

RITMO

AÑO LVIII • NUM. 577 • MAYO 1987 • PRECIO: 525 PTAS.



OST

Orquesta
Sinfónica
de Tenerife

LA MUSICA EN TENERIFE

Ensayo: Benjamin Britten . 5 Entrevistas . Operas en Compact Disc



NUESTRA PORTADA:

La Orquesta Sinfónica de Tenerife. En este número dedicamos una serie de reportajes a la actividad musical tinerfeña, en todas sus parcelas. La Orquesta, de una forma u otra, aparece en la mayor parte de los casos como centro auténtico de la vida musical de la isla y, en este sentido, las autoridades del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife dedican a la misma una importante atención. Pro-

ducto de la misma es, sin duda, la cotización y calidad que la agrupación está alcanzando día a día. Proyectos e ilusiones no faltan.

ENSAYO: Nuestro corresponsal en Londres, Agustín Blanco Bazán, aborda la figura de Benjamin Britten, a una década de su desaparición.



FESTIVALES: Crónica del montaje de **Parsifal** (Plasson/Ponnelle) en Toulouse, por nuestro enviado especial Rafael Banús.

CRITICA DISCOGRAFICA: Operas recomendables en compact disc.

ENTREVISTAS: Fiorenza Cossotto, Friedrich Cerha, Uwe Mund, Cho-Liang Lin y Niels Pedersen. (Por razones de espacio la anunciada entrevista con Katia y Marielle Labèque queda pospuesta al próximo número).



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

- **Entrevistas:** Katia y Marielle Labèque, Manuel Valls y Kristof Penderecki.
- Crónica de la Semana de Música Religiosa de Cuenca.
- **Budapest:** Festival de Primavera.
- **Pedagogía:** La educación musical ante la grafía contemporánea (III).
- **Ensayo:** Luciano Pavarotti.

Sumario

	Pág.
Cartas	4
Editorial: Orquestas y auditorios	5
Noticias	7
Ensayo: Benjamín Britten, a una década de su muerte	10
Entrevista: Cho-Liang Lin	15
Intérpretes: En la desaparición de Elisabeth Grümmer	19
Festivales:	
Parsifal en La Halle aux Grains de Toulouse	20
Inauguración del Teatro Municipal «Miguel de Cervantes» de Málaga	24
Avance del XXXVI Festival Internacional de Música y Danza de Granada	27
La música en Tenerife:	
Declaraciones de José Segura Clavell, Presidente del Cabildo Insular de Tenerife	32
Entrevista: Víctor Alamo, Vicepresidente del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife	33
Orquesta Sinfónica de Tenerife	37
Un compositor canario: Juan Reyes Bartlet	43
Ballets de Tenerife	46
«La experiencia de la Opera»: Orfeo ed Euridice	49
Las bandas en Tenerife	51
Música coral	53
Conciertos escolares	55
Ediciones fonográficas	57
Entrevista: Fiorenza Cossotto	60
Opera	64
Entrevista: Friedrich Cerha	70
Danza	73
Entrevista: Uwe Mund	74
HI-FI: Novedades y pruebas de cápsulas de bobina móvil	78
Jazz: Entrevista con Niels Pedersen	83
Crítica discográfica	86
Operas recomendables en disco compacto	103
Valencia	106
Libros y partituras	109
Cartelera	110
Cursos, becas y concursos	111
Viejas fotografías de mi álbum: Felisa Herrero	112
Músicos del siglo XX: Mikulás Moyzeš	113
Directorio comercial	114

Cartas

Sr. Director:

Por la presente paso a extraer el contenido de nuestra carta dirigida a Centros y Profesores Privados..., con el ruego de la publicación del extracto.

CARTA ABIERTA DIRIGIDA A LOS CENTROS Y PROFESORES PRIVADOS DE ENSEÑANZA MUSICAL Y PADRES DE ALUMNOS DE LA PROVINCIA DE GRANADA (extracto).

La Asociación Cultural «Valentín Ruiz Aznar» y simpatizantes han elaborado dicho documento para buscar posibles soluciones a los problemas de masificación de alumnado, aplicación de nuevas metodologías y nuevos enfoques de la enseñanza de solfeo, sistema que se está empleando en poner al día en el nuevo método de solfeo implantado a los profesores privados de música (los cuales se ven en la necesidad de acudir a la capital de la provincia a cursillos periódicos con gran gasto personal en cuanto a tiempo, dinero, etc., cuando se trata de un cambio de metodología impuesto desde la oficialidad, que es la que debe sufragar dichos gastos), sistema de puntuación en los exámenes de solfeo, etc.

La Asociación Cultural «Valentín Ruiz Aznar», en dicho documento, aporta soluciones como las siguientes:

a) Aproximación a una constitución más justa de un tribunal de exámenes libres de solfeo (que también puede aplicarse a los oficiales).

Estos tribunales tendrían representantes de la Asociación de Padres de Alumnos Libres para ejercer control sobre los exámenes (nunca control académico-musical); tendrían también representantes de la Asociación de Profesores Privados de Enseñanza Musical que ejercerían control en los exámenes cuidando de la adecuada formulación de las preguntas, todo ello desde el punto de vista académico-musical; finalmente, tendrían estos tribunales representantes de la Consejería de Educación, siempre licenciados, con experiencia, en Ciencias de la Educación, cuyo control sería la forma psicopedagógica de plantear y realizar los exámenes. Todas esas representaciones tendrían la facultad de estar presentes en todas las fases de los exámenes, hasta en la redacción final de actas y papeletas.

b) Para la masificación, se apuntan dos soluciones: 1) La creación de conservatorios oficiales, pero privados en distintos núcleos de las provincias. 2) La implantación de la Enseñanza Musical Elemental y Media en los Centros de E.G.B. y B.U.P., dejando los Conservatorios, a modo de Facultad Universitaria, solamente para la Enseñanza Superior.

Aquellos centros o personas interesadas en estos temas pueden solicitar un ejemplar de la carta-documento a la Asociación Cultural «Valentín Ruiz Aznar», Colonia San Sebastián. 18006 GRANADA, adjuntando 30 pesetas en sellos de correo para gastos de copia y envío.

Muy agradecida.

Ana Rosa Vicente Gener
Presidenta

* * *

Sr. Director:

Con frecuencia, compro su revista, llevado de la excelente información y crítica musical que contiene.

Sin embargo, y en su núm. extra Fin de Año, págs. 92 y 93, leo una información de actividades del Ayuntamiento de Madrid, con la que discrepo. Dice el pie de una fotografía «El viejo profesor, recuperó para todos los madrileños el Kiosko del Retiro». Mis respetos ante todo a la figura eminente de don Enrique Tierno, pero por favor no confundamos. Los que somos asiduos de los conciertos del Retiro, desde los años cincuenta y pocos, sabemos que su actividad no se ha visto interrumpida, no siendo que se llame interrumpir el hecho de pintar el kiosko, y anular algunos conciertos. Pero eso sí, desde hace unos años y no por culpa del viejo profesor, sino en aras de nuestras libertades, los madrileños perdimos la de pasear por Madrid, de noche, por lo que sin duda desaparecieron los conciertos que jueves y domingos se daban a las 11 de la noche, y que eran un especial gozo para los calores de Madrid, en estío. Se abrió sin embargo el Centro Cultural de la Villa, donde los conciertos continúan en invierno, eso sí con entradas de 200 o 250 ptas. en lugar de la pesetilla de la silla del Retiro. Créame que los melómanos no hemos estado huérfanos de espectáculos musicales de gran talla al aire libre, como lo fueron los exhibidos en los Festivales de España. Hemos visto dirigir hacia 1980 al propio Moreno Torroba su **Luisa Fernanda**, y a Guridi, invitado por su paisano, Arámbarri, a quien también vimos morir, dirigiendo una obertura de Weber.

Por favor, demos al César lo que es del César y no apuntemos tantos a quien no los ha marcado.

Agradecería la oportuna rectificación en su fe de errores, para que los lectores sepan de verdad, la función que ha desempeñado nuestro querido Kiosko, cada año, desde el Domingo de Pascua a finales de octubre.

Muchas gracias.

Carlos Martín

* * *

Sr. Director:

Este Conservatorio, que depende de la Diputación, lleva tres años con graves problemas, académicos la mayoría.

