es suficiente motivo para adquirir el disco. De las versiones que hay en el mercado (de la **Quinta**), la más recomendable es la Bernstein (CBS, disponible en formato de disco compacto).

Pedro González Mira



PUCCINI: Tosca. Kiri Te Kanawa,

Jaime Aragall, Leo Nucci, Spiro Malas, Malcolm King, Piero de Palma, Paul Hudson, Nicholas Folwell, Ivo Martínez. Coro infantil de la Royal Opera House, Covent Garden. Coro de la Opera Nacional Galesa. Orquesta National Philharmonic. Director: Sir Georg Solti. Decca 414 597-1, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Segundo título de Puccini en la abundante discografía de Georg Solti, esta reciente **Tosca** no alcanza la altura de la excelente **Bohème** que grabara en 1973 para RCA, una de las mejores versiones que existen de este título, tanto por su reparto como por la calidez arrebatada de su dirección. En **Tosca**, el director húngaro no llega a dar con la esencia de la obra, con esa genial combinación de melodrama desaforado y refinamiento en las texturas orquestales, y opta por una vía intermedia, consistente en reducir la pasión dramática (que nunca ha faltado precisamente en las versiones de Solti) y acentuar el aspecto lírico, aunque llega así a una lectura más enfermiza en lo decadente que



Te Kanawa confunde expresividad con amaneramiento.

la de Colin Davis. Esta es mucho más interesante dentro de esta óptica, porque no sacrifica el drama y, por lo tanto, no llega a caer en la blandura latente en esta versión de Solti, muy bien realizada en lo técnico por la Orquesta Filarmónica Nacional, de sugestiva sonoridad para esta música, pero de la que se desprende una cierta desgana en la dirección, que queda muy por debajo de las de Mehta, De Sabata, la primera de Karajan o la citada de Davis.

Dentro de esta falta de penetración con la obra hay que incluir también la «Tosca» de Kiri Te Kanawa, a priori dueña de un instrumento apropiado para el papel por su pastosidad, amplitud de registros, calidez y esmalte, que pueden brillar en otros títulos puccinianos como **La Bohème** o **La Rondine** (recordemos su embriagador «Sueño de Doretta»). Pero no llega a identificarse con el personaje, pues confunde expresividad con amaneramiento y cursilería, le falta la violencia innata y en ningún momento sabe vulgarizarse, por lo que los pasajes «parlando» resultan faltos de fuerza o, incluso, en algunos casos hasta ridículos. En lo puramente vocal, su labor es menos criticable (canta con notable gusto el «Vissi d'arte»), a excepción de algunas nasalidades en la emisión.

A Jaime Aragall le ocurre poco más o menos lo contrario que a la cantante mezzosoprano. Su «Cavaradossi» se caracteriza en escena por el ardor, la valentía y la entrega, dentro de una personificación algo lineal y plana de contrastes. Este apasionamiento no logra transmitirse de igual modo a través del disco, y a cambio aparece un fraseo sin gran refinamiento, aunque la belleza del instrumento siempre queda patente.

Del trío protagonista, el más convincente es Leo Nucci, que consigue incluso aprovechar sus defectos de emisión para encarnar a un «Scarpia» lleno de cinismo, con plenitud vocal en el Te Deum y ese especial brillo de

su voz, aunque sin la sutileza de otros intérpretes del personaje. El resto del reparto es inferior al de otras versiones, a excepción del siempre ejemplar «Spoletta» de Piero de Palma. La participación del Coro de la Opera Nacional Galesa es excelente, y la grabación de gran nivel, aunque sin la espectacularidad de la de Davis en Philips.

Rafael Banús



PUCCHINI: Arias de La Boheme, Gianni Schicchi, Madama Butterfly, Manon Lescaut, La Rondine, Suor Angelica, Tosca, Turandot y Le Villi. Eva Marton. Orquesta de la Radio de Munich. Director: Giuseppe Patané. CBS Masterworks IM 42167. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Voz, técnica y estilo son tres elementos que sirven para calificar la labor profesional de la soprano norteamericana Eva Marton, que últimamente ha venido prodigándose bastante en disco. La voz es sólida, ancha, homogénea, sin aristas, pero el timbre es algo áspero, especialmente los agudos, y no muy bello ni muy diáfano. En las agilidades resulta algo pesante e imprecisa, y adolece de un leve trémolo esporádico, siendo ambas características de las voces amplias. La técnica es buena, y en ella reside su mayor virtud: correcta impostación, buen apoyo, fluidez, homogeneidad tímbrica en los registros, y claridad en la vocalización. El estilo es correcto, sobrio, cuidadoso, con expresividad suficiente pero moderado y musicalmente centrado y comedido.

El Puccini de Eva Marton es amable, suficientemente expresivo y vocalmente solvente, pero bastante escaso de ternura, sensualidad, picardía, y de entrega en general. Es más bien lineal, con falta de intencionalidad y finura en el fraseo. Estas características son comunes a lo largo de las interpretaciones de este disco, aunque naturalmente unas resultan más acertadas que otras. Entre lo más destacable está, por la dureza y aparente frialdad del personaje, «In questa reggia» de **Turandot**, expuesta con seguridad y pujanza, así como las dos arias de **Manon Lescaut**, con buena línea, si bien con falta de flexibilidad en los adornos, y algo bruscos los ataques. Falta de delicadeza y sin pianísimos el «O mio babbino caro», y con poca sutileza el «Un bel di»; musicalmente correcta pero con poca gracia el aria de «Musetta»; fluido y aceptable el «Vissi d'ar-

te», pero algo entrecortado el fraseo y, poca sentimentalidad.

En general, las interpretaciones de Eva Marton en este disco son todas atrayentes y con muy buen nivel musical, pero están regidas por una personalidad más bien gris y no resultan ni novedosas ni enriquecedoras.

La dirección de Patané es efectiva, sólida y envolvente, y la calidad técnica del sonido está muy bien lograda. Se acompaña un encarte con los textos de las arias, traducidas a tres idiomas, y unas interesantes notas sobre Puccini, echándose en falta alguna referencia a la cantante.

Francisco Chacón Marín



R. STRAUSS: Vida de héroe. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 415 508-1. Digital. Import. Orquesta de Cleveland. Director: Vladimir Ashkenazy. Decca 414 292-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★ (D.G.)
★★★★ (Decca)
Sonido: ★★★★★

Siempre he considerado a Karajan como un «primus inter pares», pero documentos como este disco le erigen en «primus» a secas. Su interpretación del poema sinfónico es tan apasionada que el oyente queda exhausto tras la audición. Es la tercera vez que lo lleva al disco, pero el que nos ocupa supera a los anteriores con creces y, en mi opinión, constituye la referencia discográfica absoluta.

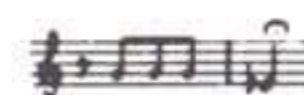
El héroe de Karajan tiene categoría de semidiós. Toda la magnificencia y sutileza imaginables están en esta versión, servida por la Filarmónica de Berlín de las grandes ocasiones. El violinista Leon Spierer hace un retrato excelente de la compañera del héroe, pero hace añorar la exquisitez de su predecesor Schwalbé en la anterior grabación de Karajan para D.G. El tema del amor está presentado con un arrebatado casi erótico; el estruendoso episodio de la batalla resulta impresionante, sin sonar a fanfarria, y la intervención de los detractores del héroe tiene el desenfado justo. Una comprobación indirecta de la calidad de la lectura de Karajan la encontramos en el hecho de que cuando llegan las autocitas literales de temas procedentes de otros poemas sinfónicos, éstas quedan perfectamente integradas en el magna sonoro. Con todo, lo más hermoso del disco es la forma en que Karajan conduce el vasto fresco sonoro hacia un final de OBRA ABIERTA. concluyéndolo

con una suspensión del sonido que es como una sublimación hacia el nirvana en el que el oyente, hipnotizado, queda sumido durante unos instantes.

Lo único criticable del disco es el momento elegido para efectuar el cambio de cara: en mitad de una de las frases temáticas; en cualquier otra versión se hace en un punto menos inoportuno.

En comparación, Ashkenazy, con más inflexiones, es más pródigo en los contrastes de «tempo» y volumen sonoro. La torrencial composición recibe un tratamiento menos compacto, como si correspondiera a un héroe más humano o menos distanciado. Ashkenazy dirige muy atento a todos los detalles y con una enorme autoridad, pero su lectura palidece frente a la de Karajan, aun siendo hermosísima y más versátil. A diferencia del director salzburgués, Ashkenazy prefiere acabar el poema sinfónico de forma rotunda, sin los plateamientos metafísicos de aquél. La Orquesta de Cleveland está sensacional y el registro sonoro es tan bueno como el anterior.

Xavier Casanovas-Danés



STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. Cuatro piezas a la noruega. Orquesta de Cleveland. Director: Riccardo Chailly. Decca 417 325-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

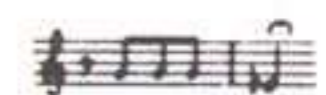
Versión espléndida de **La Consagración de la Primavera** la que nos ofrece el joven director italiano Riccardo Chailly, en el que es, seguramente, su mejor trabajo discográfico hasta la fecha. No son —como es habitual— los valores rítmicos de la pieza los que Chailly pone de

relieve, sino los estructurales y, sobre todo, el riquísimo contenido tímbrico de esta asombrosa y siempre nueva composición. Así pues, esta versión se aparta considerablemente de las de Muti (EMI) o Solti (Decca), más brutales, más salvajes, para aproximarse al concepto más elaborado de Abbado (D.G.) o Haitink (Philips); en el buen entendido de que, a mi juicio, la de Chailly supera a todas las mencionadas, quizá con la única excepción de la de Muti. Apoyada en una Orquesta de Cleveland sensacional (de un virtuosismo insólito), la lectura de Riccardo Chailly es, probablemente, la más clara y perfecta instrumentalmente de cuantas se han llevado al disco hasta la fecha. Tanto es así, que, con seguridad, más de uno la tachará de excesivamente NEOCLASICA e incluso de PRECIOSISTA. Sin embargo, y aun admitiendo esta delectación en lo sonoro, hay que decir que no se trata en absoluto de una versión blanda; Chailly mantiene el orden, pero sabe desatar la violencia en los momentos claves.

El disco se completa con **Cuatro piezas a la noruega** (1945), obra bonita, neoclásica, pero que no pega ni con cola al lado de **Le Sacre**. De todas formas, sean bienvenidos sus ocho minutos de duración a un disco no demasiado generoso en cuanto a minutaje (41'01").

El sonido es realmente espléndido en todos los aspectos, a pesar de un volumen un poco bajo.

Luis Sales



VIVALDI: Conciertos: «Alla rustica», R 151; para oboe y violín R 548; «con molti stromenti» R 558; para 2 violines R 516; para oboe R 461; para 2 mandolinas R 532. The English Concert. Simon Standage y Elisabeth Wilcock, violines; David Reichenberg, oboe.



Uno de los mejores trabajos discográficos de Chailly hasta la fecha.



Director: Trevor Pinnock. Archiv 415 674-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Se trata de un disco de programa no poco manido —la única obra inhabitual es el **Concierto para dos violines R 516**— cuyo interés estriba en la calidad extraordinaria de su interpretación. Una vez más The English Concert deja constancia de su altísima categoría, que lo sitúa entre los primeros puestos de las orquestas barrocas y de las orquestas de cámara en general. La perfección técnica, la afinación, no ya perfecta, sino bellísima, el ajuste infalible y la sonoridad llena y transparente de esta orquesta son difícilmente superables. Si a esto unimos la adecuación estilística, tanto en el plano técnico como en el musical, nos encontramos con un conjunto ideal para la interpretación del repertorio barroco, que se enfrenta a la interpretación histórica sin la menor pedantería, sin la menor exageración y sin el menor afán de «llevar la contraria» ni jugar al *enfant terrible*.

La hermosa elección del disco que comentamos permite realizar un recorrido variado y atractivo por el atractivo mundo del concierto vivaldiano. Todos los solistas realizan un trabajo ejemplar: los violinistas Simon Standage y Elisabeth Wilcock y muy especialmente el oboísta David Reichenberg, de un sonido dulce y redondo poco corriente en los oboístas barrocos, generalmente la sonoridad más acre y penetrante y de dinámica más exagerada, pero que en cualquier caso posee extraordinaria calidad. La belleza tímbrica lograda en el **Concierto «con molti stromenti» R 558**, que por una vez responde al pie de la letra a la instrumentación requerida (flautas de pico, chalumeaux, violines «in tromba marina», mandolinas, tiorbas y violonchelos), es un perfecto exponente de la imaginación y audacia sonora del *Prete Rosso*. También excelente es el trabajo de los solistas de mandolina J. Tyler y R. Jeffrey, que tocan sin plectro, humanizando y dulcificando hasta el máximo el sonido de sus instrumentos, en una interpretación llena de candor.

Si, rizando el rizo, buscáramos alguna objeción a este precioso disco, tan sólo podríamos echar en falta en algún momento una mayor incisividad, un poco más de desenfadado, de sentido del humor, de juego agógico, en este Vivaldi lleno de lirismo pero que quizá se toma a sí mismo un poco demasiado en serio.

Alvaro Marías

RECITALES

«CANCIONES ESPAÑOLAS», vols. 1 y 2. Montserrat Caballé, soprano. Miguel Zanetti, piano. Columbia. WL 71320 (vol. 1) y WL 71327 (vol. 2).

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★

Estos dos volúmenes Columbia se editaron por vez primera en 1977 y 1978 bajo el sello Alhambra. En ellos, Montserrat Caballé interpreta treinta y tres canciones españolas que constituyen una interesante, aunque lógicamente incompleta, antología de nuestra canción de concierto. El primer volumen incluye las famosas **Siete Canciones Populares Españolas** de Manuel de Falla, cuatro ejemplos de Turina y otros cuatro de Granados. La soprano catalana aparece en excelente forma vocal y sólo cabría reprocharle ciertos efectos operísticos impropios de este repertorio. También cabría poner algún reparo en el empleo de la zona grave —muy importante en Turina— en la que se nota un cambio de color en el paso y un apoyo algo artificioso.

Por lo demás, podemos gustar de su espléndida técnica vocal y la belleza del instrumento, con pasajes de verdadera gloria, como en **Elegía eterna** o **La maja y el ruiseñor** de Granados, en las que la línea exquisita y etérea, de gran aliento expresivo, constituye un regalo para el oído. El que personalmente haya escuchado en la sala de conciertos a la Sra. Caballé cantando estas páginas de manera todavía más increíble no impide calificar a estas interpretaciones como excelsas. También en Turina hay cosas de enorme categoría vocal, con una curiosa y singular mezcla de pasión, delicadeza, sensualidad y desgarro. Escúchese, p. ej., la insinuante petición de «Vuélmelo a decir» en **Cantares**, expresada de la manera más cautivante que pueda imaginarse.

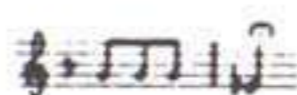
El segundo volumen contiene páginas infrecuentes como las dos canciones de Falla **Tus ojillos negros**, no genial pero sí agradable, y la antimilitarista **Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos**, sobre un texto de Martínez Sierra, desgraciadamente de perenne actualidad. Son también raras las dos canciones de Albéniz sobre rimas de Bécquer que tienen una calidad discreta. Mucho más conocidas son las tres **Majas dolorosas** de Granados —una de las cumbres de la canción española de conciertos— y los **Cuatro madrigales**

amatorios de Rodrigo. El disco se completa con cuatro piezas de Obradors y tres de las **Canciones epigramáticas** de Amadeo Vives.

Aunque la interpretación de Montserrat Caballé es en términos generales muy satisfactoria, es necesario hacer algunas puntualizaciones. En las **Majas dolorosas** —en la primera y la tercera— aunque la zona grave es sonora y potente, se nota el esfuerzo y una pérdida de calidad tímbrica, mientras que las agilidades del primer y último madrigal de Rodrigo no tienen la suficiente nitidez, aspecto en el que debió haber tenido un mayor cuidado en su realización. Por lo demás, es de admirar la belleza tímbrica, la preciosa calidad de p. ej. **Del cabello más sutil**, el contenido pero intencionado erotismo de **El molondrón** y **Válgame Dios que los ánsares vuelan**, la canción de Vives sobre una letrilla de Trillo y Figueroa —es lástima que el autor de **Doña Francisquita** no incluyese la última estrofa del poema original del escritor gallego en la que se redondea su sentido erótico— y el aire popular y castizo otorgado a canciones como **El vito** o **Aquel sombrero de monte** de Obradors.