El curso 85-86 empezó en febrero para muchos alumnos, y varios grupos de Solfeo de 1º a 5º tuvieron que soportar durante todo el curso más de 40 alumnos por aula. Los alumnos de 3º de Percusión, después de matricularse oficialmente y satisfacer las altísimas tasas, no se pudieron examinar en junio ni en septiembre últimos por no haber llegado el material propio de 3º. En el presente curso van por el mismo camino.

En este curso han aumentado los problemas. Por ejemplo, más de 700 alumnos no empezaron las clases en octubre, y hasta primeros de diciembre no empezaron más de la mitad de ellos. En la segunda semana de diciembre comenzó las clases un grupo de Violín. En estos momentos (primeros de febrero) todos los alumnos de Percusión siguen sin empezar las clases por falta de profesor.

Es probable (no lo podemos confirmar aún, pero conocemos la forma de actuar de la Diputación) que los alumnos de Transporte se queden sin clases varios meses porque su profesora ya está de permiso por embarazo. Se cree que la Diputación no pondrá un sustituto. Otros alumnos de esta profesora que estudian Solfeo, para no quedar sin clases, pasarán, probablemente, a engordar más las clases de otros profesores.

Pero, ¡qué casualidad!, la profesora de Historia de la Cultura y el Arte se cree que también está de permiso por embarazo (en Secretaría no nos lo aclaran con seguridad) y en la puerta de su clase aparece una nota que dice: *Se suspenden las clases hasta el día 25 de febrero a las 19,30 en el que tendrá lugar el examen correspondiente al primer trimes-*

tre en el apartado de teoría.

La materia de examen abarca los seis primeros temas ya impartidos.

En consejería puede retirarse una hoja complementaria al tema 6. La fecha es de seis de febrero. La profesora, sin firmar. No sabemos quién hará el examen y continuará las clases.

Si las tasas ya eran muy elevadas (1.500 pesetas por mes y por asignatura), desde el uno de enero se cobra a 1.900 (parecen las rebajas: no se atreven a ponerlas a 2.000) Y por estas tasas no se recibe a cambio una hora a la semana de Piano, nos cobran todo el mes de junio que no se dan clases... y muchos problemas más que, por desgracia, no cesan.

El director intenta destruir a la Asociación de estudiantes, niega reiteradamente y de palabra su existencia, hasta ahora nunca nos ha comunicado por escrito que la asociación es ilegal, y procura dividirnos.

Debemos pedir con urgencia al Ministerio que intervenga en estos conservatorios no estatales que, por otra parte, sí están recibiendo ayudas económicas del Estado. Hoy día no cabe en ninguna mente el que haya centros que, sin ser privados (Las Diputaciones son organismos públicos) no apliquen la LODE en su totalidad.

El señor Ferreras lleva tres años al frente de un Centro en el que nadie conoce las normas por las que se rige; no le interesa el Reglamento de Régimen Interno. Desde que accedió a la Dirección, reiteradamente, trata de justificar los problemas académicos que estamos sufriendo a *lo mal que ha estado siempre la enseñanza de la Música en toda España, a la falta de profesionales...*, y si no, la culpa es de la Diputación; cuando en realidad, estos problemas de régimen interno son debidos a su ineptitud y arbitrariedad como dirigente. Es cierto, también, el poco interés que muestra la Diputación por el Conservatorio. De ahí que llevemos más de un año pidiendo que pase al Ministerio.

La asociación sigue trabajando, y en estos momentos estamos preparando una serie de entrevistas con los responsables: Dirección del Centro y Diputación.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Angel Moreno Viloria
Presidente

EN SU CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA ROGAMOS A NUESTROS COMUNICANTES NOS FACILITEN EL NUMERO DE SU CODIGO DE SUSCRIPTOR.

Fundador:
Fernando Rodríguez del RíoDirector:
Antonio Rodríguez MorenoSubdirector:
Ramón BarceAdjunto a la Dirección:
Ángel Carrascosa AlmazánRedactor Jefe:
Pedro González MiraDirector Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:

Salustio Alvarado, Rafael Banús Irusta, Adolfo Berzosa, Xavier Casanovas-Danés, Francisco Chacón, José Guerrero Martín, Francisco Hernández, F. Hernández Girbal, José Miguel Mederos Rivero, Fernando Palacios, Juan Ignacio de la Peña, Carlos Ruiz Silva, Tartessos, Ana M.^a Vega Toscano.

Corresponsales:

José María Parra Cuenca (Albacete), Victoria Casares (Alicante), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (Asturias), Enrique Molina Serna (Badajoz), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-dell) (Barcelona), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasal (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 Andra-de 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 Núñez 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 Martin (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
Télex: 45490

Distribución:

S. A. de Promociones y Distribuciones
Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID.
Apartado 151036. 28080 MADRID. Teléfo-
nos (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 suel-
to, 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 MADRIDDepósito Legal: TO-2-1958. Inscrita en el
Registro de Empresas Periodísticas con el
número 329.

Editorial

ORQUESTAS Y
AUDITORIOS

La información que damos en este número sobre la Orquesta de Tenerife —aparte de su interés puntual— puede llevarnos a meditar sobre algunos problemas genéricos del actual momento español en materia de orquestas y salas de conciertos. Problemas, desde luego, de crecimiento. Se incurriría en un frívolo pesimismo si no se valorara debidamente el hecho de que la creación y ampliación de esas estructuras —orquestas, auditorios— progresa rápida y eficazmente. Pero precisamente ese gran impulso ha de acompañarse con la justa reflexión.

La reconversión de orquestas de cámara en orquestas sinfónicas es, aparentemente, un progreso. Pero un progreso únicamente cuantitativo, proclive a los fastos externos y brillantes. Se parece un poco al antiguo (y a veces todavía actual) deseo de muchas ciudades de crecer y crecer, de tener más habitantes, aun a riesgo a menudo de originar una población de marginados y unas zonas de miseria que antes, quizá, no existían. En el caso de la música, esa tendencia viene dada por un hábito estético: el considerar que el arte romántico —la GRAN ORQUESTA desde Beethoven hasta Bruckner y un largo epigonario— es superior al repertorio clásico y moderno. La llamada ORQUESTA CLASICA, tan rara en nuestro país y que podría cubrir un amplio campo, desde Haydn hasta el primer Schubert y luego múltiples parcelas del siglo XX, merece ser conservada, atendida y cuidada sin la preocupación por un ensanchamiento que no va a garantizar una mayor calidad ni a posibilitar una programación más rica. Antes de emprender esas deseadas reconversiones convendría tener en cuenta este punto.

Respecto a las salas en las que las orquestas han de actuar, la actual política de remodelación de teatros y de creación de auditorios (últimamente Pontevedra, el Cervantes de Málaga y recientemente el del Palau de Congresos de Valencia) es, sin duda, de gran alcance y constituye un buen ejemplo de equipamiento moderno y casi suntuario. Pero insistiremos una vez más en recordar a nuestras autoridades culturales que la verdadera infraestructura musical es la demanda y necesidad real de música por parte de los españoles, y que unas salas sin público son, después de todo, casi un despilfarro. La difusión cultural de la música y, más aún, su enseñanza sistemática a todos los niveles educativos (incluida, por supuesto, la universidad), será, en último término, lo decisivo, lo que hará de España un país musicalmente respetado o no. Bien venidas sean todas las orquestas y todos los auditorios. Pero eso no debe dejarnos satisfechos como si hubiéramos cumplido con la tarea básica, sino más bien comprometernos con otra tarea más central, grave y difícil: justificar al máximo culturalmente tan enormes inversiones.

Polygram lanza el Compact-Disc que rompe la "barrera del precio."

Hasta hoy, el Compact-Disc es el sistema más perfecto dentro de la reproducción musical. A partir de ahora, además, al alcance de todos.

Polygram rompe definitivamente la barrera del precio con su primera serie de cien títulos "SPECIAL PRICE".

Una serie con los cuarenta mejores artistas del POP musical: Desde Benny Goodman a Dire Straits, pasando por Vangelis como representantes de la mejor música moderna.

Y sesenta títulos de música clásica que recogen a directores y solistas tan importantes como Pavarotti, Böhm, Karajan y Abbado.

Cien Compact-Disc importados que, seguro, se acabarán volando y que ahora puedes ver en

MERCADISCO '87, la gran exposición-venta que sobre el mundo del Disco presenta, hasta el 18 de abril, El Corte Inglés.

El Corte Inglés

POLYGRAM SPECIAL PRICE COMPACT-DISC 



101 CERTAMEN DE BANDAS DE MÚSICA «CIUDAD DE VALENCIA»

Con el sorteo para determinar el orden de actuación, que tuvo lugar el pasado día 31 de marzo en el Ayuntamiento de Valencia ante la presencia de los representantes de varias Bandas inscritas y que fue presidido por el Secretario General del Comité Organizador del Certamen Internacional de Bandas de Música «Ciudad de Valencia», 1987, D. Vicente Vera Chanqués, y del que como Secretario dio fe, D^a Adela Baragaño, ha terminado lo que puede llamarse la primera fase del 101 Certamen.

Para la presente edición se han inscrito 33 Bandas repartidas en las diferentes secciones en que se agrupan según el número de componentes de las mismas. A la

Sección Especial «A» sólo han acudido 3 agrupaciones, habiendo faltado a la cita Bandas muy significadas. Por primera vez acude a este Certamen una Banda de Música nacida al calor de una comisión fallera, es decir, de una falla que, ante la carestía que suponía contratar un grupo musical para las fiestas josefinas, decidió formar una Banda entre sus asociados y que, como es lógico, se ha inscrito en la Sección Tercera (Bandas de hasta 55 músicos). A la Sección Primera acuden dos Bandas extranjeras, las dos de Bélgica, y, finalmente, la Sección Juvenil estará formada por 5 Bandas (en esta Sección el número de músicos es ilimitado, si bien los componentes no pueden ser mayores de 21 años) de las que 3 son extranjeras, procedentes de Israel, Francia y Suiza. Dato digno de resaltar es el que todas las obras impuestas como de

obligada interpretación son originales para Banda.

EL CDMC SE INSTALA EN EL CENTRO CULTURAL REINA SOFIA

Las oficinas del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) han quedado instaladas en el Centro Cultural Reina Sofía. Su actual director, el compositor Tomás Marco, dijo que la instalación completa *quizá no esté acabada hasta finales de año, dado que montar el laboratorio de música, la librería y la discoteca supondrá unos meses de trabajo.*

El CDMC se creó en 1983, bajo la dirección del también compositor Luis de Pablo, para la difusión de la música internacional contemporánea y para promo-

verla, así como ofrecer conferencias, conciertos y cursos de instrumentos y de composición. Desde hace tres años, el CDMC celebra en Alicante un festival de música contemporánea, así como numerosos actos en España y en el extranjero.

MANUEL DE FALLA EN «LA FENICE»

Dentro de la programación para 1987 del Teatro veneciano «La Fenice» se ha diseñado un abultado e importante proyecto dedicado a la obra de D. Manuel de Falla. Comprende representaciones de ópera (**La vida breve**) y ballet (**El corregidor y la Molinera**, **El sombrero de tres picos**, **El amor brujo**), así como la programación de buena parte de su obra para piano, canciones, naturalmente el **Concierto para clavecín y cinco instrumen-**

Espanoles en el extranjero

El pasado mes de marzo tuvo lugar en Jerusalén un concierto a cargo de los artistas canarios **Pedro Espinosa** y **Juan Hidalgo**. El primero ofreció un interesante recital pianístico con obras de Satie, Saint-Saëns, Ravel y Messiaen. El compositor Juan Hidalgo ofreció su **Double action ZAY**.

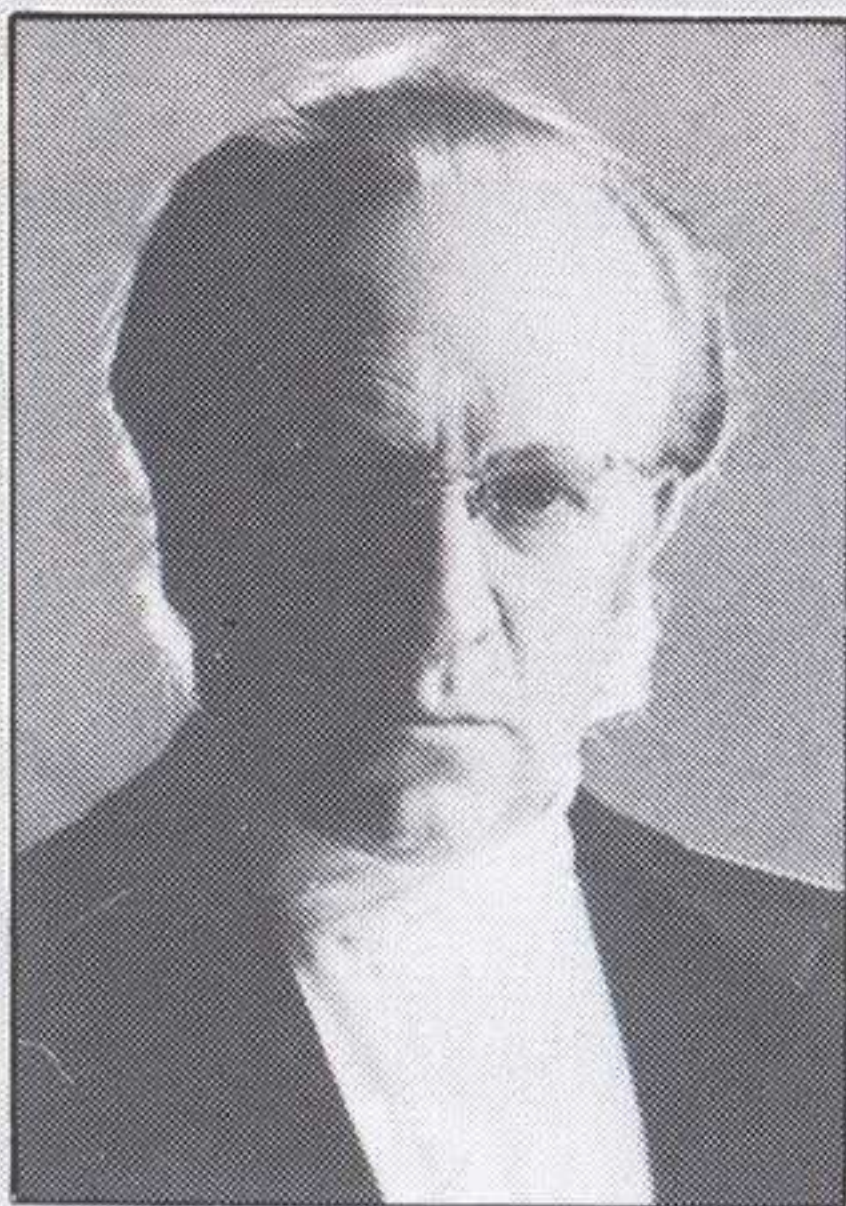
El bailarín y maestro de danza **José de Udaeta** ha recibido de manos del alcalde de la ciudad de Essen el galardón de danza Deutsche Tanzpreise correspondiente a 1987. Este premio, que concede anualmente el sindicato de pedagogos de la danza de Alemania Federal, ha sido concedido esta vez al barcelonés Udaeta, en reconocimiento de sus 35 años de labor artística y pedagógica en la República Federal de Alemania.

A sus 65 años, José de Udaeta es uno de los artistas más versátiles que ha dado la danza en nuestro país. Famoso durante la época en que formó pareja con Susanna Audeoud,

también ha destacado como coreógrafo, maestro de danza española, historiador y, más recientemente, como concertista de castañuela española.

Noticias fidedignas que llegan a nuestra revista nos informan de la repercusión que van obteniendo en el extranjero las composiciones de **Emilio López de Saa**.

Chile, Japón, Inglaterra y



Emilio López de Saa.

la URSS, son algunos de los países donde la música de este compositor español, no solamente es interpretada por afamados cantantes, sino que se graba. El género al que López de Saa mantiene una dedicación exclusiva es el de la canción de concierto o el lied, basándose siempre en grandes poetas españoles como García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Bécquer o Rosalía de Castro.

La mayoría de estas composiciones están editadas por Unión Musical Española.

Ante una expectación inusitada por parte de la afición húngara **Plácido Domingo** cantó en el Teatro Erkel de Budapest la ópera **Aida**, de Verdi. El tenor español grabará en Hungría **Otello**, del mismo autor italiano.

El guitarrista castellonense **Manuel Babiloni** ha ofrecido tres recitales de guitarra en Dublín y Belfast invitado por la Irisch Guitar



Manuel Babiloni.