El pianista Miguel Zanetti es un colaborador fiel y atento, que se produce con general musicalidad. Si no un gran acompañante, sí de muy aceptable nivel. El sonido de ambos discos es satisfactorio. Desgraciadamente la carpeta no incluye los textos de las canciones, defecto que ahora hay que achacar a RCA, editora y distribuidora de los discos. En su conjunto, dos grabaciones absolutamente recomendables con algunas joyas de interpretación imposibles de realizar por ninguna otra cantante.

Carlos Ruiz Silva



«LA MUSICA EN LA ERA DE DESCUBRIMIENTO». Volumen I: FRANCISCO GUERRERO. Taller Ziryab. Dial Discos, S. A., 54.9364. Patrocinado por el Club Noventa y dos.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★

La celebración del V Centenario del Descubrimiento está sirviendo de pretexto para una serie de publicaciones interesantes. Por lo que se refiere a la música grabada contamos ya con varios discos: «La Herencia Musical Española en el Nuevo Mundo», 2 Lps (Cuarteto Renacimiento y Schola Gregoriana Hispana), «Música del Descubrimiento», 2 LPs (Grupo Vocal

Gregor) y ahora los que está lanzando Taller Ziryab. En este primer volumen de la colección recién empezada (la colección completa anunciada constará de ocho volúmenes, algunos con varios discos) se nos ofrecen una serie de obras del maestro andaluz Francisco Guerrero, discípulo, a su vez, de otro gran maestro: Cristóbal de Morales. Guerrero, de quien el poeta y músico Vicente Espinel escribió que tenía una gran elegancia en el contrapunto, que componía y cantaba maravillosamente, pero que, sobre todo, sabía enseñar la música mejor que nadie: tanto la teoría como la práctica.

El disco que comentamos nos ofrece una selección de villanescas, madrigales, villancicos, canciones, motetes del músico andaluz, por cierto, algunas de ellas muy poco conocidas. Taller Ziryab nos ofrece una versión digna, pero mejorable. Me refiero especialmente a las voces blancas, soprano y mezzo-soprano, a quienes les falta profundidad y calor. Las dos abusan también del vibrato en ocasiones. Por otra parte, no se funden muy bien voces tan ligeras y transparentes con el tenor y el bajo, más llenas y opacas.

En el acompañamiento utilizan algunos instrumentos originales del siglo XVI y XVII y otros que son reproducción de originales: órgano positivo (s. XVI), clavicémbalo (s. XVI), viola de gamba (s. XVII), sacabuches, trompetas, cornetos, flautas de pico, atabales y vihuelas. En más de una ocasión las sacabuches y trompetas ahogan totalmente a las voces.

El disco tiene una presentación seria, casi lujosa, con un estudio sobre Francisco Guerrero y su música hecho por el mismo Taller Ziryab. Incluye también los textos de las obras, a veces con la doble versión: a lo humano y a lo divino.

Creemos que, a pesar de los pequeños defectos señalados, o cosas a mejorar, es un disco interesante y atractivo.

Javier Lara



«MUSICA DEL DESCUBRIMIENTO». Polifonía en las Catedrales del Nuevo Mundo. Grupo Vocal Gregor. Director: Dante Andreo. Coral de la Universidad de Cádiz. Director: Marcelino Díez. Diputación de Cádiz. Patronato Provincial para la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. 2 LPs.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

Con ocasión de la preparación para la celebración del V Cente-



nario del Descubrimiento de América, la Diputación de Cádiz, a través del Patronato Provincial para la Conmemoración del V Centenario, ha tenido la buena idea de dar a conocer obras que casi nadie conoce y que son francamente interesantes. Algunas de ellas ya las recogió el álbum «La herencia musical española en el Nuevo Mundo» (Cuarteto Renacimiento y Schola Gregoriana Hispana), de la Fundación del Banco Exterior. La temática de los dos discos que comentamos ha sido bien elegida, y la selección de las obras del Cancionero de Palacio y música coral religiosa y profana del virreinato, es bastante acertada. Entre los autores de la música coral del virreinato, que es la que más abunda en los discos, tenemos a Juan de Riscos, Gutiérrez Hernández Hidalgo, Manuel de Zumaya, Hernando Franco, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Antonio de Salazar, Juan de Lienas, Pedro Bermudez y Francisco López Capillas. En el interior del álbum hay un folleto explicativo con datos interesantes de estos autores, muy poco conocidos, insistimos, y de algunas de las obras seleccionadas, que facilitan la mejor comprensión de la música que escuchamos.

El Grupo Vocal Gregor hace un trabajo serio y riguroso en su trayectoria de más de diez años. Y ese trabajo da sus frutos. Hay una perfecta conjunción de las voces, buen empaste y transparencia armónica. El color, el calor, el buen timbre de las mismas, hace que se escuche con verdadero placer a este quinteto vocal. En cuanto a la interpretación, estrictamente vocal, en general, está muy bien. A veces se abusa de una especie de mordente con la nota inferior (por ejemplo en **Mi libertad en sosiego**). El hecho de que sean pocas voces nos permite percibir mucho mejor la trama armónica y también seguir los matices de expresión individual de cada voz, detalle éste que se pierde cuando se interpretan con grandes coros. Las partes de gregoriano están interpretadas sin garra, falta de vida, en ocasiones hasta reflejan miedo cantando.

En cuanto al acompañamiento, aunque discreto, muchas veces carece de calidad, si lo comparamos con el buen hacer vocal del Grupo Gregor. En especial la flauta, que da la impresión de que se queda flotando en medio.

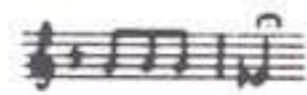
Respecto al Coro de la Universidad de Cádiz, hace una buena interpretación, si bien a veces la toma de sonido resulta un poco difusa y hace que pierda un poco de brillantez y de naturalidad.

Finalmente, con relación al sonido podemos decir que es aceptable en general, aunque

también aquí se podía haber mejorado mucho. Sin duda ninguna habría quedado mucho mejor si la grabación se realiza en algún recinto con acústica natural y no en estudios de grabación.

En general son dos discos muy interesantes, con obras prácticamente desconocidas y que merece la pena conseguir a aquellos que disfruten oyendo agrupaciones vocales y músicos del renacimiento.

Javier Lara



«TROVADORES Y NEOTROVADORES GALLEGO-PORTUGUESES». Grupo de Cámara de Compostela. Director: Carlos Villanueva. Hispavox, 560-27. 0531 1.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Como nos dice Carlos Villanueva en la presentación de este disco, *nada más fácil, y laborioso al mismo tiempo, que utilizar la música de autores coetáneos cuyas canciones tuvieron la fortuna de ser recogidas en diversos documentos escritos*. En la mayoría de las obras de la segunda cara la música ha sido compuesta, adaptada o armonizada por el director del Grupo: Carlos Villanueva.

En el interior del disco hay un folleto explicativo con datos interesantes de cada uno de los autores de los poemas que se incluyen en la cara A: Vasco Fernández Praga de Sandin, Don Denis, Pedr'amigo de Sevilla, Roi Fernández de Santiago, Bernal de Bonaval, Pedro Meoco, Roi Martis de Casal.

La interpretación, en general, está muy cuidada y bien conjuntada. Las voces han sido muy bien elegidas para el tipo de música que se canta. La soprano y la mezzo-soprano, en especial, dan una fluidez, flexibilidad y agilidad extraordinarias al conjunto: María del Carmen Subrido y Milagros Otero. Lo mismo cabe decir del tenor, Fernando Olbés.

En cuanto al conjunto instrumental —flautas de pico y travesera, cromornos, oboe, viola de brazo, violín, violoncelo, fidula, guitarra morisca, zanfoña y percusión— resulta un todo muy interesante y agradable que nos traslada perfectamente a la época de Alfonso X, que en definitiva es de lo que se trata. Carlos Villanueva, como director del grupo, nos da una muestra más del buen hacer al que nos tiene acostumbrados desde hace bastante tiempo. Un disco, pues, merecedor de nuestro aplauso y nuestro apoyo.

Javier Lara

Discos criticados

COMPACT DISC

BEETHOVEN: Música para instrumentos de viento. The Classical Winds.....	68
BOYCE: 8 Sinfonías. The English Concert/Pinnock.....	68
BRAHMS: Quinteto para piano y cuerdas. Quinteto Fauré de Roma.....	68
CHOPIN: Preludios 1 al 26; los 4 Impromptus. Ashkenazy.....	69
DESPREZ: Misa Hercules, Duque de Ferrara; Deploation de Ockeghem. RUE: Requiem. New London Chamber Choir/Wood.....	69
GRIEG: Música completa para orquesta de cuerda. Orquesta de Cámara de Noruega/Tonnesen.....	69
GRIEG: Sinfonía; Obertura «En Otoño». Orquesta Sinfónica de Gotemburgo/Kamu.....	69
M. HAYDN: Divertimento. MOZART: Romanza. NEUKOM: Quinteto. Divertimento Salzburg.....	70
MENDELSSOHN: Concierto para violín. BRUCH: Concierto para violín núm. 1. KREISLER: Caprice Viennois; Liebesleid; Liebesfreud. Orquesta Sinfónica de Chicago/Mintz/Abbado.....	70
MENDELSSOHN: Sinfonías núms. 3 y 4. Scottish Chamber Orchestra/Laredo..	71
MOZART: Cuartetos con piano K. 478 y 493. Cuarteto Melos/Solti.....	71
MOZART: Cuartetos con piano K. 478 y 493. Trío de cuerda Mozart/Rouvier.	71
MOZART: Sonatas para piano K. 310, 330 y 331. Haebler.....	71
REINECKE: Trío para oboe, trompa y piano. HERZOGENBERG: Trío. Goritzki/Tuckwell/Requejo.....	72
ROSSINI: Oberturas de Guillermo Tell, La Italiana en Argel, Il Signor Bruschino, La Cenerentola, Tancredi, El Barbero de Sevilla, La Scala di Seta y Semiramide. Scottish Chamber Orchestra/Laredo.....	72
ROSSINI: Sonate a quattro. Miembros del Quinteto de la Residencia, Munich..	72
SCHOENBERG: Quinteto para instrumentos de viento Op. 26. BACH: Ricer-care a 6. JANACEK: Suite «Mládí». Conjunto de Basilea.....	73
SHOSTAKOVICK: Sinfonía núm. 5. Orquesta Filarmónica de Estocolmo/Ahronovich.....	73
C. STAMITZ: Los 3 Conciertos para violonchelo. Sowestdeutsches Kammer-orchester Pforzheim. Starck/Angerer.....	73
STRAVINSKY: Sinfonía en tres movimientos; Sinfonía en Do mayor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Colin Davis.....	74
STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera; Suite de El Pájaro de Fuego; Tres movimientos de Petručka. Achatz/Pontinen.....	74
TCHAIKOVSKY: Concierto para violín. SIBELIUS: Concierto para violín. Orquesta Sinfónica de Boston/Mullova/Ozawa.....	74
TUBIN: Sinfonías núms. 2 y 6. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca/Jarvi.....	75
VIVALDI: Conciertos. The English Concert/Pinnock.....	75
VIVALDI: Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione. I Solisti Italiani.....	75
VIVALDI: La Stravaganza. The Academy of Ancient Music/Hogwood.....	76

RECITALES

Música para la coronación del rey James II. Coro de la Abadía de Westminster y Orquesta/Preston.....	76
Sweet and low. Cantione Antiqua/Brown.....	76

DISCOS LP's

BERG: Concierto para violín; Tres Piezas para orquesta op. 6. Orquesta Sinfónica de Londres. Zukerman/Boulez.....	77
BERG: Concierto para violín. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Stern/Bernstein. Concierto de cámara. St/Serkin/Miembros de la Orquesta Sinfónica de Londres/Abbado.....	77
BERWALD: Las 4 Sinfonías. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo/Jarvi.....	77
HAENDEL: Oberturas de Agripina, Alceste, Il pastor fido, Samson, Saul, Teseo. The English Concert/Pinnock.....	78
MAHLER: Sinfonía núm. 2; Canciones de un compañero errante. Coro y Orquesta Philharmonia/Fassbaender/Plowright/Sinopoli.....	78
MAHLER: Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de Chicago/Solti.....	78
MOZART: Sinfonías núms. 35, 36, 38, 39, 40 y 41; Obertura de Las Bodas de Figaro. Orquesta Sinfónica de Columbia/Walter.....	79
MOZART: Serenata K. 375; Serenata K. 388/384a. Amadeus Winds.....	79
MOZART: Requiem; Sonatas de Iglesia K. 278, 329, 336. Alliot-Lugaz/Visse/Hill/Reinhart/Grande Ecurie & la Chambre du Roy/Malgoire.....	79
NOVAK: Signorina Gioventu. Orquesta Filarmónica de Brno/Jilek.....	80
PROKOFIEV: Sinfonía núm. 5; Sueños. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam/Ashkenazy.....	80
PUCCINI: Tosca. Te Kanawa/Aragall/Nucci/Malas/King/de Palma/Hudson/Folwell/Martinez. National Philharmonia/Solti.....	80
PUCCINI: Arias de La Boheme, Gianni Schicchi, Madama Butterfly, Manon Lescaut, La Rondine, Suor Angelica, Tosca, Turandot y Le Villi. Marton.....	81
R. STRAUSS: Vida de héroe. Orquesta Filarmónica de Berlín/Karajan.....	81
STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera; Cuatro piezas a la noruega. Orquesta de Cleveland/Chailly.....	81
VIVALDI: Conciertos. The English Concert/Pinnock.....	81

RECITALES

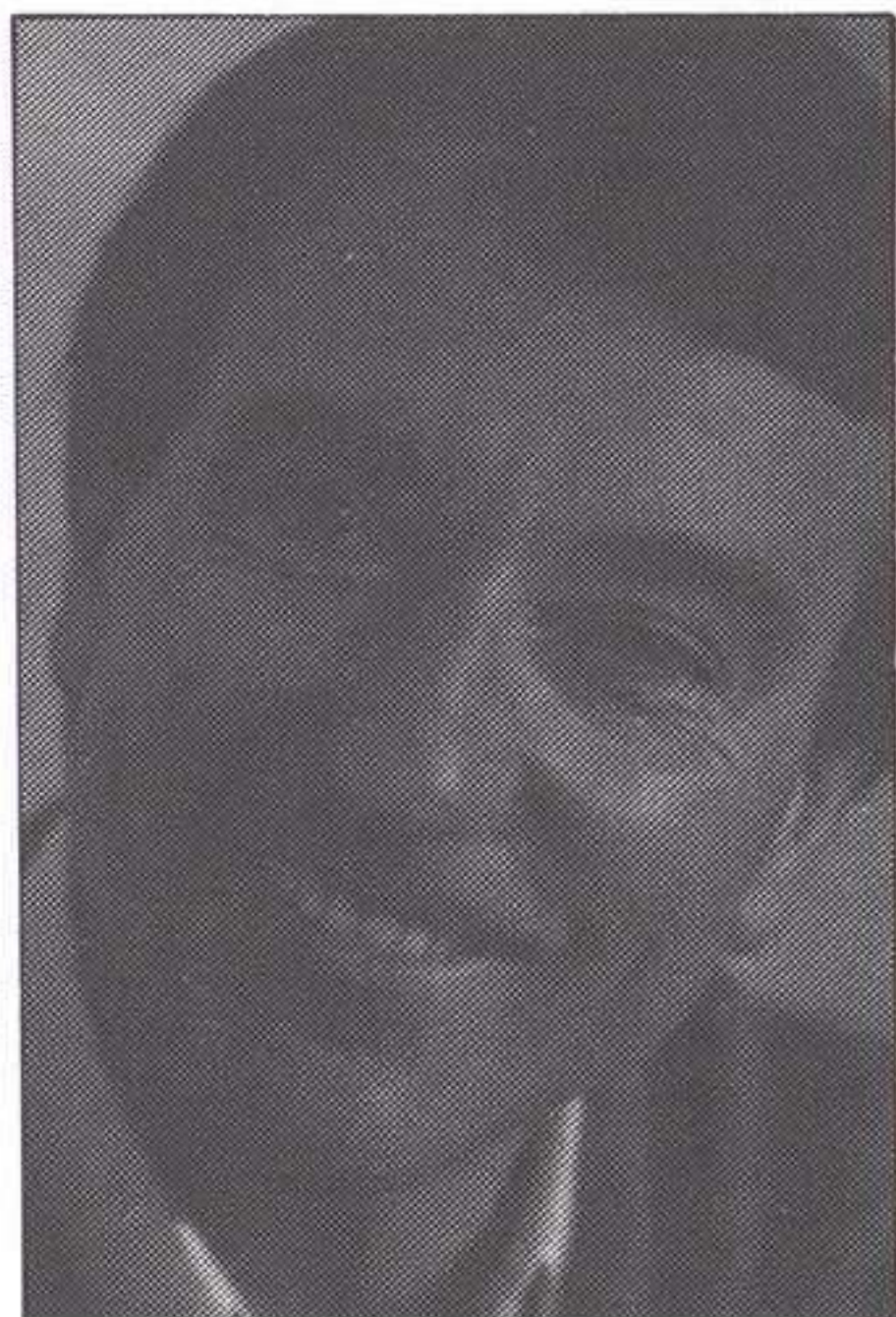
Canciones españolas. Caballé.....	82
La Música en la Era del Descubrimiento. Taller Ziryab.....	82
Música del Descubrimiento. Grupo Vocal Gregor/Andreo.....	82
Trovadores y Neotrovadores gallego-portugueses. Grupo de Cámara de Compostela/Villanueva.....	82