Society. El primer recital tuvo lugar en la Hugh Lane Modern Art Gallery de Dublín; el segundo en la Royal Academy of Music de la misma capital y el tercero en la Otter Gallery de Belfast. Babiloni interpretó obras de Narváez, Sor, Tárrega, Asencio y Manuel de Falla. Los actos estuvieron patrocinados por el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Instituto Cultural Español de Dublín y Londres y la Sociedad Irlandesa de Guitarra.

tos, las **Noches en los jardines de España** e «Introducción» de la cantata escénica **Atlántida**. Los conciertos, recitales y representaciones tendrán lugar entre los meses de abril y mayo; los días 15, 16 y 17 de este último se celebrarán asimismo sendas conferencias, dictadas, entre otros, por nuestros Enrique Franco, Antonio Gallego, Federico Sopeña, Emilio Casares, José Sasportes y Antonio Martín Moreno.

FALLECIO EL DIRECTOR DE ORQUESTA EUGEN JOCHUM

El pasado mes de marzo, el día 26, en Munich, nos dejó el gran director de orquesta bávaro Eugen Jochum. Nacido en 1902, en Babenhausen, Jochum pasará a la



historia de la dirección orquestal como uno de los maestros que más han trabajado, a veces de manera determinante, el repertorio orquestal alemán de los últimos tres siglos. Inició sus

estudios en el Conservatorio de Ausburgo, perfeccionándose después en la Academia de Música de Munich, donde estudió dirección orquestal con Siegmund von Hausegger, entre 1922 y 1925.

Dirigió su primer concierto (con obras de Beethoven y Bruckner) en Munich, en 1926, pasando a continuación a la Opera de Kiel (1926-29), Opera de Mannheim (1929) y Duisburgo (1930). En 1931 es nombrado Director principal de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín y Director invitado de la Orquesta Filarmónica de Berlín, cargos que ostenta durante casi tres años. Entre 1933 y 1949 se encarga de la dirección musical de la Opera del Estado de Hamburgo. Llega a Bayreuth en 1953, dirigiendo **Tristán e Isolda**, y debuta en Estados Unidos en 1958. De 1961 a 1964 actúa como co-director de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Jochum es ya una figura consagrada de la dirección orquestal: graba la **Pasión según San Mateo** y la **Pasión según San Juan** (por la que obtiene impor-

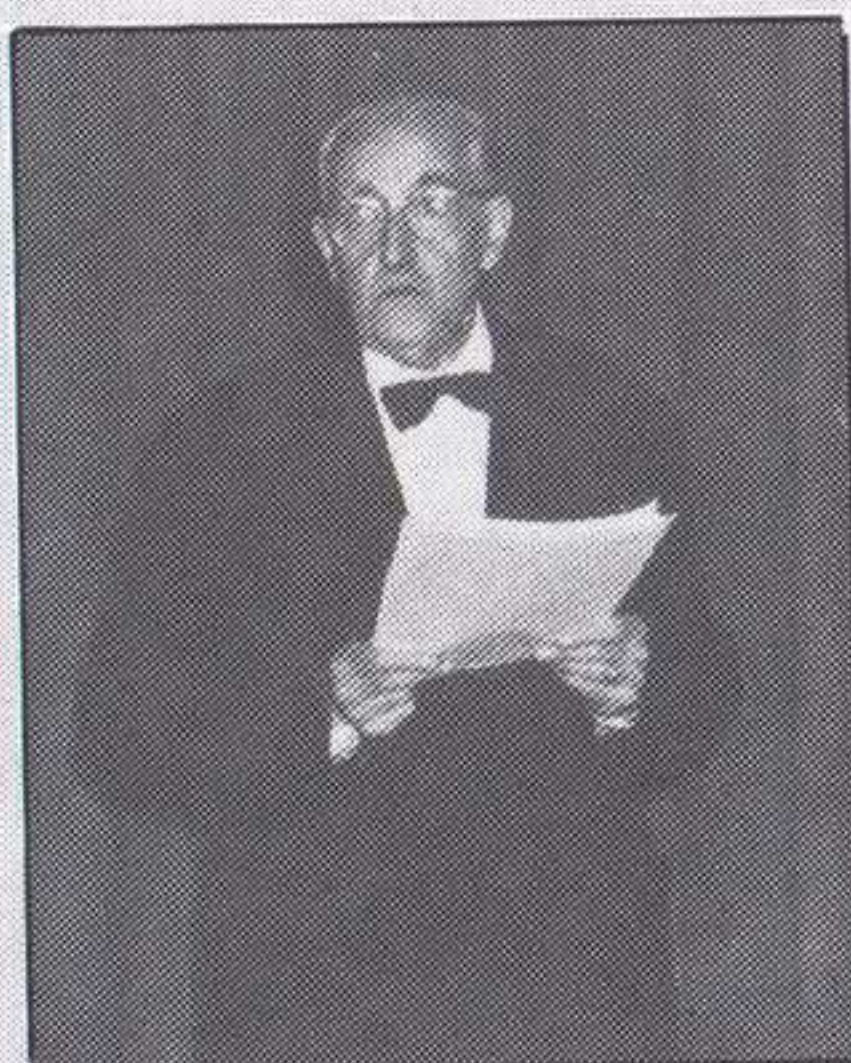
Con nombre propio

Nuestro adjunto a la Dirección y responsable de la Sección de Crítica Discográfica, **Angel Carrascosa Almazán**, ha sido nombrado Vocal del Consejo Asesor de Música de la Comunidad Autónoma de Madrid.

El pianista rumano **Sorin Melinte**, residente en nuestro país desde hace dos años, ha ofrecido, entre otros muchos conciertos que realiza por la geografía española, dos recitales de piano en Madrid y Barcelona, los días 2 y 12 de marzo, organizados respectivamente por la Caja Postal y el Ayuntamiento de Barcelona, el primero con progra-

ma de Beethoven y Brahms, el segundo con Ravel, en homenaje al compositor francés, de cuyo fallecimiento se cumple medio siglo este año.

El musicólogo **Angel Sargadía**, atento siempre a la



actualidad musical, y con motivo del centenario del nacimiento de José María Usandizaga, desarrolló una conferencia en la Fonoteca de la ONCE, en la que se ocupó de algunos aspectos biográficos del compositor donostiarra y de su obra maestra, el drama lírico **Las golondrinas**, que estudió de-

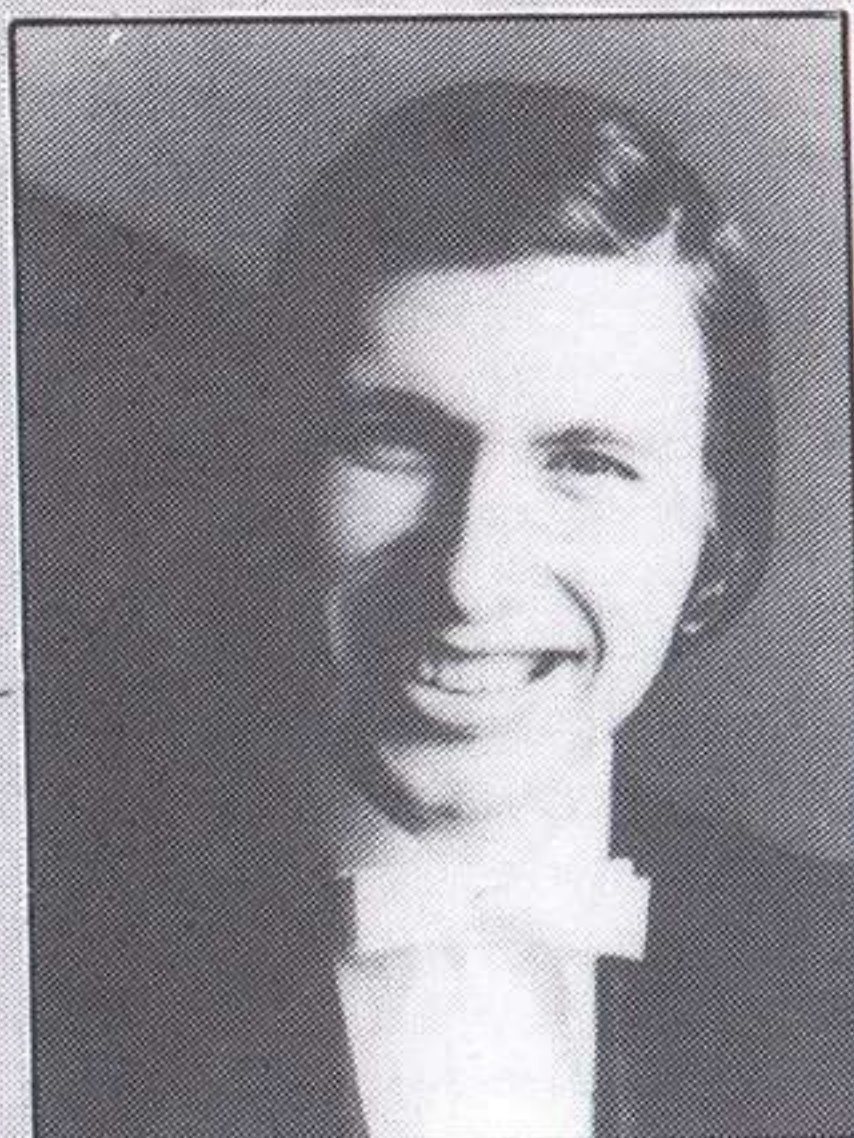
tenidamente, resaltando su superior valía técnica. Se escucharon varios inspirados y bellos fragmentos de la producción citada.