País musical

ALBACETE

Cultural Albacete

En mayo, un breve ciclo de piano nacionalista español, con tres estilos tan dispares como los de Eulalia Solé, Ricardo Requejo y Guillermo González, para los programas de Granados, Albéniz y Falla, respectivamente. A destacar, la enorme claridad de la integral de **Goyescas**, la técnica poderosa —a veces agresiva— de Requejo



El pianista Ricardo Requejo exhibió una técnica poderosa, casi agresiva.

en **Iberia** y el eclecticismo de Guillermo González, de cuya profundidad de estudio y capacidad de análisis surgió una **Fantasia bética** con etiqueta de sensacional.

El V Ciclo en el Organo histórico de Liétor ha tenido como novedad la presencia de otros instrumentos y voces junto a los intérpretes básicos. Así, los organistas Azcue, Martínez Solaesa, Gutiérrez Viejo y Marcos Vega se han visto acompañados, respectivamente, por el trompetista Millán, el cuarteto de trombones «Monteverdi», el de cuerda «Soler» y la voz de Ana Higuera. Con gran éxito popular, como en ediciones anteriores.

Junta de Comunidades

Cuatro muy buenos conciertos cerraron el amplio ciclo sinfónico-romántico entre los últimos días de abril y todo el mes de mayo.

Intercalado entre la serie dedicada a los Conciertos de Beethoven, tuvimos la presencia siempre atractiva de Rafael Orozco para tocar el **Segundo** de Brahms, muy bien por cierto, con la Philharmonia Húngarica y Jorge Rubio al frente y un carácter monográfico, puesto que completó el programa una cuidada **Segunda**, también de Brahms.

Del **Cuarto** y **Quinto** de Beethoven se ocuparon dos figuras de la talla de Joaquín Achúcarro y Josep M^a Colom, con versiones deslumbrantes, muy en la línea magistral de ambos. A Achúcarro le acompañó la Orquesta de RTVE, también con Jorge Rubio, que completó programa con una muy vacilante y desafinada obertura de **El sueño de una noche de verano** para encajarse después en un señalado triunfo con los «**Cuadros**» de Mussorgsky. Con Colom estuvo la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por García Asensio y, sorprendentemente, nos ofrecieron uno de los mejores conciertos del ciclo, del que hay que reseñar un «**Tristán**» pleno de hondura y justa expresión y una brillante y muy lírica versión de **Los Preludios** de Liszt.

Por fin, la clausura del largo ciclo resultó popular y cálida, por cuanto la Sociedad Coral de Bilbao y la Orquesta «Ciutat de Barcelona» trajeron dos atractivos bloques sinfónico-corales de Wagner y Verdi, que alcanzaron lógicamente sus tramos más espectaculares con el coro del acto III de **Tanhäuser** y el «Gloria all' Egitto» de **Aida**. El éxito fue redondo para todos.

Otros conciertos

Como despedida del año musical, queda por reflejar la comparecencia del pianista Angel Zarzuela en Juventudes Musicales (muy bien la **Partita en Si bemol** y la **Sonata «Waldstein»**), el paso por el Auditorio Municipal de las dos estupendas corales albacetenses (el Orfeón de la Mancha de Julio Sorribes y la «Coral» de Ramón Sanz Vadillo), un concierto-improvisación de Emilio Molina, catedrático de repenti-

zación del Conservatorio de Madrid y un brillantísimo recital-Gershwin que ofreció finalizando junio la Caja de Ahorros de Valencia como aportación a las fiestas de San Juan, y que estuvo a cargo de Perfecto García Chornet, Bartomeu Jaume y la espléndida soprano también valenciana María Isabel Rey.

Jose María Parra Cuenca

BADAJOS

Exposición de instrumentos

El constructor de instrumentos antiguos, César Vera, afincado en la localidad extremeña de Valencia del Ventoso y muchos años residente en la capital de España, expuso en el Conservatorio de Badajoz una serie de instrumentos contruidos por él, ofreciendo simultáneamente una charla coloquio de interesantísima factura. A continuación hizo entrega al citado centro docente de una vihuela con destino a la enseñanza y como adición o ampliación del aula de guitarra, asignatura muy nutrida en número de matriculas.

Eufónico dúo de trompeta y órgano

A finales de mayo tuvo lugar un concierto a cargo del dúo integrado por el solista de la Orquesta Gulbenkian portuguesa en la especialidad de trompeta, Nelson Rocha, y el titular de la cátedra de órgano del conservatorio pacense, Joaquín Fernández Picón. Eufónico resultado. Excelente sonido de las trompetas (barroca de cuatro pistones y «normal», de tres). Nítido y bonito timbre y logrado ensamblaje con el acierto y seguridad del organista, poseedor de una clara dicción.

Fragmentos de una suite de Purcell, la célebre **Serenata**, de Schubert, cuatro piezas breves del francés

Gervaise, coral de la **Cantata 147**, de Bach, etc., fueron expuestas con maestría por el dúo.

El Coro en Figueira Da Foz

En junio, el Coro del Conservatorio de Badajoz que dirige Carmelo Solís, se desplazó a la bella ciudad costera de Figueira da Foz (Portugal), donde ofreció, ante numerosa concurrencia, obras polifónicas de exquisita factura, predominando las escritas por el eminente músico pacense del siglo XVI, Juan Vázquez, y varias piezas armonizadas extraídas del folclore extremeño.

Certamen de Bandas Civiles

Con motivo de la Semana de las Fuerzas Armadas, se celebró el pasado 14 de junio un certamen de bandas de música civiles, acudiendo al mismo agrupaciones de Don Benito, Villanueva de la Serena, Olivenza, Fregenal de la Sierra y, fuera de concurso, Badajoz y Madrid. Obtuvo el primer premio la banda de Don Benito dirigida por Miguel López. El numeroso público asistente mostró su complacencia con abundantes aplausos.

Estreno de una obra de Miguel del Barco

El día 23 de junio se estrenó en Mérida (Badajoz)



Miguel del Barco, con el Quinteto de viento del Conservatorio de Madrid.

una obra del organista extremeño, Miguel del Barco, autor de numerosas piezas de variadas estéticas, entre ellas la parte musical del himno oficial de la región. La obra titulada **Sonata para oboe y piano**, fue interpretada por Miguel Quirós y Fernando López. Además, el llerenense trabaja en la preparación de diez canciones para voz y piano, homenaje a una decena de poetas de la tierra (ocho ya están terminadas).

Enrique Molina Senra

BILBAO

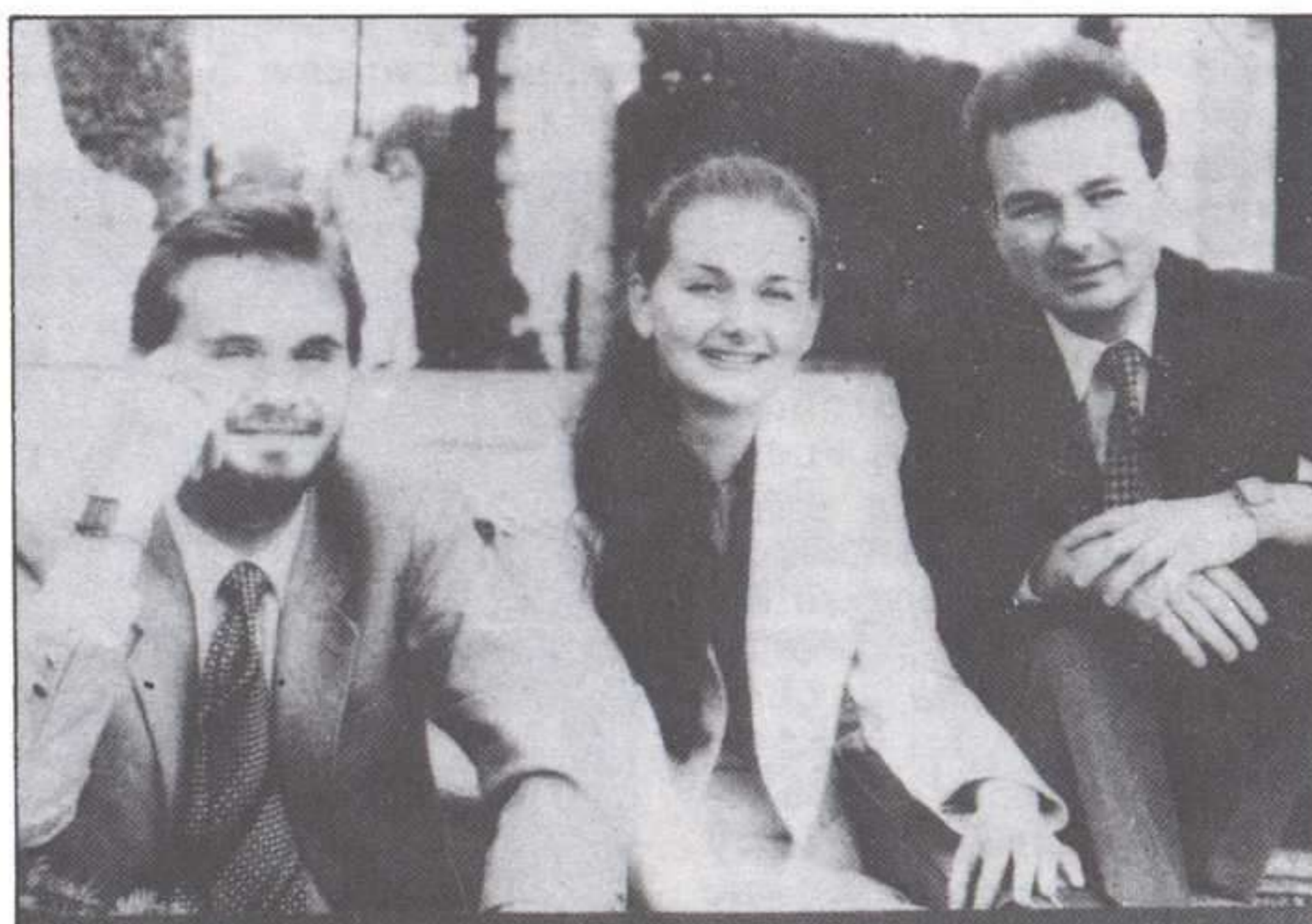
Zoltán Kocsis en la Filarmónica

Tras nueve años de ausencia, volvía el 7 de mayo a la sala de la Sociedad Filarmónica el pianista húngaro Zoltán Kocsis. Cuando hizo su presentación, jovencísimo, era una de las promesas más firmes del nuevo pianismo europeo y comenzaba por entonces su carrera internacional. Hoy, joven aún, se ha hecho ya con uno de los puestos de privilegio entre los pianistas de su generación. De ello dejó constancia en su recital, particularmente en tres obras contrastantes, auténtico «tour de force» para la ductilidad de un intérprete. De un lado, el virtuosismo EXTERIOR, paroxista, de las lisztianas **Reminiscencias sobre «Norma»**, que fueron expuestas con una limpieza de mecanismo impresionante. De otro, la precisión de la técnica y el cincelado del sonido en los **Juegos de agua de la Villa d'Este**, rematados con el virtuosismo INTERIOR de las DIVINAS PROPORCIONES schubertianas (**Sonata D. 959**). Kocsis dio en esta última una hermosa lección de apasionamiento mesurado, de gradación milimétrica de la intensidad expresiva; de honda musicalidad, en suma. La sesión se completó con dos piezas más de Liszt: la **Rapsodia húngara núm. 5** y **Sunt lacrymae rerum**, del **Tercer año de peregrinaje**, además del **Impromptu núm. 1**, del

Opus 90, de Schubert, ofrecido fuera de programa.

Un homenaje póstumo a Ginette Bonelli

Pocos días después del inesperado fallecimiento de su fundadora y presidenta, Ginette Bonelli, las Juventudes Musicales de Bilbao programaron un adecuado homenaje a su memoria con la actuación de un joven conjunto camerístico por el que siempre había confesado especial debilidad: el Jess-Trio, de Viena, que ella misma había presentado en España años atrás. Con ellos había acariciado algún proyecto de tanto interés como la integral, en una misma sesión, de los conciertos de Schumann o, en otra, el **Triple** beethoveniano, que la desidia crónica de las orquestas vascas se encargó de frustrar.



Stefan, Elisabeth y Johannes Kropfisch, miembros del Jess-Trio de Viena.

Integrado por los hermanos Elisabeth (violin), Stefan (violonchelo) y Johannes (piano) Kropfisch, el Jess-Trio llama la atención por el inusual grado de madurez de sus versiones (a pesar de la juventud de los intérpretes: de 23 a 27 años), por la perfección técnica y, sobre todo, por lograr hacer música de cámara de buena ley, arte especialmente difícil aun cuando se trata de instrumentistas de excepción. Dos pilares del repertorio para trío con piano, los conocidísimos **en Sol mayor** (Hob. XV/25) de Haydn y el **Núm. 1** de Mendelssohn, junto a una curiosa transcripción del **Carnaval de**

Pest, de Liszt, conformaron su programa. El sustrato inequívocamente magiar que atraviesa las tres partituras, así como el que se revela en algunos temas de **El murciélago**, de Johann Strauss, ofrecido en forma de fantasía en un BIS, añadieron al concierto un amable señor «all'ongarese».

Carlos Villasol

La Orquesta Sinfónica de Bilbao, en su concierto XXV de la temporada, y bajo la dirección de Enrique García Asensio, nos ha presentado un brillante concierto. **Oberón**, de Weber, el **Concierto para violín y orquesta, Op. 6** de Paganini, con el violinista Maurice Hasson, que mostró unas excelentes cualidades, y en la segunda parte: **Preludio y muerte de Isolda**, de

mónica de Bilbao y el Patronato Juan Crisóstomo de Arriaga, y patrocinado por Iberduero. Programa interesante: **La flauta mágica** (Obertura), de Mozart, que abre el concierto y da la medida de la gran orquesta que vamos a escuchar junto a su director Leonard Slatkin. El **Concierto núm. 1, para violín y orquesta, Op. 6** de Paganini, ha tenido una violinista de excepción, con sus 16 años, Mi Dori que nació en Osaka en 1971. Finalmente, **Sinfonía núm. 1, «Titán»**, de Mahler.