Maya Plisetskaya, es una leyenda viva en el mundo de la danza. *En su nombre se escucha el eco de los aplausos*, dijo el poeta Andrei Voznesenski.

1986 fue un año de éxitos, lleno de acontecimientos en la vida de la primerísima bailarina. Se presentó en Moscú con **Phaedra**, junto con un grupo de bailarines de la ciudad francesa de Nancy. El Presidente de la República francesa François Mitterrand, al entre-

garle la Orden de la Legión de Honor en un acto solemne celebrado en el palacio del Eliseo, dijo: *Maya Plisetskaya es un sutil puente entre nuestros países*.

De otra parte, Javier Solana, Ministro de Cultura del Gobierno español, manifestó a su vuelta del viaje que recientemente realizó a Moscú que la venida a España de la bailarina no ha sido cerrada todavía. Encontró, sin embargo, apoyo para esta cuestión en el Ministro de Cultura de la URSS, V. Sajarov. Con éste Solana firmó un memorándum de colaboración entre ambos ministerios.



tantes Grandes Premios), así como las **Sinfonías** de Beethoven y Bruckner. En 1971 dirige de nuevo en Bayreuth, esta vez **Parsifal**, y un año después graba el **Oratorio de Navidad**, de Bach.

Con la desaparición de Jochum, que contaba 86 años de edad, la música pierde un clásico representante de toda una saga de directores alemanes que crearon escuela interpretativa para el repertorio musical de su país. Sin ellos, la evolución posterior, operada a través de los que hoy se pueden considerar directores punta en esa parcela de la música, no habría sido posible.

CONCESION DE LAS AYUDAS Y LOS PREMIOS NACIONALES PARA EMPRESAS FONOGRAFICAS 1986

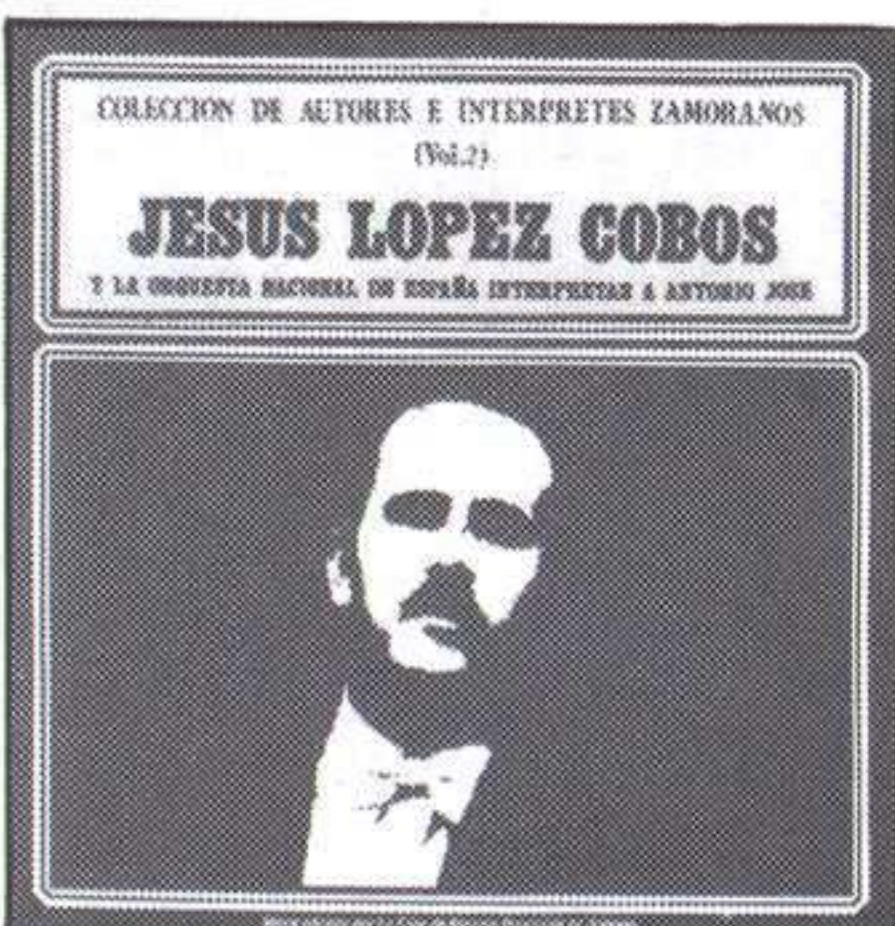
Reunido bajo la Presidencia del Director General de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, José Manuel Garrido Guzmán, el jurado calificador de las Ayudas y los Premios Nacionales para Empresas Fonográficas correspondientes a 1986, cuya composición es la siguiente: Juan Francisco Marco Conchillo, Subdirector General del Departamento Musical del INAEM; Antón García Abril, Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Alfredo Carrión Saiz, Delegado General del Auditorio Nacional; José Luis Pérez de Arteaga, Crítico musical, e Irene Guri García, Jefe del Departamento Musical del INAEM, acordaron:

Primero. Conceder, exaequo, la Ayuda prevista en el apartado a) de la convocatoria, por la obra más destacada relativa a la difusión de la creación musical de compositor o autor español actual a las siguientes Empresas: Círculo de Bellas Artes, por las obras, **Talleres de arte actual 1984-85** (varios autores); Foc-Nou, por la obra **Homenatge**, de Blancafort y Mompou, Grabaciones Accidentales, por las obras, **Ishinohanna**, de M. Illán y otros y **En la piel del cruce**, de Susu Saiz; Linterna Musica, por la

obra **Perturbación inesperada**, de Carlos Santos.

Segundo. Conceder, exaequo, la Ayuda prevista en el apartado b) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación al estudio e investigación del patrimonio musical español, a las siguientes Empresas: Caskabel, por la obra **Canción Tradicional Leonesa**, Vol. III, interpretada por el Grupo La Braña; Dial Discos, S.A., por la obra **Donostia-Poulenc**, interpretada por el Dúo Cervera-Jorda; Discos Ensayo, por la obra **Sus cuartetos de cuerda**, de Jesús Guridi, interpretado por E. Cuartet; Hispavox, S.A., por las obras, **Música litúrgica del Barroco Español**, interpretada por el Grupo de Música Alfonso X El Sabio, **Trovadores y Neotrovadores Gallego-Portugueses**, interpretado por el Grupo de Cámara de Compostela; Profono, por la obra **Música Barroca Española**, interpretada por el Coro Universitario de León; Tecnosaga, por la obra **Música Tradicional de Sanabria**, interpretada por el pueblo de sanabria; EMI Odeón, S.A., por la obra **El amor brujo**, de M. de Falla, interpretado por la Orquesta Nacional de España.

Tercero. Conceder, exaequo la Ayuda prevista en el apartado c) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación a la difusión de la creación musical de intérprete español, a las siguientes Empresas: Audiovisuales de Sarria, S.A., por la obra **La Vella Dixieland**, de varios autores, interpretada por la Vella Dixieland; Caja de Ahorros Provincial de Zamora, por la obra **Jesús López Cobos y la ONE interpretan a Antonio José**; Dial Discos, S.A., por la obra **Armonías Poéticas y Religiosas**, de F. Liszt, interpretado por Isidro Barrio; Profono, por la obra «**Sonata**



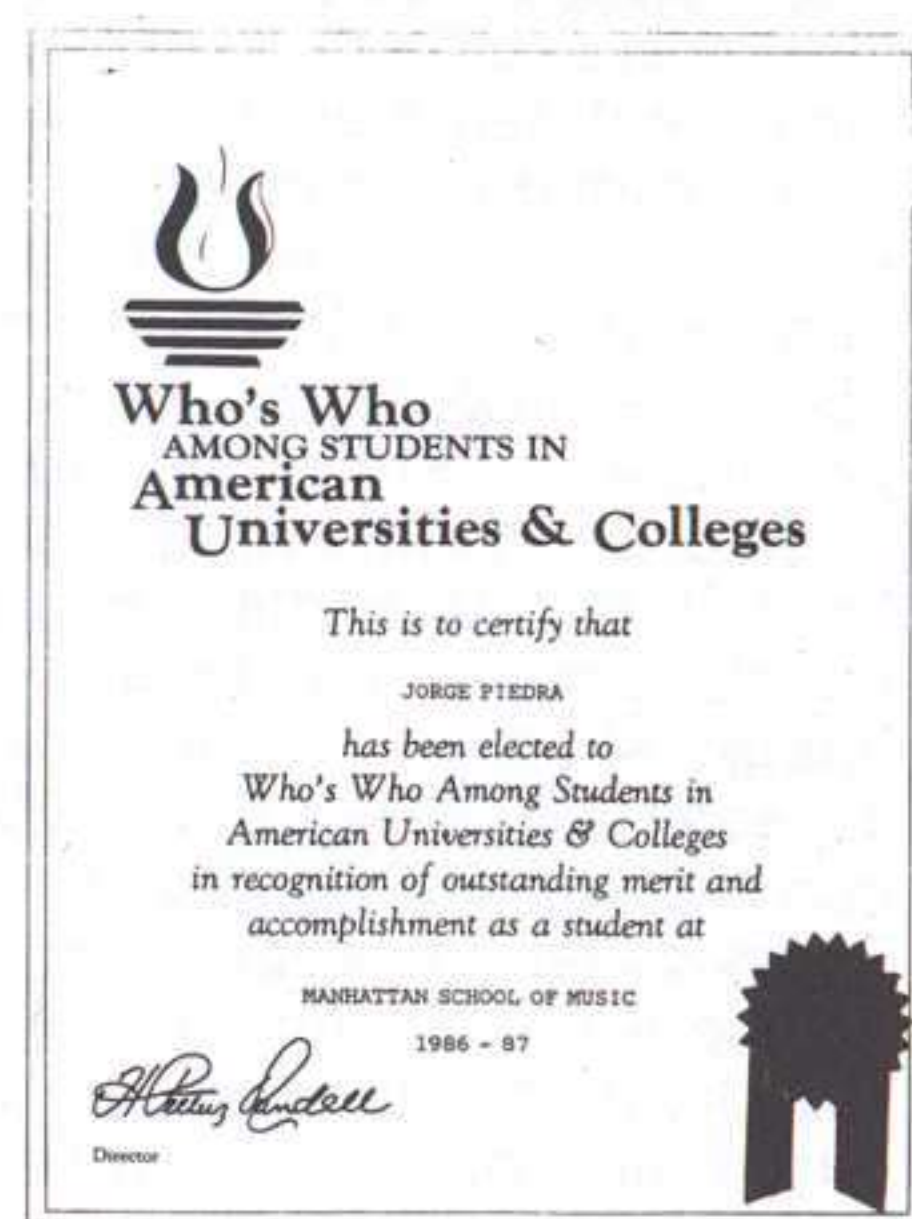
Gallega» y «**tres Danzas Burgalesas**», de Antonio José; Serdisco, por la obra **Romanza Final - Gyarre**, de varios intérpretes; Tecnosaga, por las obras, **Integral Plectro y piano**, de Beethoven, interpretado por P. Chamorro y E. Sánchez y **Orquesta de laudes españolas de Roberto Grandio**.

Cuarto. Conceder, exaequo, el Premio previsto en el apartado a) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación a la difusión de la creación musical de compositor o autor español actual, a las siguientes Empresas: Foc-Nou, por la obra **Homenatge** de Blancafort y Mompou; P.D.I., por la obra **Spleen**, de Xavier Benguerel.

Quinto.—Conceder, exaequo, el Premio previsto en el apartado b) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación al estudio e investigación del patrimonio musical español, a las siguientes empresas: Discos Ensayo, por las obras, **Tres Sinfonías**, de Carlos Baguer, interpretada por la Orquesta Reina Sofía y **sus cuartetos de Cuerda**, de Jesús Guridi, interpretada por E. Cuartet; Tecnosaga, por la obra **Música Tradicional de Sanabria**, interpretada por el pueblo de Sanabria.

Sexto.—Conceder, exaequo, el Premio previsto en el apar-

tado c) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación a la difusión de la creación musical del intérprete español, a las siguientes Empresas: Caja de Ahorros de Zamora por la obra **Jesús López Cobos y la ONE interpretan a Antonio José**; Profono, por la obra **Sonata Gallega y Tres Danzas Gallegas** de Antonio José, interpretada por Joaquín Parra; L.I.M., por la obra **El clarinete actual**, Vol. I, de Jesús Villa-Rojo.



Reproducción del certificado mediante el que la Manhattan School of Music ha incluido al violinista Jorge Piedra en el Who's who de estudiantes de las universidades americanas. Enhorabuena.

Estrenos

JOSE EVANGELISTA: **Piano concertant.** Louise Bessette, piano. Orquesta de Cámara de Lausanne. Director: Michel Tabachnik. Lausanne, Suiza, 2 de marzo.

JOAN GUINJOAN: **In tribulatione mea invocavi.** Orquesta y Coro de la Sinfónica de Asturias. Director: Sabas Calvillo. Cuenca, 13 de abril.

JOAN GUINJOAN: **Homage a Carmen Amaya.** Los Percusionistas de Estrasburgo. Toulouse, Francia, 16 de abril.

JOAN GUINJOAN: **Música para 11.** Conjunto instrumental. Director: J. M.

Franco Gil. Madrid, 27 de abril.

LEONARD BERNSTEIN/ IRVIN KOSTAL: **Canciones de West Side Story**, versión para dos pianos. Katia y Marielle Labèque. Madrid, 18 de marzo.

JOSE LUIS DELAS: **Les paroles et l'air.** Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Director: Arturo Tamayo. Madrid, 19 de febrero.

CRISTOBAL HALFFTER: **Tres poemas de la lírica española.** Fundación Juan March, Madrid. (Grabación del concierto berlinés del 17 de diciembre del pasado año).

UNA EVOCAION DE BENJAMIN BRITTEN A UNA DECADA DE SU MUERTE

Por Agustín Blanco Bazán

En 1976, la Reina Isabel II confirió, por primera vez en la historia británica, título de nobleza a un compositor de música que, con sesenta y dos años de edad transitaba penosamente sus últimos meses de vida. El gesto era también inusual porque el homenajeado, junto a sus indudables virtudes humanas y artísticas, añadía una existencia marginada de los convencionalismos que, a los ojos de la población, justificaban el reconocimiento de la Soberana y su gobierno: Lord Benjamin Britten, barón de Aldeburgh, era un pacifista visceral, que había rehusado luchar por Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial. Su convivencia afectiva con el tenor Peter Pears constituía el hecho más destacable de su vida personal. Aún su obra resulta difícil de apreciar cabalmente para quien no se hallé preparado para adentrarse en su radical intimidad.

En opinión de John Culshaw, un especialista en Britten, *una simplicidad receptiva y una sensación de tener los pies en la tierra caracteriza toda su música, como ocurre con la música de su amado Schubert.*

La comparación con Schubert es, en mi opinión, de decisiva importancia para comprender la obra de Britten. En ambos compositores, la vocación creativa jamás obedeció a aspiraciones de trascendencia o a la búsqueda del gran público, sino que se concentró en la intuición de lo cotidiano. Beethoven expuso su amor a la humanidad en forma transfigurada cuando musicalizó la «Oda a la alegría» de Schiller. No obstante ello, sabemos que era un vecino difícil de tratar y de muy pocos amigos. Britten, como Schubert, es exactamente lo opuesto. Su mensaje a la humanidad no es abstracto y generalizado sino irreductiblemente ligado a las personas y paisajes que amó y a los intérpretes y públicos cuyas cualidades y gustos se preocupaba por conocer. Por ello es imposible valorar a Britten sin conocer la ocasión que inspiró cada una de sus obras. Es el *yo soy yo y mi circunstancia* aplicado al arte musical. A más de diez años de su muerte, el propósito de estas líneas es, simplemente, evocar a Britten y su circunstancia.