La Orquesta de Acordeones de Bilbao, ha celebrado su V Concierto de la temporada, presentando al Cuarteto de Bilbao, que interpretó el **Cuarteto en Fa mayor, Op. 26** de A. Dvorak, en la primera parte, y a continuación la Orquesta de Acordeones, con un ameno programa en obras de Hide, Soutullo y Vert, Strauss, Errico, Usandizaga y Lazcano.

Por su parte, Juventudes Musicales de Bilbao, en intercambios internacionales, ha presentado en Bilbao y varios importantes pueblos de la provincia, al Dúo Contessi-Bombonati, piano a cuatro manos, interpretando obras de M. Clementi, Brahms, Schumann y Ravel.

José Urquijo Respaldiza

CASTELLON

Concierto de la Filarmónica de Odense

Antes de cerrar el curso con la esperada actuación de I Musici y asimismo bajo el patrocinio del Ayuntamiento, recibimos en la Filarmónica a la Orquesta Sinfónica de Odense, bajo la dirección de Tamas Veto, que causó una gratísima impresión a los aficionados castelloneses. Comenzaron con la **Sinfonía «Odense»**, de Mozart, que no conocíamos

Wagner, y **Los Preludios**, de Liszt.

Como invitada de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Mathias Kuntzch, ha ofrecido en el Teatro Buenos Aires un concierto con obras de Usandizaga, Rachmaninov y Beethoven.

La London Symphony Orchestra, cerró el II Ciclo de «Grandes Orquestas del Mundo», de Ibermúsica, organizado por la Sociedad Filar-

y que es anterior a la primera del catálogo Kochel, más en la línea de un divertimento que en la de una verdadera sinfonía, y de la que nos ofrecieron una versión poco idiomática. Escuchamos seguidamente el **Concierto para violín** de Mendelssohn en el que intervino como solista Terje Tonnensen, que evidenció técnica excelente y disciplina, pero con un sonido pequeño, de escasa dinámica y poco «squillo». Con todo dio buen fraseo en el segundo tiempo y la orquesta sonó con nobleza salvo las trompetas, que al apretar en el fuerte extraían un cierto sonido agrio.

En la segunda parte vimos crecerse a la Orquesta en una versión excelente de la **Octava** de Beethoven, donde sonó con poder y hubo pastosidad y redondez en el sector grave. Acabó con la espectacular Suite «**Aladino**» de Nielsen.

A. Gascó

FERROL

Éxito de la Sociedad

Un generoso panorama del barroco musical fue ofrecido por la Capella Istropolitana, modulando el «pointillisme» camerístico que va del barroco al s. XX, aquel que tanto amaba Ravel. Los doce instrumentistas y su histriónico director, que arriesgó con su entusiasta dirección, convencieron al público. Lejos estaba este director del Vladimir Spivakov de los Virtuosos de Moscú que recientemente habíamos escuchado en La Coruña; más estaría en la línea del pianista soviético Alexandre Pajej.

La interpretación, si salvamos el rápido «Andante» de Haendel y un Bach más espontáneo que riguroso, a la vez que unos discretos segundos violines, hemos de considerar a la agrupación checa de gran refinamiento conceptual, buen sonido y limpia ejecución, donde es obligado destacar el **Concierto para chelo** de Bocherini, donde el solista Josep Podhonsky sonó en unos solos muy brillantemente y con gran belleza.

LAS PALMAS

Sociedad Filarmónica

El joven pianista soviético Boris Bloch ofreció un monográfico dedicado a Liszt: el **Segundo año de peregrinaje: Italia; Tres estudios de concierto** y las **Reminiscencias de «Norma»**, de Bellini,

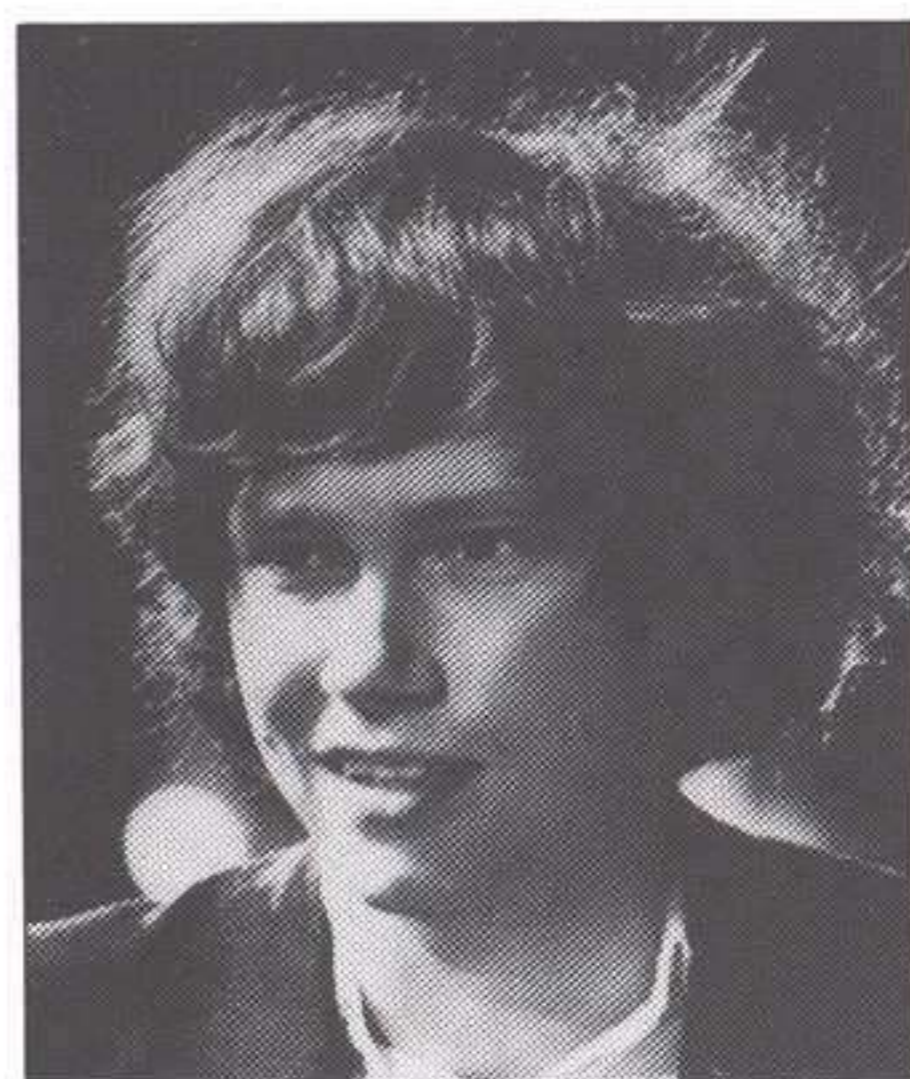


El pianista Boris Bloch.

compusieron el programa del pianista, que se encontró muy a gusto en este repertorio y supo transmitir al auditorio su apasionado amor por estas obras. Fue un Liszt absolutamente extrovertido y basado fundamentalmente en la vena virtuosística, lo que restó profundidad a muchas de las obras interpretadas, yesitiéndose por esta razón los dos **Sonetos de Petrarca núm. 104 y 123**, que resultaron bastante superficiales y faltos de contenido.

Decir que David Guerinas es hoy uno de los principales intérpretes jóvenes del chelo, es afirmar la exquisita musicalidad que este chelista ruso, afincado en Hamburgo, pone a prueba en sus recitales. Acompañado de Tania Shatz, brindó una de las noches más MUSICALES que recuerda el público filarmónico. Su **Sonata en Re menor Op. 40** de Shostakovich fue una buena prueba de ello. El recital había comenzado con la **Op. 69** de Beethoven, donde el joven chelista alcanzó uno de los momentos mágicos de la noche, sobre todo en el Adagio que abre el tercer movimiento de la obra. La **Arpegione** de Schubert que completaba el programa fue

dicha y expuesta con verdadera unción por ambos intérpretes. El **Concierto para chelo y Orquesta** de Dvorak, que brindó con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria bajo la dirección de Sabas Calvillo, fue el gran momento del segundo concierto de Guerinas, que logró una apasionada y vibrante interpretación. La primera parte de este concierto, con la **Sinfonía núm. 1** de Schubert fue el deseado reencuentro de la Orquesta con el público, después de los lamentables fallos de jornadas anteriores. Zoltan Kocsis, es un excelente pianista. Pero también los buenos pianistas tienen tardes malas. El programa, un monográfico dedicado a Schubert: **Sonata en La mayor D 959 y Sonata en Si bemol mayor D 960**, estaba configurado con la idea de ofrecer una segunda «schubertiade» en lo que va de temporada. Los aficionados numerosos que acudieron al Pérez Galdós sabían de lo largo y de las dificultades del programa. El pianista



Zoltan Kocsis no tuvo una tarde afortunada.

húngaro naufragó totalmente en la primera de las sonatas citadas, si bien el Allegro inicial fue dicho con auténtica convicción; pronto en el Andantino siguiente empezó Kocsis a no encontrarse. Los aplausos fueron de cortesía y transmitían al pianista la misma frialdad que él había ofrecido al respetable en su INCOMODA interpretación, y decimos incómoda porque parece ser que el pianista se sentía completamente incómodo con la sala, las luces, el piano, la banqueta, etc., como comunicó en una nota leída en el escenario. Como quiera que la segunda obra siguió analogos derroteros,

parte del público abandonó la sala antes de comenzar el segundo movimiento de la segunda sonata. A pesar de todo se sigue observando la gran musicalidad y la maestría de este joven pianista que destelló en algunos momentos del Scherzo de la **Sonata en Si bemol mayor**.

Feni Sánchez, soprano; Mario Guerra, contratenor y Lola Guerra, piano, protagonizaron un excelente y atractivo recital con obras de Monteverdi, Purcell, Mendelssohn etc. La voz de Mario Guerra mostró su versatilidad de contratenor, mejor en el repertorio prebarroco y barroco que en romántico. Feni Sánchez hizo una admirable versión de **Los cantos de viento y arena** del compositor canario Lothar Siemens. Lola Guerra fue siempre la segura acompañante.

Corresponsal

REQUENA

Homenaje a Pedro Sosa

El pasado 30 de enero, con asistencia de los hijos del maestro Sosa, Amparo y Pedro, con el salón de Actos del Museo Municipal abarrotado se inauguró una exposición de Fotografía, Partituras y Recuerdos que permanecerá abierta en nuestra ciudad durante todo el año. Además y en el mismo lugar y fecha tuvo lugar una conferencia a dúo entre Don Rafael Bernabeu López, cronista de la ciudad, alumno y amigo personal de Sosa, y Don José María Cervera Lloret, director de bandas y orquestas y alumno preferido del músico homenajeado.

Pedro Sosa, que como compositor no se prodigó demasiado, debido a su pobre salud, fue como profesor de armonía, el padre musical de casi todas las generaciones valencianas desde principio de siglo hasta su muerte en 1953. Su recuerdo imborrable perdura en todos sus alumnos, que le recuerdan con inmenso cariño. Hoy su obra, apenas una cuarentena de títulos, están prácticamente olvidadas, pero su estudio, ejemplo del cual es el reali-



Pedro Sosa.

zado por León Tello en la Revista de Ideas Estéticas (julio-septiembre de 1959), refleja un conocimiento armónico y temático muy por delante de su propia generación y de ese nacionalismo pasado de moda que, desgraciadamente, todavía subsiste en muchos compositores valencianos. Es música digna de volver a sonar y a ser escuchada, y desde luego en Valencia, y muy especial en Requena, se va a escuchar este año.

Todos están invitados a venir a conocer la obra de Sosa; les esperamos.

Marcial García Ballesteros

TERUEL

IX Semana de Música de Teruel

Ha tenido lugar en Teruel la IX Semana de Música que programa el Instituto Musical Turolense contando con el patronazgo de los entes municipales, provincial y regional más la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Con un presupuesto limitado y con un cierto desinterés por parte de la Delegación Cultural de la Diputación Provincial, se ha logrado no obstante una programación ecléctica pero interesante, y de calidad. Han sido seis conciertos que han presentado una programación que va desde la polifonía del Ars Antiqua y la monodía judeo-española de

la baja edad media, hasta obras modernas y de estreno, como **Trioración**, de Jesús M^a Muneta.

Los protagonistas han sido el grupo vocal-instrumental Alia Música, con obras polifónicas de la España medieval y selección del Cancionero Judeo-Español. El recital de gran interés se tuvo en la iglesia del Salvador, seguido con avidez por los aficionados turolenses. El dúo Fernando Badía-José Boscá ofrecieron un homenaje a Gaspar Cassadó, presentando una selección de su obra para chelo y piano: **Sonata nello stilo antico spagnuolo**, **Serenata** y **Requiebros**. El joven pianista Francisco Luis Santiago deleitó con un programa de empeño, cuidadosamente dictado: **Fantasia cromática y Fuga**, de J. S. Bach; **Sonata Op. 101**, de Beethoven; **Fantasia Op. 17**, de Schumann; y **A la sombra de Torre Bermeja**, de J. Rodrigo. El Trío Stroikowe de la Filarmónica de Lublin (Polonia) presentó, en su segunda gira a España, un programa posromántico y moderno para clarinete, oboe, fagot y piano. Obras que se dan como primicia en España o de difícil audición, páginas todas ellas muy bellas, de Antoni Szalowski, Michael Glinka, Alexandre Tasman y Francis Poulenc. Sin embargo, pese a la calidad del trío polaco, éste fue superado por el Pallas Trio de Checoslovaquia. En su gira, el trío checo (violín, cello y piano) presentaba dos programas exigentes de primerísima calidad. El interpretado en el Instituto Musical Turolense incluía el robusto y amplio **Trio en Re menor, Op. 49**, de Mendelssohn, el **Trio en Sol mayor K. 496**, de Mozart, el **Trio en Si mayor, Op. 8** de Brahms. La calidad de los tres intérpretes checos alcanzó cotas cimeras, por su gran preparación, su buen decir y cómo llegar al público por su profesionalidad.

La IX Semana se clausuró con la actuación de la Coral Oscense y el Coro Juvenil de la Escuela «Miguel Fleta», de Huesca. Son las dos agrupaciones más profesionalizadas de Aragón. La Coral Oscense es una coral de Cámara amplia, de 24 voces, con experiencia en concursos y festivales europeos. Ofrecieron una selección de madrigales de Pesenti, Do-



El grupo Alia Música.

nato, Arcadelt, Lasso, Vecchi y Marenzio. Con el Coro Juvenil interpretaron conjuntamente el motete **Sicut cervus**, de Palestrina, **Magnificat a 8 v.**, del P. Soler, **Ave María**, de Liszt, y **Deo gratias**, de Britten. El epílogo del concierto y de la IX Semana estuvo en el estreno de **Trioración**, tres oraciones para coro mixto, doble coro, con texto de la poetisa local Teresa Bullón, música de Jesús María Muneta.

Jesús M^a Muneta

ZARAGOZA

Magnífico renacer de las bandas de música en Aragón

Con ocasión de haber asistido al V Certamen Regional de Bandas de Música aragonesas en calidad de vocal del Jurado que había de calificar a las Bandas participantes, he podido constatar el notable incremento existente en aquella región, ya no sólo en el número de bandas, sino en la calidad artística que alguna de ellas va adquiriendo.

Según las notas que figuraban en el programa del Certamen, de las 15 Bandas que realmente tenían actividad a finales de los años setenta hoy, incluyendo aquéllas que están en proceso de formación, son ya 45 agrupaciones.

Este Certamen, que conjuntamente patrocinan la Diputación Provincial de

Zaragoza y el Ayuntamiento de la ciudad, tuvo su primera edición en el año 1983 y se señaló como objetivo principal el facilitar el conocimiento mutuo entre los diversos directores y las diferentes agrupaciones, así como el promocionar esta faceta musical. Gran importancia ha tenido en todo este movimiento musical el plan de formación de bandas llevado a cabo por la Diputación Provincial, aprovechando el magnífico plantel de músicos profesionales con que cuenta en su Banda Provincial, las diversas subvenciones otorgadas para el equipamiento de las Bandas, cursos de formación para los directores, etc. Magnífica labor, pues, la desarrollada por la Diputación Provincial y que, como he dicho antes, he podido comprobar in situ.

Una característica especial de este Certamen es la existencia de una Sección de Fuera de Concurso, con lo que se consigue una mayor afluencia de bandas participantes y en las que su mayor o menor plantilla no es obstáculo para hacer acto de presencia en el mismo y dar fe de los concursos obtenidos. El número total de agrupaciones fue en esta quinta edición de 20, unos 750 músicos en total que se agruparon en tres secciones: la citada Fuera de Concurso, sección B, con Bandas de 20 a 34 componentes y sección A, con 35 músicos como mínimo y sin límite.

Estas 20 bandas provenían de las tres provincias aragonesas y sus plantillas eran bastante dispares, incluso hubo la nota simpática de que una banda, la de Pedrola



Banda de Alagón (Zaragoza).

(Zaragoza) acudía al Certamen con 48 músicos cuando acababa de hacer su presentación oficial en el pueblo unos días antes. Su Escuela de Música empezó a funcionar en febrero de 1985.

Desarrollado el programa en las cinco sesiones previstas, tres durante los días 16 y 17 de mayo y dos, los días 23 y 24 del mismo mes, y cuyas actuaciones tuvieron que efectuarse en el magnífico Salón de Actos del Colegio de los PP. Jesuitas a causa de la lluvia que impidió hacerlo en el sitio señalado, Anfiteatro del Rincón de Goya del Parque Primo de Rivera, el Jurado calificador dio el siguiente fallo:

Sección A.

1º premio. Banda de Sarrión (Teruel), director, José Vicente Ramón Segarra.

2º premio. Banda de Borja (Zaragoza), director, Félix Martínez Lahuerta.

3º premio. Banda de Encinacorba (Zaragoza), director, José Mª Casanova Gracia.

Sección B.

1º premio. Banda de San Mateo de Gállego, director, Manuel Ramón Mas.

2º premio. Banda de Luna (Zaragoza), director, Luis Sapiña Bayona.

3º premio. Banda de La Almunia de Doña Godina

(Zaragoza), director, Francisco Flores Martínez.

Las obras obligadas fueron, respectivamente, **Rivieren Cyclus**, de Malando y **My fair lady**, de Loewe.

Al finalizar el Certamen el Sr. García Nieto, Presidente de la Sección de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, y acompañado por los miembros del tribunal, Sres. Asiaín, Poza y Mas Quiles, hizo entrega de los títulos acreditativos de los premios obtenidos a los diversos directores de Bandas y felicitó a todos los participantes por la brillantez de todas y cada una de las actuaciones.

No puedo dejar de hacer constar la perfecta organización de todos los actos, gracias a la actividad desplegada por los responsables de los mismos, Sres. Román y Bermúdez, de la Sección de Cultura de la Diputación y Ayuntamiento, respectivamente, y en especial al tomar decisiones rápidas ante la inclemencia del tiempo, así como resaltar la importante colaboración de la Banda Provincial, bajo la dirección de su titular, Victorino Bel, que cerró con toda brillantez el Certamen, interpretando el poema sinfónico **Finlandia** de Sibelius, en perfecta transcripción para Banda del propio director, Sr. Bel.

Juan Vicente Mas Quiles

Cursos, becas y concursos

□ Organizado por la Villa de Ginebra y la Radio de la Suisse Romande, se convoca el **Concurs International Musique du Ballet**. Han de ser composiciones para orquesta, de duración ilimitada y con una determinada distribución instrumental. La documentación debe estar en poder de la Secretaría del Concurso antes del 10 de septiembre, pudiendo acceder al mismo compositores de cualquier edad y nacionalidad. El montante del Premio es de 20.000 francos suizos, que podrán ser otorgados a un único premio o hasta tres, según decisión del jurado. Información: Maison de la radio, 66 bd Carl-Vogt-ch-1211, Geneve, 8. Tel. 2923 33-3276.

□ Bajo el epígrafe general **Homenaje. 130 años de guitarra clásica española**, y coordinado y dirigido por América Martínez Serrano, catedrática del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, tendrán lugar una serie de actividades, todas ellas relacionadas con la guitarra, y que van desde estrenos mundiales hasta conciertos, pasando por cursos y concursos internacionales de guitarra. Se homenajea a Francisco Tárrega y Regino Sáinz de la Maza, entre otros; se estrenan obras de diversos compositores, entre los que se puede citar a Joaquín Rodrigo y Manuel Castillo, y en la parte de conciertos intervendrán, entre otros intérpretes, Alirio Díaz y Narciso Yepes. Y por lo que se refiere a los cursos, tendrán lugar entre el 14 de septiembre y el 10 de octubre y estarán dirigidos por los maestros antedichos. Al finalizar los mismos habrá un Concurso entre los participantes. Información: Conservatorio Superior de Música, c/ Jesús del Gran Poder, 49 - 41002 SEVILLA.

□ La Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero convoca el **III Premio Internacional de Guitarra 1987 S.A.R. La Infanta Doña Cristina** y el **I Premio Internacional de Piano Fundación Guerrero 1987**. El primero de ellos, abierto a guitarristas de cualquier edad y nacionalidad, está

dotado con un Premio de 1.000.000 de pesetas, aunque si el jurado lo estima conveniente podrá haber un segundo premio de 500.000 pesetas. El segundo, de carácter bienal e igualmente abierto a pianistas de cualquier edad y nacionalidad, está dotado con las mismas cantidades. Las pruebas se celebrarán en Madrid, a partir del 9 de noviembre en el primer caso y del 17 del mismo mes para el segundo. Los plazos de inscripción se cerrarán los días 9 y 1 de octubre, respectivamente. Para más información: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Gran Vía 78, 28013 MADRID.

□ Organizado por el C.I.T. de Tolosa se ofrece la decimosexta edición del **Concurso de Composición para Masas Corales**, en las modalidades de Canción Folclórica Vasca y Polifonía. En el primer caso del tema podrá ser popular vasco o de otro compositor de inspiración vasca o de propia creación; deberá ser escrita en lengua vasca. Para la obra de Polifonía, podrá ser de propia inspiración, de género sacro o profano. En este caso se admitirán las lenguas vascas o latín. Para ambos temas, la composición deberá ser escrita a cuatro o más voces iguales, «a capella». La obra vencedora en cada especialidad será premiada con 100.000 pesetas. Información: Centro de Iniciativas Turísticas, c/ San Juan, s/n, Tolosa (Guipúzcoa).

□ Entre el 9 y 14 de noviembre se celebrará en la ciudad de Caracas (Venezuela) el **VII Concurso Latinoamericano de piano «Teresa Carreño»**, abierto a pianistas de uno u otro sexo, nacidos o nacionalizados en Latinoamérica. La edad exigida para la participación está comprendida entre 18 y 30 años y el plazo de inscripción se cierra el 9 de septiembre. El Concurso constará de tres pruebas y se otorgarán tres premios de 25.000, 15.000 y 10.000 bolívares. Información: Fundación Vicente Emilio Sojo, Apdo. 70537, Caracas 1071. VENEZUELA.

**EN SU CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA
ROGAMOS A NUESTROS COMUNICANTES NOS
FACILITEN EL NUMERO DE SU CODIGO DE
SUSCRIPTOR.**

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE MÚSICA
DE BARCELONA

Octubre 1987

ORQUESTRA DE LA CIUTAT DE BARCELONA
COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
SCHÖNBERG ENSEMBLE
ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE DE TOULOUSE
GRUPO CÍRCULO
LA CAPELLA REIAL
PHILHARMONIA ORCHESTRA
ORFEÓ CATALÀ
ENSEMBLE DE CUIVRES D'AQUITAINE
CAPELLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA DEL MAR
DIABOLUS IN MUSICA
PERCUSSIONS DE BARCELONA
COR PRO-MUSICA DE LONDRES
COR EL VIROLET
COR L'ESQUELLERINC DEL COR MADRIGAL

DIRECTORS

FRANZ-PAUL DECKER • REINBERT DE LEEUW • MICHEL PLASSON • JOSÉ LUIS TEMES
JORDI SAVALL • ROGER NORRINGTON • ESA-PEKKA SALONEN
JOAN LLUÍS MORALEDA • LASZLO HELTAY • JOAN GUINJOAN

SOLISTES

LELLA CUBERLI • ALEXANDRINA MILTCHEVA • JOHN ALER • RICHARD STILWELL
BARBARA SUKOWA • GABRIEL TACCHINO • ISABEL GARCISANZ • GERARD GARINO
MICHEL SENECHAL • MICHEL TREMPONT • ALFONSO ECHEVERRÍA • SALVATORE ACCARDO
JOSEP M. VILAGRASA • FAYE ROBINSON • RICHARD MORTON • STEPHEN ROBERTS
FRIEDRICH GULDA • MARILYN HORNE • MARTIN KATZ • KATIA LABEQUE
MARIELLE LABEQUE • BRIGITTE FASSBAENDER • IRWING GAGE • LOLA ARENAS
ENRIQUETA TARRÉS • JOHN VAN KESTEREN • NEIL HOWLETT

ESTRENES MUNDIALS • PRIMERES AUDICIONS

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
SALÓ DEL TINELL
SANTA MARIA DEL MAR

VENDA D'ABONAMENTS:

Del 3 al 10 de setembre, a la seu del Patronat de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, de 12 h. a 15 h. i de 17 h. a 20 h. (dissabte i diumenge, tancat).

VENDA ANTICIPADA DE LOCALITATS:

Les localitats per a tots i cadascun dels concerts podran adquirir-se des del 23 de setembre, de dilluns a divendres, d'11 h. a 13 h. i de 17 h. a 20 h. i els dissabtes, de 17 a 20 h., a les taquilles del Palau de la Música Catalana (c/. Amadeu Vives 1, tel. 301 11 04).



Ajuntament de Barcelona

Direcció i organització: Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona

Informació: Oficina del Festival: Tel. 301 77 75 - Abonaments: Tel. 317 10 96 - Venda de localitats: 301 11 04

Amb la col·laboració de:

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

 **FISHER**
The first name in high fidelity
HI-FI · TV · VIDEO

VIENA

(Austria)

FESTIVAL DE VIENA 1987 (Primera Parte)

Por Gerardo Antonio Leyser

El Festival de Viena podría definirse como un ESTADO DE ANIMO que invade a la ciudad a manera de culminación de su temporada artística. No se trata de un festival en el sentido usual de la palabra sino más bien de conjuntos de actividades que abarcan todos los aspectos culturales. Por cierto, existe una oficina del Festival de Viena PROPIAMENTE DICHO con una superintendencia responsable de organizar espectáculos en el marco de determinados temas —este año el del Festival gira en torno al manierismo, teniendo como punto central una exposición intitulada "El hechizo de la medusa", una interesantísima y muy bien concebida muestra sobre manierismo en las artes plásticas del siglo XVI hasta el presente. El Festival también organiza múltiples espectáculos teatrales, ya sea en calidad de producciones propias, ya sea invitando a compañías extranjeras. Pero además de ello se celebra cada año un concomitante "Festival de Música" organizado alternativamente por la Sociedad del Konzerthaus —sobre quien recae este año la organización del mismo— y la Sociedad de Amigos de la Música en Viena, mientras los demás grandes teatros, como por ejemplo la Opera de Viena, la Volksoper y todos los teatros hablados de la ciudad, presentan producciones propias que poco tienen que ver con la temática del Festival. Además de todo lo que la ciudad ofrece bajo el rótulo "Festival de Viena" se añaden conciertos y espectáculos que no tienen ni marginalmente que ver con éste pero que debido a su importancia no dejan de destacar sobremedida. Así por ejemplo, la Filarmónica de Viena, además de actuar en el marco del Festival bajo la dirección de Abbado, Mehta y Giulini, respectivamente, se da el lujo de ofrecer un concierto propio bajo la dirección de nada menos que Herbert von Karajan (**Sinfonía "Júpiter"** de Mozart y **Cuarta Sinfonía** de Schumann). Por otra parte, una

de las mayores sensaciones musicales del año tampoco nada tiene que ver con el Festival: la Sociedad de Amigos de la Música anunció que tras más de medio siglo de ausencia volverá a ofrecer un recital en Viena, el día 31 de mayo, el pianista Vladimir Horowitz. En una posterior nota volveré sobre éste, y otros importantes acontecimientos. Mientras, pasaré revista a los primeros acontecimientos del Festival en la Opera del Estado y en el Konzerthaus de Viena.

El Festival en la Opera del Estado

Uno de los aspectos sobresalientes del Festival en la Opera del Estado es la presencia prolongada de Claudio Abbado quien, a pesar de ser director musical del teatro desde septiembre del año pasado, sólo dirigió unas pocas funciones hasta la fecha (entre ellas, la nueva producción de **Un ballo in maschera**, con Luciano Pavarotti, en octubre). En mayo, Abbado inició con **El barbero de Sevilla** una serie de actuaciones que culminarán en junio con un nuevo montaje de **Wozzeck**. Dicha presentación del "**Barbero**" no alcanzó a satisfacer plenamente las expectativas creadas. La actual producción del "**Barbero**" en la Opera de Viena se estrenó en 1966 bajo la dirección escénica de Günther Renner con decorados de Alfred Siercke. Posteriormente, Grishca Asagaroff se encargó de poner al día la parte escénica, utilizando los mismos decorados. Resulta casi inevitable que semejante ejercicio tenga sabor a recocado. La acción escénica carece pues de la espontaneidad que debería tener para ser francamente jocosa y acorde a la genialidad de la obra. También se notó una merma en materia de fuertes personalidades sobre el escenario, exceptuando dos: la magnífica Frederica von Stade, cuya "Rosina" brilló tanto en el plano escénico como en el musical, y el excelente Enzo Dara que se destacó sobre todo en el plano escénico. A pesar de no encontrarse ya en la cúspide de sus facultades vocales Dara logró un "Bartolo" muy bien caracterizado y, por ende, de auténtica comicidad rossiniana. Ferruccio Furlanetto, por su parte, rindió un "Basilio" vocalmente impecable, pero no alcanzó a darle al personaje su verdadera dimensión escénica. Los restantes protagonistas principales, Leo Nucci ("Fígaro") y William Matteuzzi ("conde de Almaviva") tampoco brindaron actuaciones particularmente destacables, hecho que no contribuyó a elevar el nivel general de la función. Abbado, por su parte, dirigió con brío la genial partitura rossiniana y la orquesta (Filarmónica) respondió a la perfección.

Posteriormente, Abbado dirigió una serie de **Simone Boccanegra**, en la

magnífica producción de Strehler/Frigerio que él mismo había estrenado tres años atrás. En esta reposición se volvieron a destacar dos fenomenales cantantes que habían participado en el estreno: Renato Bruson, un profundo, introvertido y conmovedor "Boccanegra", y Ruggero Raimondi, un vital y bien contrastado "Jacopo Fiesco". También cabe encomiar la labor de Luis Lima, quien cantó la parte de "Gabriele Adorno" con total entrega vocal y espléndida presencia escénica. Lima, que en junio cantará la parte principal ("Gustavo III" en la producción vienesa) del **Ballo in maschera**, igualmente bajo la dirección de Abbado, sabe lo importante que es ser buen actor además de buen tenor para lograr una buena interpretación escénica. A su lado, Ilona Tokody fue una "Amelia" muy correcta aunque un tanto pálida.