Un compositor de ocasión

Como ustedes ven, creo en la música ocasional, a pesar que no niego que



hay ocasiones intimidatorias. No envidio a Purcell escribiendo la Oda para celebrar el retorno del Rey Jaime de Newmarket a Londres. De cualquier manera, prácticamente todas las composiciones que he escrito han sido compuestas teniendo en mente una ocasión determinada, preferentemente con ejecutantes definidos y siempre considerándolos como seres humanos.

La cita corresponde a la única oportunidad en que Britten habló extensamente de su vocación creativa, al recibir, en 1964, el Premio Aspen de Huma-

nidades. Su solidaridad con Purcell responde, al menos en parte, a experiencias personales similares. En el caso del joven compositor egresado del Royal College of Music en 1933, los encargos que le permitieron ganarse la vida no fueron comisiones reales sino provenientes de «G.P.O. Film Unit», la compañía de cine de la oficina de Correos inglesa. 18 de sus films, obviamente relacionados con la distribución de correspondencia, tienen música de Britten.

En *The King's stamp*, el sello diseñada-

do para celebrar las bodas de plata de Jorge V es explicado sobre un delicado trasfondo musical camerístico (flauta o piccolo clarinete, percusión y dúo de pianos). **Night mail** describe la marcha nocturna de un tren expreso transportando correspondencia. **Cod face** nos ofrece una inquietante visión del paisaje minero de Gales durante la preguerra. Las virtudes musicales de Britten son ya claramente perceptibles en estas contribuciones: el público agolpándose en una estación de tren, la marcha de un expreso a través de un tunel... en todas estas secuencias el poder descriptivo de la música iguala al de la imagen.

Hace pocas semanas tuve la oportunidad de ver una película documental sobre los ensayos de la ópera infantil **Noye's Fludde**, que trata de las peripecias del señor Noe y su esposa durante el diluvio universal. La obra, que se estrenó en 1958, es un ejemplo adecuado del sentido de ocasión al cual Britten subordinaba su oficio de compositor. En este caso, tratábase de componer una obra para niños, lo cual en la concepción britteniana quiere decir interpretada por artistas infantiles para un público infantil. Para la ocasión Britten inventó un instrumento, los «slung mugs», consistentes en una serie de tazones de café unidos por una cuerda. Las primeras gotas del diluvio sobre el techo del arca se anuncian golpeando los diferentes «mugs» con una cuchara de madera. El ambiente natural de ejecución es una iglesia de pequeñas proporciones, ya que la audiencia se incorporará a la acción entonando tres himnos. Según el biógrafo de Britten, Christopher Headington, la obra se ha transformado en una institución similar a **El Mesias** de Haendel entre los niños de las parroquias de las pequeñas comunidades inglesas.

Pacifismo

La ocasión religiosa del **Requiem de Guerra** es totalmente diferente. El lugar

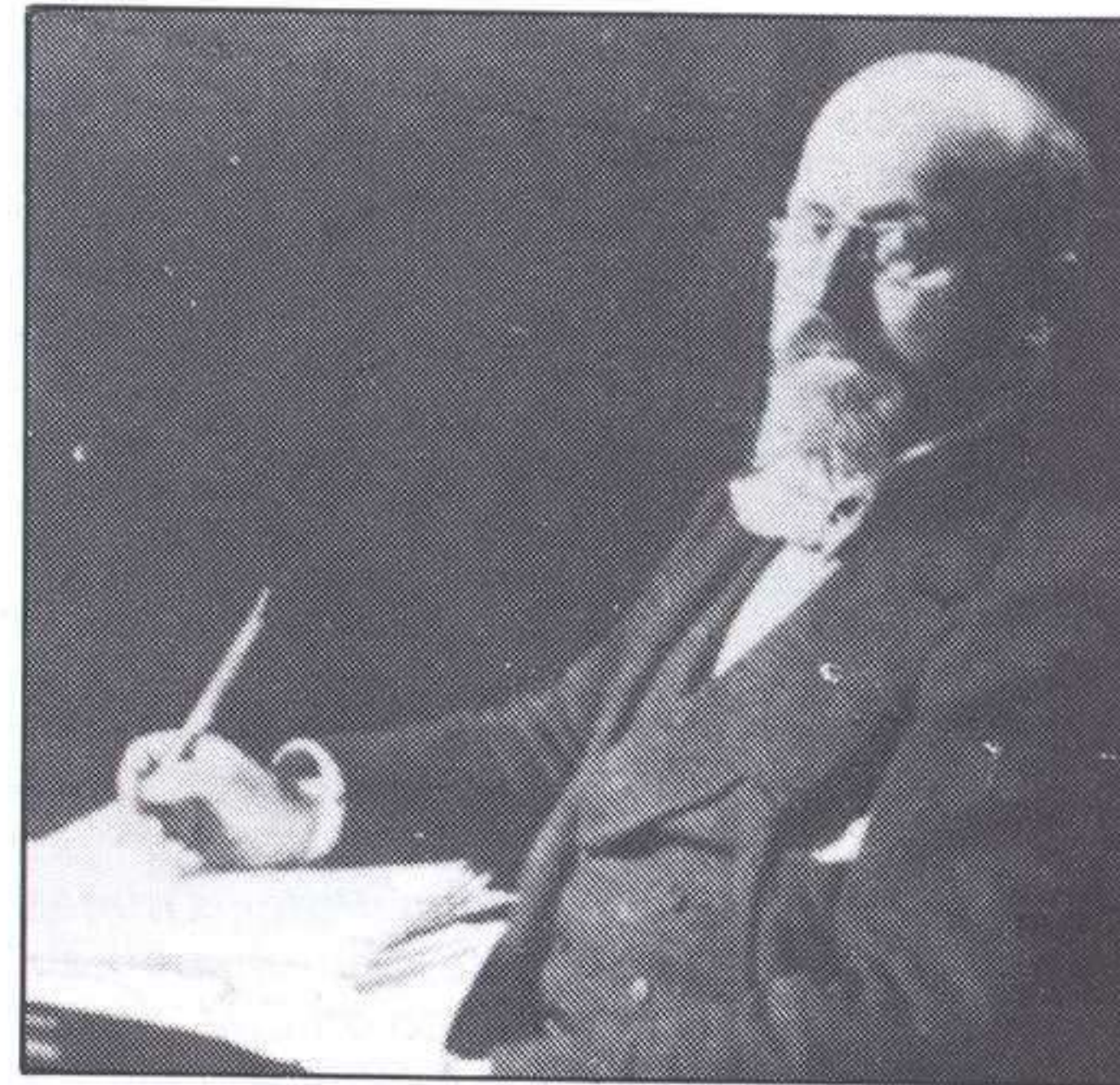


de ejecución, la nueva Catedral de Coventry, construida junto a las ruinas del viejo edificio medieval destruido por bombarderos alemanes durante la Segunda Guerra mundial. La obra, que es un monumento musical al pacifismo de características absolutamente únicas, decepciona a quienes inadvertidamente esperan un mensaje de grandilocuencia fácil, similar a un discurso político. En este sentido, ni la complejidad de la utilización de dos masas orquestales (una sinfónica y otra de cámara), ni la reverberancia de las corales deben engañar al oyente: también en este caso se trata de una obra de gran intimismo. El texto en latín de la misa de los muertos es cantado por el coro y la soprano, cuyos acentos, de lacerante dolencia, son más maternales que litúrgicos. En este contexto, dos soldados reflexionan sobre la guerra con texto de los poemas de Wilfred Owen, muerto en el campo de batalla a la edad de 24 años, una semana antes del armisticio de 1918. El diálogo de los soldados, pertenecientes a bandos



Wilfred Owen, autor de los textos para «Requiem de Guerra». La toma es de 1912.

opuestos, no es un alegato ideológico sino la queja de dos seres humanos unidos por el sentimiento de comunidad único que existe entre las víctimas en un campo de batalla, al margen de la bandera por la cual han luchado. La aparición de dos protagonistas de carne y hueso da al «Requiem» una inusual progresión dramática que culmina con la revelación del barítono: «I a the enemy you killed my friend. I knew you in this dark...» («Yo soy el enemigo que tu mataste, amigo; te he reconocido en esta obscuridad»). Una vez corroborado que se trata de un diálogo entre muertos, ambas voces fusionan su dúo final «Let us sleep now» («durmamos ahora») con el final litúrgico «In paradiso deducant te angeli». No se trata de un final apoteósico sino de un calmo y natural «cantabile». Si bien formalmente la obra responde al credo cristiano, su religiosidad intrínseca reside en el