"Otello"

En el año de su centenario, no podía faltar un nuevo montaje de **Otello** en Viena. La dirección escénica del nuevo montaje le había sido confiada a Franco Zeffirelli, quien se liberó posteriormente de dicho compromiso para atender intereses cinematográficos. Dicha responsabilidad le fue pues confiada a Peter Wood cuya labor no su-

peró los límites de lo meramente aceptable. Wood no supo destacar la complejidad psicológica de la acción y la misma quedó relegada a la imaginación del espectador. La acción física del drama quedó limitada a una superficie muy restringida por la escenografía creada por Stephen Lewis y que recrea la escenografía original del "Otello" de Shakespeare en el "Globe-Theater" de Londres, hecho que no sólo no presenta mayor interés tratándose de la ópera, sino que además restringe ampliamente las posibilidades dramáticas que brinda un gran escenario como el de la Opera de Viena. Presentada de esta manera la obra careció de fuerza, grandeza escénica y adquirió un cariz rutinario. Felizmente, la parte musical fue muy satisfactoria. En primer lugar cabe mencionar que Zubin Mehta dirigió con la mayor entrega y máxima precisión esta ópera cuya interpretación musical le sienta particularmente bien. Mehta es un músico que se encuentra a sus anchas en las grandes escenas dramáticas, allí donde la música describe o acompaña grandes conflictos y pasiones. Poseedor de una sobresaliente técnica de dirección orquestal, Mehta no es un director que se destaque por ahondar en abismos psicológicos o en momentos de gran intimidad. Pero en cuanto se trata de emociones fuertes, pasiones desatadas, intrigas maquiavélicas como las que abundan en esta ópera,

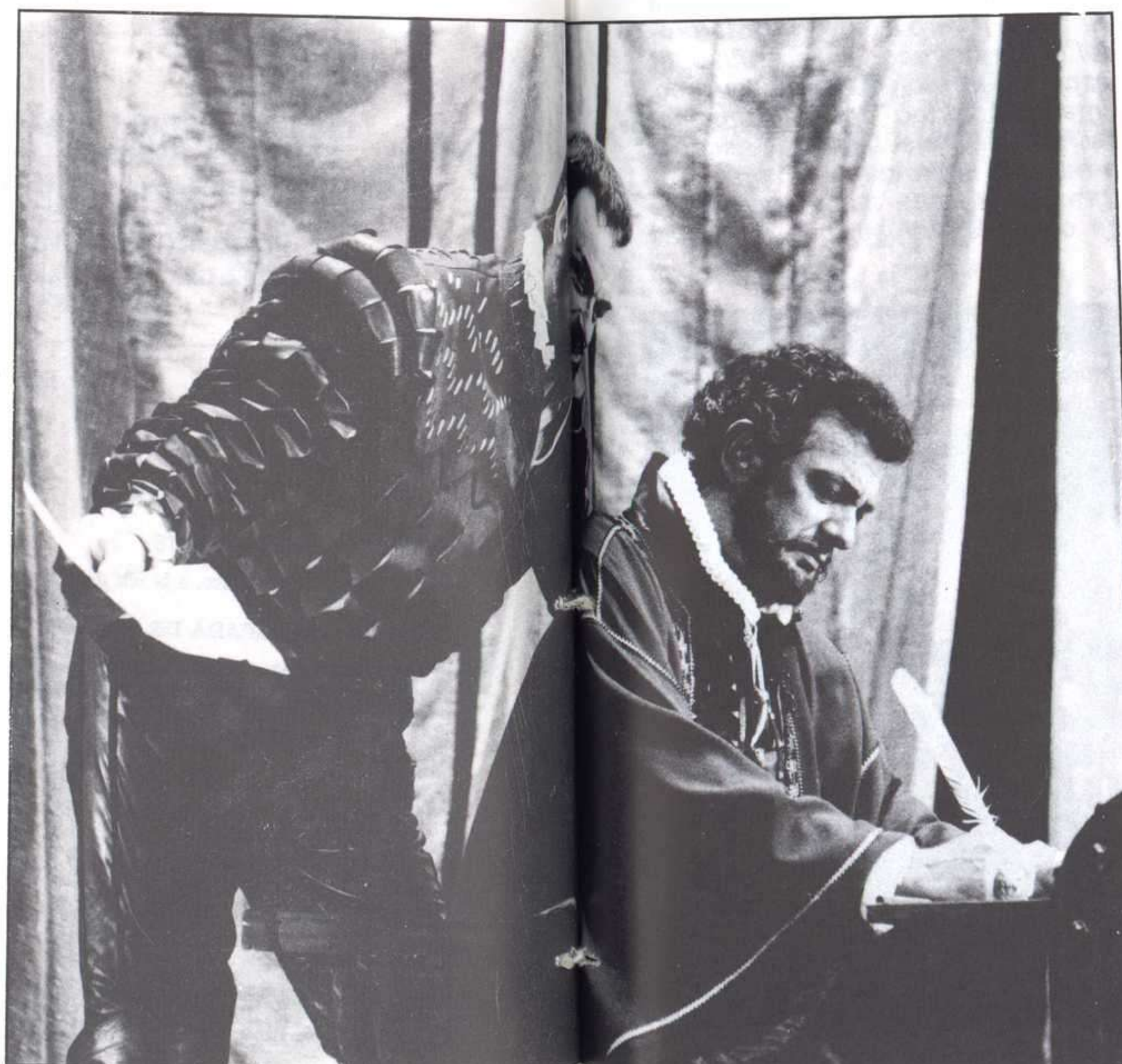
dispone de los medios necesarios para desatarlas en la música. Sobre el escenario, uno de los personajes mejor logrados fue el "Iago", espléndidamente cantado y actuado por Renato Bruson. Anna Tomova-Sintov fue una muy digna "Desdémona", aunque no sea ésta la parte que mejor le vaya. Sería injusto dejar de reconocer que cantó muy bien, que se esmeró en brindar lo mejor de sí, pero resulta que ni su timbre ni su personalidad son los más adecuados para interpretar el personaje de "Desdémona". Es un poco el problema con el que se enfrentan muchos cantantes eslavos cuando abordan repertorio italiano. Un compatriota de la señora Tomova, el joven tenor búlgaro Kaludi Kaludov, cantó la exigente parte de "Cassio". Kaludov posee una voz hermosa, con pulida y cuidada técnica vocal, pero carece de la magnitud (volumen) necesaria, por lo menos en esta parte. Además, a Kaludov le falta desarrollar aún más su personalidad escénica ya que su "Cassio" careció de calibre y terminó desdibujándose, sobre todo en el tercer acto. Plácido Domingo encabezó la nómina del reparto cantando la parte de "Otello". Indiscutible e indiscutido ídolo del público vienés, Domingo posee todas las dotes para ser un fascinante "Otello". Todo, desde su forma vocal hasta su forma física satisfizo las exigencias de esta dramática parte. Su natural carisma, su (casi) inagotable energía, la innegable belleza de su voz y su total dominio de la parte hasta sus más recónditos aspectos, todo convergió hacia su merecido triunfo final. Al terminar la función, tras largo minutos de aplausos y concomitantes lluvias de flores, salió al escenario el director de la Opera, doctor Claus H. Drese, para informar al público de que, con un día de diferencia, veinte años atrás, Plácido Domingo había cantado por primera vez en dicho escenario. En el transcurso de dichos decenios, aclaró el doctor Drese, Domingo cantó 82 veces en 15 papeles diferentes y además actuó cinco veces en calidad de director de orquesta. Como símbolo de agradecimiento por dicha asidua colaboración, el doctor Drese le obsequió una arqueta de marroquinería roja con la colección de todas las papeletas de reparto en las funciones en las que Domingo actuó durante dichos años.

Festival de Música en el Konzerthaus

Muchos años atrás Claudio Abbado comenzó a grabar para la Deutsche Grammophon lo que eventualmente llegará a ser un ciclo completo de **Sinfonías** de Gustav Mahler. En su primer concierto, ofrecido en el marco del Festival de Música del Konzerthaus de Viena, Abbado prosiguió el camino hacia la realización de dicho proyecto dirigiendo la **Novena Sinfonía** de Mahler al frente de la Orquesta Filarmónica

de Viena, obra que posteriormente grabó. Esta obra de gigantescas dimensiones presenta un tendal de dificultades formales e instrumentales. En la interpretación de los dos primeros movimientos dichas dificultades fueron magistralmente salvadas, quedando todo resuelto hasta el más mínimo detalle. El tercer movimiento, Rondó-burlesca, presentó ciertos problemas en las relaciones agógicas y cambios de tiempo, mientras el Adagio final careció, lamentablemente, de la profundidad necesaria para coronar la obra y llevarla a su más lógico punto final, tal como sucede en otras interpretaciones (basta recordar anteriores versiones vienesas de Giulini, Boulez, Bernstein, Karajan o Kubelik). Abbado transita por el Adagio con atención pero con distancia. Lo suyo es vista, paseo, y no compenetración. No logra (o no quiere) ahondar en estos momentos de profundo dolor y resignación mahlerianos. Es un poco como si no quisiera comprometerse demasiado con un problema ajeno. Por cierto, lo ocurrido en un concierto determinado puede cambiar y es de esperar que al grabar la obra Abbado y la Orquesta transiten por vías más cercanas a la carga emotiva de estas páginas casi finales en la obra de Mahler.

Días más tarde, la Sinfónica de Viena, bajo la dirección de Georges Prêtre, interpretó la **Primera Sinfonía** de Mahler, una obra diametralmente opuesta en cuanto a que reboza energía y júbilo. Lamentablemente, esta orquesta no posee los medios técnicos de la Filarmónica y se escucharon cantidades de pequeños desajustes que fácilmente podrían ser superados por estos músicos tan capaces. Quizá la solución radicaría en volver a tener un director estable y no un director invitado principal (título que normalmente suelen otorgar orquestas que tienen un titular) como lo es Prêtre. Obviamente, aquí falta labor de continuidad y Prêtre, que es un excelente músico, tampoco puede transformar a esta orquesta dirigiéndola unas pocas veces por temporada. Sea como fuera, el mayor interés de esta velada de la sinfónica radicó en la actuación del pianista Arturo Benedetti-Michelangeli quien tocó la parte solista del **Concierto en Do mayor K. 503 de Mozart** con increíble perfección y grandeza. A pesar de que Benedetti-Michelangeli siempre parece mantener una distancia emocional con las obras que toca, su pianismo es tan trascendental, su atención al detalle musical tan absoluto, su dominio del sonido tan fenomenal, que sus interpretaciones nunca transmiten frialdad. Por lo menos uno de los éxitos de este concierto radica en el hecho de que este pianista, que cancela más conciertos de los que toca, haya estado una vez más presente en Viena para demostrar que sigue siendo uno de los más grandes de la actualidad. Y este concierto de Mozart volvió a ser prueba fehaciente de ello.



Renato Bruson, como "Iago", junto a Plácido Domingo en "Otello".

NANCY

(Francia)

ESTRENO MUNDIAL EN LA OPERA DE NANCY. PROTAGONISTA: NELLA ANFUSO

Por Annibale Gianuario

Como final de la temporada 1986/87 se ha presentado en el Teatro de la Opera de Nancy la "création mondiale" **Donna Abbandonata**, pastiche de ópera barroca puesto en escena por Antoine Bourseiller, teniendo como protagonista a la gran intérprete del canto barroco Nella Anfuso. El espectáculo, en el cual han participado diversos artistas de notable valor, entre ellos el tenor Mark Tucker y la contralto Nathalie Stutzmann, se ha beneficiado de la escenografía de René Allio

y de los vestidos de época escogidos por Rosalie Varda.

Esta ópera barroca, concebida por Bourseiller expresamente para Nella Anfuso, se concentra en la locura de Elena de Brandeburgo, sobrevenida al conocer la muerte de su marido, Gustavo II de Suecia. La reina, en su desvarío, se convierte en el símbolo de la mujer abandonada y revive las situaciones dramáticas de otras mujeres abandonadas en la historia y en el mito: Dido, Armida, Penélope, Ariadna. Papel de enorme fascinación, el personaje de la reina ha sido sostenido por una creación portentosa de Nella Anfuso, quien literalmente ha subyugado al público y conmovido a un auditorio que ha revivido el drama consumado en la corte de Suecia.

Musicalmente, este pastiche barroco ha sido construido sobre un hilo conductor que partía de la ejecución violinística de la célebre sonata de Tartini **Didone abbandonata** (magníficamente interpretada, sobre la escena, por Romano Tommasini, en traje de época) y cuyos tres movimientos caracterizaban el desarrollo de la tragedia, centrada en el espléndido **Lamento della Regina di Svezia**, de Luigi Rossi, gran compositor romano de principios del Seiscientos. Se entraba en seguida en el corazón del drama con el anuncio de la muerte del rey Gustavo II, hecho por un caballero herido y con la violenta locura de la regia viuda por medio del espléndido madrigal (coro a cuatro voces y cuatro trombones) de Giovanni Bardi (el inspirador de la famosa Camerata de Florencia del siglo XVI y considerado todavía hoy —erróneamente— ¡un simple mecenas!) **Miseri habitator del cieco Averno**.

El protagonismo de la Anfuso ha sobresalido de manera soberbia: una locura conducida en la más refinada búsqueda del tormento psicológico, en una riquísima gama de sensaciones que se multiplicaban en el curso de la interpretación, siempre sostenida por la gran intérprete italiana, de las escenas de la **Didone abbandonata**, de Leonardo Vinci (primer decenio del 1700) en primera ejecución mundial, del **Lamento** de Francesco Provenzale (mediados del Seiscientos) otra primera ejecución mundial, y de la **Arianna** de Claudio Monteverdi por vez primera en escena y en su ejecución original, en época moderna.

Ha sido, una vez más, una auténtica revelación de la realidad artística monteverdiana; una vez más ha emergido la verdad expresiva del "parlar cantando", apropiadamente revelado por la Anfuso, quien, como sabemos, ha obtenido reconocimientos oficiales de sumo relieve, tales como el "Grand Prix du Disque" y "Le Discobole pour l'Europe 1985". El espectáculo ha obtenido un gran éxito de crítica con la participación de periodistas, además de franceses, alemanes (Opern Welt), italianos (Il Giorno y Musica Viva), estadounidenses (Fanfare), ingleses (Opera), suizos (L'Ebdo de Lausanne); ¡faltaban, desgraciadamente, los periodistas españoles!

Mientras L'Événement du Jeudi ha titulado: *Donna abbandonata: sublime*, Le Monde ha escrito: *Ideado para servir como joyero a una gran intérprete del canto barroco, Nella Anfuso, es un espectáculo violentamente barroco, de intenso colorido, donde las imágenes y las músicas sublimes se encuentran hasta el límite de la ruptura... Todo gravita en torno a la sorprendente reina de Nella Anfuso, que recita las*

SODIMATEC PHOTO



Momento de la representación de "Donna Abbandonata". En el centro de la foto, su protagonista, Nella Anfuso.

dementes de Chaillot, se mancha de sangre, suspira, solloza, con los gestos más locos... (Jacques Lonchamp). Jacques Doucelin, en el Fígaro, ha escrito por su parte: *El vínculo entre los episodios del espectáculo, aparentemente tan diversos, es Nella Anfuso, gran sacerdotisa del retorno a la tradición florentina de principios del Seiscientos. Bourseiller ha construido todo en torno a ella y una vez más el milagro ha tenido lugar. Universitaria, musicóloga, Nella Anfuso no daba más que recitales. Por primera vez ha vestido, gracias a Rosalie Varda, los atuendos de sus heroínas preferidas. Al hacerlo, ha adquirido de inmediato su dimensión auténtica de diva: el teatro ha trascendido sus investigaciones que inesperadamente se han hecho fuego, dando la vida a un arte que se creía enterrado.*

Han colaborado para el éxito del espectáculo Jean Patrice Brosse, que ha hecho milagros desde el clavicémbalo y el órgano de madera; el violonchelista Jean de Spengler, y la orquesta y coro de la Opera de Nancy y Lorena, bajo la dirección de Ivan Angelov.

COLONIA

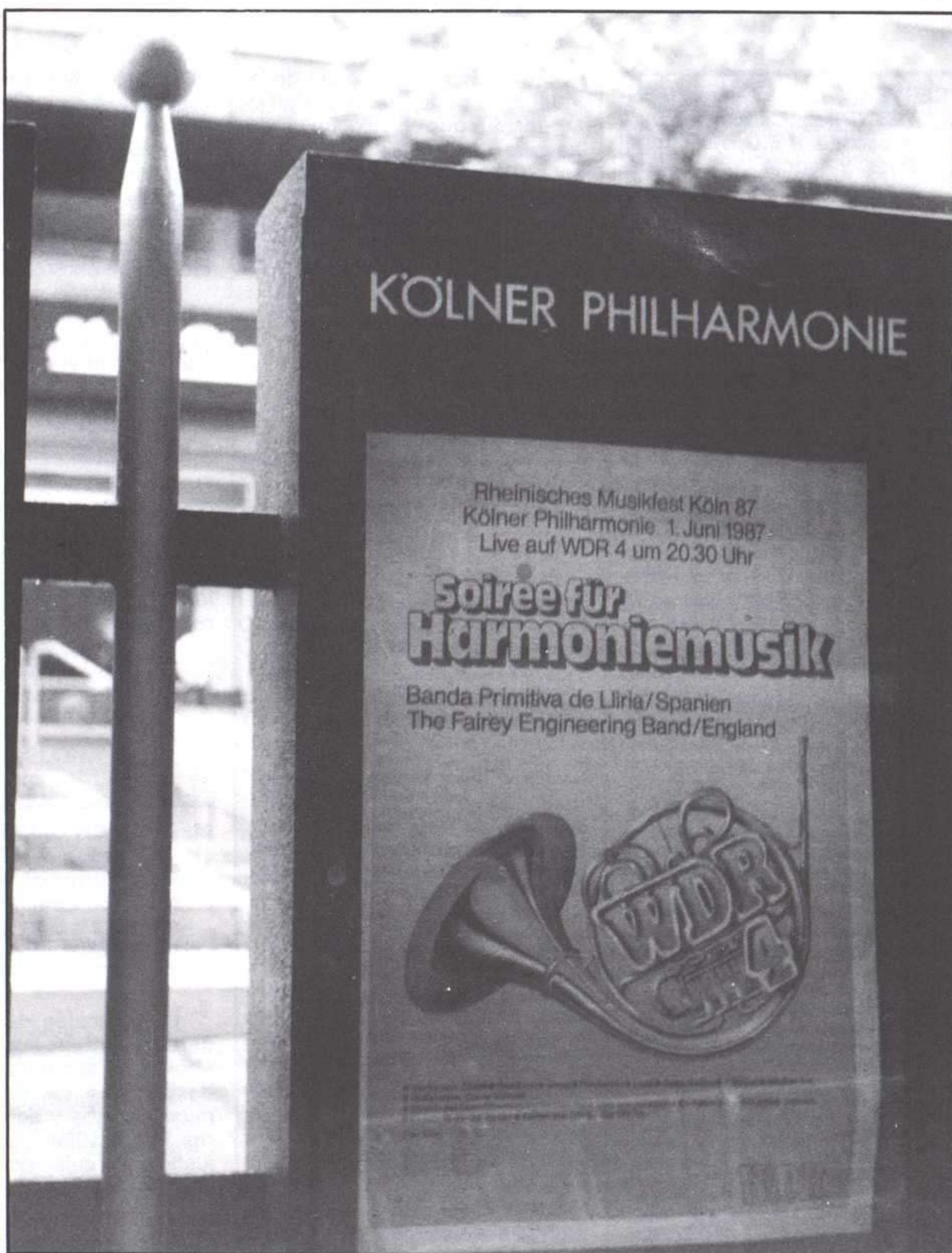
(R.F.A.)

LA BANDA PRIMITIVA DE LLIRIA (VALENCIA) EN ALEMANIA

Por Juan Vicente Mas Quiles

No cabe duda de que el amplio y brillante palmarés que ostenta esta afamada banda y, en especial, el éxito que obtuviera en la Sección Especial A del Certamen del Centenario en Valencia el pasado año, ha influido para que la WDR, Westdeutscher Rundfunk de Colonia (República Federal Alemana) la seleccionara y fuese invitada a tomar parte junto con la Brass Band de Gran Bretaña "The Fairey Engineering Band" en la "Soirée für Harmoniemusik" que tuvo lugar en el Kölner Philharmonie, magnífico y grandioso auditorium de dicha ciudad.

Este concierto, que se celebró el pasado día 1 de junio, fue retransmitido en directo y en él la banda primitiva interpretó un programa sinfónico com-



Cartel anunciador de la "Soirée".

puesto por la **Obertura de Tannhäuser**, de Wagner, **Matías el pintor**, de Hindemith, y tres danzas de **El sombrero de tres picos** de Falla, obteniendo un gran éxito, tanto por parte del público presente en la sala y que casi llenaba el amplio auditorium, como por parte del público oyente, como lo confirmaban las numerosas llamadas recibidas en la emisora a poco de finalizar el mismo.

Al día siguiente, día 2, se desplazó esta banda española a la ciudad de Düsseldorf para actuar en el segundo concierto programado y en el que con el mismo éxito se presentó con un programa en el que además de las obras de Wagner y Falla se interpretaron una selección de **Moros y Cristianos**, de Serrano, y la jota **Viva Navarra**, de Larregla, finalizando con el famoso pasodoble **España cañí**, de Marquina. Este concierto tuvo lugar en el bello auditorium "Tonhalle Düsseldorf" y fue grabado por la WDR, puesto que, como nos informaba el redactor de dicha importante emisora, señor Kereszti, él

se sentía como pionero en la emisión de programas de música de banda y no había dudado en invitar a una banda con prestigio para captar el interés del millón, o más, de oyentes que calcula siguen en toda Europa su programa dominical, enriquecido ahora con las grabaciones efectuadas a la Banda Primitiva. Por cierto que, este mismo redactor, antes de finalizar la última actuación, comunicó al señor presidente de la banda que había interesado a los responsables de la emisora llevar a cabo nuevas grabaciones, por lo que muy probablemente, en este próximo otoño, un equipo de grabación de la WDR se desplazará a Liria para efectuar la grabación de nuevas obras. Confiamos en que esto se lleve a cabo y felicitémonos todos por lo que ello puede suponer, no sólo para la Banda Primitiva de Liria, sino para todas las agrupaciones musicales valencianas, de reconocimiento del alto nivel artístico de las bandas de música españolas.

Libros y partituras

CERVERA, Juan y Felipe. FUENTES, Pilar. Canciones para la escuela II E.G.B. Editorial Piles, Valencia 1987, 134 páginas. P.V.P. 975 ptas.

Ya hubo ocasión de comentar en estas páginas el primer volumen de esta serie cuyo objetivo, según sus autores, es el de facilitar al profesorado de E.G.B. la incorporación de la dramatización, la música, el ritmo, el juego y la literatura infantil a las tareas educativas de la escuela. Esta segunda entrega se dirige a los ciclos inicial y medio de la E.G.B. y contiene una exposición de sugerencias de actividades, diseñadas a partir del núcleo básico que es la recopilación de canciones populares españolas, cincuenta en total. Estas vienen presentadas, en partitura, acompañadas de elementos textuales para la dramatización, así como de APLICACIONES referidas a los objetivos perseguidos, con propuestas concretas para la creatividad, dramatización y psicomotricidad. El trabajo se completa con una sucinta bibliografía acerca de la didáctica musical y dramática para niños y ha sido editado, con el mayor esmero, por Piles.

Gonzalo Badenes

EL CORNETIN DE CHAPI (Polka para trompeta con acompañamiento de banda).

En 1958 se le pidió a Antonio Ferriz Muñoz, que compusiera alguna cosa para el concierto que se preparaba para conmemorar en marzo de 1959 el cincuenta aniversario de la muerte del insigne y nunca suficientemente reconocido genio de la música, Ruperto Chapí.

Antonio Ferriz, pensando en lo que podía hacer, recorrió mentalmente un poco la vida de Chapí y pensó que tal vez gracias al cornetín que tocaba pudo sobrevivir —aunque no de muy buena manera— los primeros años en Madrid, a donde se desplazó desde Villena para poder estudiar armonía y composición. Y tal vez también llegó en su día a componer **La Revoltosa** y tantas obras inmortales gracias a este instrumento, que le dio los ingresos justos y escasos, pero necesarios para vencer los primeros años de lucha en Madrid, persiguiendo la meta que se había propuesto. Ser compositor.

Recordando esta parte de la vida de Chapí, Antonio Ferriz se decidió por escribir una **Polka para Trompeta y Banda**, que se estrenó en el Concierto del 1.º de mayo de 1959, un mes y días después del 25 de marzo, que fue la fecha del fallecimiento de Chapí, en 1909.

Esta pequeña obrita estaba en el archivo del Maestro Ferriz, y ahora, en junio de 1987, se ha editado y está teniendo una gran acogida por las bandas de música.

Anabel García Hurtado

GONZALEZ ACILU, Agustín: Cuadernos para piano I-VI (1-23). Arte Tripharia, Madrid 1987.

Una nueva entrega de la cuidada colección Ars Viva de Arte Tripharia nos trae la primera serie de los **Cuadernos para piano** (1985) de Agustín González Acilu.

Quizá fuera bueno aclarar, antes de nada, que Agustín González Acilu (Alsasua 1929) es uno de los grandes compositores de la hora presente; uno de los no muy numerosos músicos que no se limitan a escribir esporádicamente o prolíficamente (lo mismo da), sino que se cuestiona profundamente los problemas de la composición y que, por así decirlo, no da un solo paso sin una larga y cuidadosa reflexión previa. Condición que, en un tiempo de cambios y de múltiples posibilidades como el nuestro, considero absolutamente esencial para que la creación musical posea un mínimo de fundamento y no sea mero espejismo de moda, cuando no gratuito capricho vanguardista o retaguardista.

Estas veintitrés breves piezas constituyen una pequeña obra maestra. Esto es ya visible en la precisa, clara y variada escritura, que rehuye todo virtuosismo gráfico e igualmente toda monotonía formalista. Y audible cuando se comprueba, al tocarlas, su riqueza sonora y su directa y contundente expresividad.

Un complejo y meditado fundamento armónico subyace en estas piezas. Nacidas de una experiencia pedagógica (las clases de Composición dictadas por el autor en el Conservatorio Navarro "Pablo Sarasate" de Pamplona, donde González Acilu ha formado ya numerosos y activos discípulos), estas páginas responden a la exposición de un sistema específico que se basa en el juego de tensiones

desplegado a partir de un núcleo acórdico, despliegue que puede sistematizarse y que se ha convertido en una base compositiva muy consistente. Cada pieza responde al despliegue de un núcleo determinado; posee así una unidad característica y una personalidad propia.

Añadiremos que estas breves composiciones, aunque no implican dificultades virtuosísticas a la manera tradicional, son perfectamente aptas para introducir a los pianistas en la música contemporánea. Los problemas que plantean, derivados de su construcción interna, pueden ayudar mucho a una comprensión de la estética sonora de hoy. Esperamos y deseamos que tengan entre los pianistas la acogida favorable que merecen.

Ramón Barce

M. D. RAICH ULLÁN: Homenaje a Hugo Wolf (Mística y taumaturgia de la música vocal). 166 páginas. Con 6 láminas. La Garriga (Barcelona), 1986.

La recensión de un libro de características como el que ahora, con el mérito añadido del desinterés y del riesgo económico, escribe y edita M.ª Dolores Raich Ullán, no puede, en justicia, circular por las vías al uso de la crítica bibliográfica.



Además, la oportunidad incita a una reflexión sobre la corta disponibilidad de datos, tanto biográficos como musicológicos, que de Hugo Wolf hoy tenemos en nuestro país. Se impone el estudio documentado y razonado, que vaya más allá del lirismo hagiográfico, con el debido apoyo en argumentaciones más musicales que literarias.

M.ª Dolores Raich Ullán, apasionada wolfiana, no se esconde de cimentar su estudio en una percepción primordialmente espiritual de la figura y la obra del autor austríaco. Su manejo de fuentes informativas caudalosas es incuestionable, como también lo es el reflejo no exhaustivo que de ellas procura la lectura del libro. Incluso cabría deducir que la devoción de la amante (M.ª Dolores lo es, sin paliativos, del mundo de Wolf) habría doblegado, en ocasiones, el frío rigor del escalpelo crítico, sin duda tanto más duro de ejercer cuanto mayor es la pasión con que se contempla una realidad, entrevista por la vía del sentimiento.

La autora revisa aspectos biográficos, incide en los físicos y psicológicos, antes de adentrarse en la consideración de la obra de Wolf y la relación entre éste y Wagner (de sumo interés es el parangón entre dos páginas liederísticas de uno y de otro, **Traume y Verbogenheit**), para acometer después una aproximación a la interpretación vocal y pianística de los Lieder de Wolf. Particularmente ilustrativa es la incursión en el Hugo Wolf crítico musical, ya que trasluce la concepción propia de la autora, cercana a la contemplación metafísica. Bellas ilustraciones, catálogos de la obra de Wolf, abundantes notas al texto y referencias bibliográficas completan una publicación, insisto, valerosa y digna de encomio en su propósito.

Gonzalo Badenes

ORDOVAS JESUS: Historia de la música pop española. Alianza Editorial, Madrid, 1987.

Aunque por su índole el libro de Jesús Ordoñas escapa a la línea de la revista, convendrá siquiera reseñar su aparición. Se trata de una recopilación de urgencia en torno a un pasado musical "pop" cercano en el tiempo que exige de la complacencia del lector para su correcta apreciación y disfrute. Ni es completo ni pretende serlo, como tampoco erudito. Son más bien pinceladas que, con cierta MALA UVA, pretenden ofrecernos una imagen aproximativa de las dos últimas décadas de historia. Labor pionera que en modo alguno se agota con la presente edición. Interesante como ayuda al melómano más allá de géneros y, en todo caso, francamente divertido.

José María García Martínez

Cartelera

ALICANTE Teatro Principal

13 de septiembre.—Orquesta Nacional de España. Director: Maximiano Valdés. Obras de Larrauri, Debussy, Chaynes y Ravel.

14 de septiembre.—José Ortí, trompeta. Orquesta Nacional de España. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Sardá, Prieto, E. Halffter y Falla.

19 de septiembre.—Orquesta de la Radio de Holanda. Director: Ernest Bour. Obras de Eisma, Núñez, Terzakis, Susman y Marco. (Transmitido por Radio Dos).

20 de septiembre.—Orquesta de la Radio de Holanda. Director: Ernest Bour. Obras de Rehnquist, Tanaka y Copoolse. (Transmitido por Radio Dos).

Auditorio de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante

15 de septiembre.—María José Sánchez, soprano. Grupo Nacional de Metales. Obras de Peris, Lefebvre, Viaño y Moreno Buendía.

16 de septiembre.—Cuarteto Arcana. Obras de Bernaola, Oliver, Barce y de Pablo.

17 de septiembre.—Francisco Martín, violín; Elisa Ibáñez, piano. Obras de Stravinsky, Nachon y Espía.

18 septiembre.—Grupo Barcelona 216. Director: Ernest Martínez Izquierdo. Obras de Llanas, García Demestres, Nuix y Martínez Izquierdo.

Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia

15 de septiembre.—Ensemble Alternance. Director: Luca Pfaff. Obras de de Pablo, Gorli, Donatoni, Boucourechliev y Xenakis. (Transmitido por Radio Dos).

16 de septiembre.—Ensemble Alternance. Director: Luca Pfaff. Obras de Bon, Durán Loriga, Dao y Scelsi. (Transmitido por Radio Dos).

17 de septiembre.—London Sinfonietta. Director: Diego Masson. Obras de Gerhard, Martín Lladó y García Román. (Transmitido por Radio Dos).

18 de septiembre.—London Sinfonietta. Director: Diego Masson. Obras de Abrahamsem, Matthews, Lutoslawski y Henze. (Transmitido por Radio Dos).

Castillo de Santa Bárbara

19 de septiembre.—Música Electrónica Sueca. Presentación: Lars-Gunnar Bodin. Obras de Lindgren, Johnson, Bodin, Zwedberg, Hanson y Blomquist.

19 de septiembre.—Taller de Música Mundana. Director: Lorenzo Barber. **Concierto para papel.**

20 de septiembre.—Flores Chaviano, guitarra. Obras de A. Alonso, Barroso, Cruz de Castro, Chaviano y Mestres-Quadreny.

BARCELONA Gran Teatre del Liceu

19, 22, 24 y 27 de septiembre.—**Cristóbal Colón**, de Balada. Caballé, Carreras, Nafé, Chausson. Director: Theo Alcántara.

1 al 14 de octubre.—Ballet de Maurice Béjart.

BILBAO Teatro Arriaga

3 y 6 de septiembre.—**Macbeth**, de Verdi. Bruson, Zampieri, Marenzi, Scandiuzzi. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Edoardo Muller.

9 y 12 de septiembre.—**Sanson et Dalila**, de Saint-Saëns. Todisco, Toczyska, Sioli. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Alain Guingal.

15 y 18 de septiembre.—**Aida**, de Verdi. Dimitrova, Cossotto, Martinucci, Cassis, Vinco, Pascual. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Diego Monjo.

21 y 24 de septiembre.—**Ernani**, de Verdi. Todisco, Zampieri, Milnes, Martinovich. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Giuseppe de Tomassi.

27 y 30 de septiembre.—**Un ballo in maschera**, de Verdi. Cassis, Casolla, Arkhipova, Peters. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Armando Gatto.

MADRID Teatro Real

17 de septiembre.—Arpád Joó, piano. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Arpád Joó. Obras de Kodaly, Liszt y Mahler.

25 de septiembre.—Concierto Homenaje a Pablo Sorozábal. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Sorozábal.

29 de septiembre.—Coro Nacional de España. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Directora: Carmen Helena Téllez. **Athalia**, de Haendel.

La Corrala

1 al 6 de septiembre.—«Barbieri». Un Castizo en la Corte Isabelina. Adaptación y dirección musical de Pedro L. Domingo.

Teatro Albéniz

30 de septiembre.—Nueva Antología de la Zarzuela. Director: José Tamayo.

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

13 al 30 de septiembre.—Ballet del Teatro Lírico Nacional. **Les Sylphides**, **La Espera** y **Raymonda Divertimento**. Coreografías de Fokine, Barra y Petipa.

MALLORCA Deià

6 de septiembre.—Jonathan Plowright, piano. Obras de Mo-

zart, Schumann, Janacek, Albéniz, Szymanowski y Chopin.

13 de septiembre.—Kathleen McIntosh y Carl Mansker, pianos. Obras de Clementi, Mozart, Satie, Mansker, Mussorgsky y Rachmaninov.

VITORIA

3 de septiembre.—Coro Nacional de España. Directora: Carmen Helena Téllez. Obras de Britten, Elgar, Brahms, Villa-Lobos y Barja.

SALON DEL PRADO

CAFE
CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.
de la madrugada
Hora de actuación: 23 h.
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61
28014 MADRID

3 de septiembre

José Martínez Ruiz, piano
Obras de Bach, Prokofiev y Chopin

10 de septiembre

Alfredo García Martín, flauta
Jesús Sáiz Huedo, guitarra
Obras de Mozart e Ibert

17 de septiembre

Ignacio Guijarro, tenor
Germán Lizondo, laúd
Obras del Renacimiento
y Barroco italiano y español

24 de septiembre

Hilda Rivas, soprano
Juan Ignacio Martínez, piano
Obras de Mozart, Verdi
y Granados

1 de octubre

Rogerio Bicudo, guitarra
Homenaje a Andrés Segovia
Obras de Bach, Granados
y Villa-Lobos

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS Y... AL MEJOR PRECIO

SOLICITE INFORMACION • VISITENOS
C/ SAGASTA, 7 • 28004 MADRID - Teléf: (91) 445 57 83

Viejas fotografías de mi álbum

MARUJA VALLOJERA

Por F. Hernández Girbal

Así son las cosas. Si a cualquiera de las jóvenes tiples de zarzuela que comenzaban su carrera artística allá por los años de la II República las hubiesen ofrecido estrenar la parte de «Asunción» en **La del Manojito de Rosas** de Pablo Sorozábal, y la de «Gracia» en **Me llaman la presumida**, de Francisco Alonso, seguro es que se hubiesen considerado felices. Y con toda razón, porque tanto uno como otro sainete, con libros afortunados de Ramos de Castro y Carreño, cuentan entre los mayores aciertos de los populares compositores.

Pues bien, esta suerte la tuvo Maruja Vallojera, ya conocida y apreciada en Madrid por haber estrenado en el Teatro Coliseum **La isla de las perlas**, de Sorozábal, con Enriqueta Serrano, Adolfo Sirvent y Pablo Hertogs, y cantado las representaciones de **Jugar con fuego** durante la temporada del Teatro Lírico Nacional en el Teatro Calderón, con el gran tenor Ricardo Mayral.

El estreno de **La del Manojito de Rosas**, que tuvo efecto en el Teatro Fuencarral de Madrid el 13 de noviembre de 1934, constituyó un gran acontecimiento y un triunfo resonante para sus autores. Y justo es decir que parte de él se debió a la admirable interpretación que Maruja Vallojera hizo —muy bien acompañada por Luis Sagi Vela— de la garbosa mocita madrileña. Se movió en escena con desenvoltura y salero y cantó las inspiradísimas melodías con un arte de muchos quilates. Puedo atestiguarlo porque yo la vi y oí y no cesé de aclamarla. Y esto se repitió el día 4 de diciembre de 1935, con el mismo barítono, en el Teatro Ideal de Madrid durante el estreno de **Me llaman la presumida**, una de las mejores partituras del músico granadino.

Estos dos personajes, que rezuman madrileñismo, vino a darlos vida es-

cénica esta joven que no nació en Madrid, sino en Bilbao, lo cual no resulta chocante porque ni Carlos Arniches, ni Tomás Bretón, ni Ruperto Chapi, pongamos por cantores excelsos del pueblo de Madrid, no eran hijos de él sino de Alicante, Salamanca y Villena. Siendo muy joven Maruja Vallojera estudió canto con el maestro Bernardo Ochoa en Zaragoza. De mucho provecho debieron servirle la lecciones, porque cuando se creyó suficientemente preparada hizo su primera salida a un escenario. Esto sucedió en Zaragoza, donde cantó con mucho éxito la zarzuela de Jacinto Guerrero **La alsaciana**, nada menos que al lado de Marcos Redondo, que ya era figura indiscutible del género.

Digamos, para valorar en lo que vale su triunfo, que por entonces no era empresa fácil abrirse camino, pues había un plantel de eminentes tiples que acaparaban los carteles, como María Badía, Felisa Herrero, Selica Pérez Carpio, Rosario Leonis y otras; pero la voz y la presencia de Maruja Vallojera se impusieron. Cantó y contó entre las grandes, con toda justicia. Poseía una voz de excelente calidad, timbre muy grato, dicción perfecta, y sabía expresar los estados de ánimo más dispares, con pasión, emoción y musicalidad. ¿Para qué quería más?.

Como todo cantante que se precie, hizo diferentes apariciones en el mundo de la ópera, que la sirvieron para depurar y enriquecer su técnica vocal. Mas su porvenir estaba en nuestra españolísima zarzuela y a ella dedicó con un entusiasmo digno de elogio lo mejor de su voz.

Durante bastantes años perteneció a distintas formaciones e interpretó un extenso repertorio con ductibilidad y alarde de facultades. Digamos que además de sus triunfos en **La del Manojito de Rosas** y **Me llaman la presumida**, ya reseñados, durante algún tiempo cantó con Luis Sagi Vela las operetas **Eva**, **La viuda alegre** y otras, género éste siempre escuchado con agrado, por su ambiente soñador y sus deliciosos vales de tan alegre línea melódica.



Los éxitos se sucedieron ininterrumpidamente y el nombre de esta notable cantante fue ya imprescindible en todos los espectáculos líricos de prestigio y calidad. Lo demuestra el hecho de que llegó a estrenar más de treinta obras. Ella fue la creadora, en el Teatro Novedades de Barcelona, de la ópera para instrumentos de cuerda **Don Gil de Alcalá**, de Manuel Penella, que cantó muchas noches con el tenor Ricardo Mayral y el barítono Pablo Gorgé. Y también tuvo la suerte de estrenar **Adiós a la Bohemia**, ópera chica, como la llamó su autor, el maestro Sorozábal, en unión del excelente barítono José M.^a Aguilar. Otro estreno digno de ser señalado fue **Maravilla**, de Moreno Torroba, con Selica Pérez Carpio y Luis Sagi Vela.

Maruja Vallojera estuvo cantando asiduamente hasta 1950 y se la considera como una de las mejores tiples de su época. Ya dijo nuestro inmortal Julián Gayarre que la vida del artista de teatro es como el sueño de una noche. Puede ser que estuviese en lo cierto. Atrás queda el rumor de los aplausos y el recuerdo de quienes les escuchamos. Pero esto no le sucede a Maruja Vallojera. Nos dice que ella no se ha retirado, que su voz suena aún bella y seductora y que siempre está dispuesta a actuar como actriz cantante si la solicitan. Lo creemos.

Hace tiempo leí una frase suya en la que define muy certeramente, pienso yo, su conducta artística. Es ésta: *Yo he cantado ópera con la cabeza y zarzuela con el corazón.* Es una buena norma que deberían tener presente los jóvenes cantantes, porque de cabeza y corazón está hecho el arte. Algo parecido, pero referente a la pasión, dijo Julián en **La verbena de la Paloma**: *de un lado la cabeza, del otro el corazón...*

Próximo artículo:
PEPITA ROLLAN

Músicos del siglo XX

MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ

Por Salustio Alvarado

VIDA Y OBRA

Mikuláš Schneider-Trnavský, a quien se ha dado el sobrenombre de «el Schubert eslovaco» nació el 24 de mayo de 1881 en Trnava, ciudad de Eslovaquia Occidental que, en aquella época, bajo la soberanía húngara recibía el nombre de Nagyszombat. (Llamada «la Roma Eslovaca», Trnava es una de las más bellas ciudades de Eslovaquia; en su trazado urbanístico y edificios, el autor, que ha visitado esta ciudad varias veces, ha encontrado un remoto y curioso parecido con Alcalá de Henares. Dado que en Trnava-Nagyszombat los jesuitas fundaron en 1635 la más importante universidad del Reino de Hungría en aquellos tiempos, la cual en 1745 fue trasladada a Buda, este parecido no puede considerarse en modo alguno casual).

Mikuláš Schneider-Trnavský realizó en Trnava sus estudios primarios y secundarios. En el año 1900 marchó a Budapest a perfeccionar sus estudios musicales en el Academia Real de Música. Prosiguió luego estos estudios en Viena y, por último, en Praga, en cuyo conservatorio se graduó en 1905, con la composición, como prueba de examen, de su **Sonata en sol menor para violín y piano** y tres canciones.

En 1906 ocupó el cargo de maestro de coro de la iglesia ortodoxa serbia en Velký Bečkerék, pero ya en la primavera del año siguiente regresó a Trnava. Recibió una oferta del cantante checo B. Umírov para que le acompañara como pianista y secretario durante una gira por Alemania y Francia. Tras pasar una breve temporada en Alemania, Mikuláš Schneider-Trnavský ocupó en 1909 el cargo «regens chori» en la catedral de San Nicolás de Trnava. Desempeñó este cargo casi 50 años, hasta su muerte ocurrida el 28 de mayo de 1958. Después de la creación de la República Checoslovaca fue nombrado inspector de la enseñanza musical en las escuelas de Eslovaquia, contribuyó a la fundación de la Academia Musical y Dramática en Bratislava y desempeñó varias funciones. En 1956 recibió el título de Artista Nacional, por toda una vida dedicada a la música y por el mérito de su obra.

Entre la muy abundante producción musical de Mikuláš Schneider-Trnavský, que abarca tanto composi-



ciones profanas como religiosas, ocupan un lugar destacado sus obras vocales, sobre todo las canciones, desde la armonización y adaptación de cantos populares a la creación artística, sobre textos de los más destacados poetas eslovacos, al estilo de los «lieder» o las «mélodies» del Romanticismo. Este fue el género en el que supo expresarse mejor y donde alcanzó los mayores éxitos. Entre su elevado número de ciclos de canciones, los más conocidos son: su primera obra **Zbierka slovenských národných piesní (Florilegio de canciones populares eslovacas)** del año 1905; **Pôvodné slovenské piesne (Canciones eslovacas originales)**, la primera edición del año 1912, la segunda edición de 1923 y la tercera del año 1952, bajo el título **Drobné kvety (Florecillas)**; **Slzy a úsmevy (lágrimas y sonrisas)** del año 1912; **Zo srdca (De corazón)** de 1922 y una segunda edición muy aumentada de **Zbierka slovenských národných piesní I-V (Florilegio de canciones populares eslovacas)** del año 1923. Estas canciones que, desde el punto de vista compositivo y técnico, continúan la tradición romántica alemana y checa de Schubert, Schumann, Brahms o Dvořák, están tan imbuidas del espíritu de la música nacional eslovaca, que en buen número de casos es muy difícil precisar si una determinada canción es arreglo de una melodía popular o creación original del autor.

El espíritu romántico impregna también las obras instrumentales de Mikuláš Schneider-Trnavský: la ya mencionada **Sonata en sol menor** de 1905, la **Slovenská sonatina (Sonatina eslovaca)** para piano de 1938, el relativamente mal conocido poema sinfónico **Pribinov slub (La promesa de Pribina)** de 1933, la **Sinfonía en mi**

menor de 1955, llamada «Spomienková», es decir, «De los recuerdos», y la **Suite Eslovaca** de 1957.

Mikuláš Schneider-Trnavský se aventuró también en el campo de la música escénica con la opereta **Bellarosa** de 1941, que, sin embargo, no alcanzó el éxito esperado.

Su extensa producción de música religiosa, que surgió dentro del marco de las obligaciones como maestro de coro, se centra, sobre todo, en misas, graduales, ofertorios y motetes latinos y eslovacos. En este contexto hay que mencionar un gran cantoral en dos tomos titulado **Jednotný katolícky spevník (Himnario católico preceptivo)** (1937), donde Mikuláš Schneider-Trnavský además de recopilar los cantos litúrgicos antiguos incluyó también bellas composiciones propias.

DISCOGRAFIA

Editadas por la firma eslovaca OPUS hay dos referencias dedicadas a la obra de Mikuláš Schneider-Trnavský:

9110 1093-94

Mikuláš Schneider-Trnavský
Symphony in E minor «Reminiscence» Pribina's Oath, symphonic poem
Bratislava Radio Symphony Orchestra, Ondrej Lenárd

The corn flowers - a medley of Slovak folk songs for men's double choir, Op. 67.

Beyond the hills, beyond the valleys (selection)

A stone fell down

Slovak Teachers' Choir, Peter Hradil
Sonata for violin and piano in G minor, Op. 12.

Viktor Simičko, violin, Helena Gráfforová, piano

9112 0782

Mikuláš Schneider-Trnavský
Songs. Selection from collections Tears and Smiles, From the Heart, Little Flowers. Orchestral arrangement by Z. Mikula.

Magdaléna Hajóssyová, soprano, Peter Dvorsky, tenor, Orchestra of Slovak National Theatre Bratislava, Pavol Bagin.

BIBLIOGRAFIA

- Samko J.: **Mikuláš Schneider-Trnavský - pohľad na život a dielo.** Bratislava 1965.
- Slovensko IV. Kultúra I. časť, str. 553-554. Obzor - Bratislava, 1979.
- Síp L.: **Petite Histoire de la Musique Tcheque et Slovaque.** Vol. II, pp. 27-28. Orbis - Prague 1960.
- Grove's Dictionary. Vol. 16 pp. 690-691.

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA UPPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88.
28013 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas,
etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas
Cerámicas, Cristal y Magnéticas,
Micrófonos y Microcápsulas,
Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita
y Samarium Cobalto. Accesorios y
Cables de Conexiones Audio y Video.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna
¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

para la buena musica...

RÖNISCH

buenos instrumentos.

vealos en :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY | - ALCOY MUSIC |
| ALMENDRALEJO | - MUSIEXTRESA |
| BARCELONA | - IBER MUSICAL |
| HUESCA | - JOSE PARDO |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO |
| LA CORUÑA | - BAMBUCO |
| MADRID | - GARRIDO BAILEN |
| MADRID | - RINCON MUSICAL |
| PAMPLONA | - ARILLA |
| PONTEVEDRA | - ALBA SOLO MUSICA |
| SABADELL | - EUFONIA |
| VALENCIA | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO | - MUSICAL VILLANUEVA |
| ZARAGOZA | - SERRALLONGA |



Demusa

Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA



SCHIEDMAYER®



**IMPORTADOR PARA ESPAÑA:
BILBAO TRADING, S.A., CARACAS, 6- 28010 MADRID
TELF: 419 94 50**