El argumento de «Owen Windgrave» se basa en una novela de Henry James.

pacifismo devocional del compositor, que tal vez fue la característica más religiosa de su vida. Sus primeras composiciones pacifistas son de calidad desigual y reflejan un cierto proselitismo (recuérdese la **Cantata Advance Democracy**, la **Marcha Pacifista**, de 1937, y la **Balada de los heroes**, compuesta en homenaje a los integrantes ingleses de las brigadas internacionistas que participaron en la Guerra Civil Española). No obstante ello, el pacifismo de Britten progresa hasta convertirse en una forma de vida probada a través de tantas actitudes individuales, que culmina en una convicción humanitaria exenta de tintes políticos. Junto a su **Requiem de Guerra**, la ópera compuesta para televisión **Owen Windgrave** contiene el legado pacifista más conmovedor del compositor. El argumento, que se basa en una novela de Henry James, cuenta la historia de un joven cuyo pacifismo le lleva a un conflicto insoluble frente a su amada y su propia familia, educada en la tradición militar.

El belicismo europeo que habría de culminar en la Segunda Guerra Mundial afectó severamente la vida del joven Britten. Su partida a los Estados Unidos en 1939 responde al deseo de poder componer en un clima exento de violencia y muerte, en momentos en que a sus posibilidades creativas se unían su definición afectiva hacia Peter Pears y su colaboración profesional con este último. En 1942, ambos estaban de vuelta. En el personaje ficticio de un solitario pescador de Aldeburgh, «Ben» (según le llamaban su familia y amigos) había descubierto que su vocación estaba ligada a su tierra natal por raíces tan profundas como su convicción de paz.

«Peter Grimes»

Durante la conferencia pronunciada en ocasión de recibir el Premio Aspen. Britten refirió su estancia en los Estados Unidos y la revelación de **Peter Grimes** con las siguientes palabras:

Llegué por primera vez a los Estados Unidos hace veinticinco años, cuando era un joven compositor desanimado, cansado, en busca de trabajo... Fui tratado aquí en la forma más generosa por viejos y nuevos amigos y nunca podré estar lo suficientemente agradecido a todos ellos. Su amabilidad fue indescriptible y nunca la olvidaré. Pero aquello por lo cual estoy más agradecido a vuestro país es lo siguiente: fue en California, durante el triste verano de 1941, que, al descubrir un ejemplar de las obras poéticas de George Crabbe en una librería de Los Angeles, leí por primera vez su poema **Peter Grimes**. Contemporáneamente, leí un perceptivo y revelador artístico de E.M. Foster sobre el poema y fue entonces cuando, súbitamente, me di cuenta del lugar a que pertenecía y que era lo que me faltaba. Había perdido mis raíces, y cuando volví a Inglaterra seis meses después ya me hallaba dispuesto a enterrarlas nuevamente. Desde entonces he vivido en el mismo pequeño rincón de East Anglia, cerca de donde nací, y, a medida que envejezco, me resulta más difícil trabajar fuera de mi casa. Por supuesto que programo mis tareas de composición cuando estoy en el exterior y que recibo gran estímulo de mis viajes; me gusta dar conciertos con un compañero congenial, y, en los últimos años hemos viajado tan lejos como a Vancouver y Tokio, Moscú y Java. Me gusta hacer nuevos amigos, encontrarme con nuevas audiencias y escuchar música nueva. Pero yo pertenezco al lugar donde vivo, a Aldeburgh. Allí he tratado de llevar la música a nuestro festival local, y toda la música que escribo viene de allí.

Aldeburgh es una pequeña ciudad de pescadores, de playas rocosas y rodeada de tierras bajas, esteros y lagunas. El personaje de **Peter Grimes** responde a un irascible y solitario pescador, de quien la población sospecha que ha matado a su aprendiz, al someterlo a extenuantes trabajos en medio de un mar tormentoso. Una maestra viuda, «Ellen Orford», tratará de redimir a «Grimes», sacándolo de su soledad y confiando en él. La viuda se hace responsable de un nuevo aprendiz que «Grimes» decide aceptar como ayudante. La existencia de una familia en la cual «Grimes» recibirá el afecto de «Ellene» y del aprendiz parece tomar forma. «Grimes», no obstante, es incapaz de superar las consecuencias del marginamiento provocado por su carácter y acentuado por la mezquindad pueblerina, siempre dispuesta a ensañarse con quien no se adapte a sus cánones. El pescador castiga y extenua a su nuevo aprendiz, quien en medio de la confusión que le provoca este trato muere al caer accidentalmente de los acantilados. «Grimes» pone fin a su vida saliendo al mar para hundirse con su barca. El pueblo continúa su rutina sin el menor reparo por la soledad de «Ellen».

El marginamiento del propio Britten hace que su amor por Inglaterra y la

comarca que lo vio nacer sea paradójico. Con todo el afecto expresado por Aldeburgh y sus habitantes, la ópera **Peter Grimes** convierte a estos últimos en los verdaderos villanos de la acción. En el poema de Crabbe, inbuido de la ambivalencia moral victoriana, «Grimes» es sádico y asocial. En la obra de Britten, el pescador se convierte en un héroe redimido por el constante sufrimiento a que lo ha llevado la incompreensión del párroco, el boticario y los odiosos personajes pueblerinos que hacia el anochecer acuden a la taberna local. No obstante ello, «Peter», el marginado social que ama la mar y a la libertad por encima de todo, se resiste a separarse de la comunidad que tanto

desprecia, exclamando, (en forma similar a la cita transcrita del propio Britten): «soy un nativo, enraizado aquí... en estas comarcas familiares, en la arena y los pantanos, en las calles y el viento avasallador».

Peter Pears ha aludido expresamente a la identificación del compositor con algunos aspectos de la personalidad de «Grimes». Marginado por su pacifismo y homosexualidad, Britten, aun cuando su forma de vida y educación fueran absolutamente convencionales, jamás llegaría a identificarse con los convencionalismos que aún hoy entumescen a la sociedad inglesa. El milagro que **Peter Grimes** produjo en el ánimo del compositor consistió en hacerle entrever



Benjamin Britten con Peter Pears. Snape, 1974.

que sus afectos de infancia por su país eran aún tangibles en el paisaje familiar, sus amigos y las ocasiones de hacer música con ellos y para ellos.

Peter Grimes se estrenó en el Saddler Wells de Londres el 8 de junio de 1945, fecha cuya fijación había sido condicionada por el fin de las hostilidades en Europa. Durante el último año del conflicto el compositor y la compañía habían trabajado con el propósito de que el comienzo de la paz coincidiera con el nacimiento de esta ópera genuinamente inglesa, por su tema, su expresividad a la vez profunda y contenida y un poder descriptivo que, como en los cuadros de Turner es intenso y dramático pero exento de cualquier paroxismo extremo.

La percepción del mar en **Peter Grimes** es sólo comparable con la de Wagner, solo que sin mitos y con un profundo apego a la realidad del isleño. Imogen Holst, en su biografía sobre el compositor, analiza la musicalización del mar en la obra no sólo en clímax como el correspondiente a la escena de la tempestad sino en la percepción del peculiar sonido que en las costas de East Anglia produce el mar al mojar el pedreguero de la playa. Como la marea, la música es durante escenas completas interválica y persistente, acompañando con reiteración el creciente dramatismo de la acción. Cabe advertir que Britten no se limita a la descripción impresionista de los elementos de la naturaleza. A semejanza de Wagner, estos últimos también cumplen la función de ser una proyección de la psicología interior de los protagonistas. Los Interludios de **Peter Grimes** («en la playa», «bruma», «tempestad», etc.) son, a la vez, la visión de un paisaje y una percepción del alma. Si Britten hubiera dejado de componer después de **Peter Grimes** su reputación de creador de la ópera inglesa contemporánea no habría sufrido mella alguna.

Antes y después de «Peter Grimes»

El poeta bohemio e inconformista Wystan Auden y el tenor Peter Pears son, en mi parecer, las figuras de mayor importancia en la evolución de Britten como músico y como persona en los años precedentes a 1945. De este período deseo mencionar aquí tres ciclos de canciones a través de las cuales esta doble evolución se expresa como mayor intensidad.

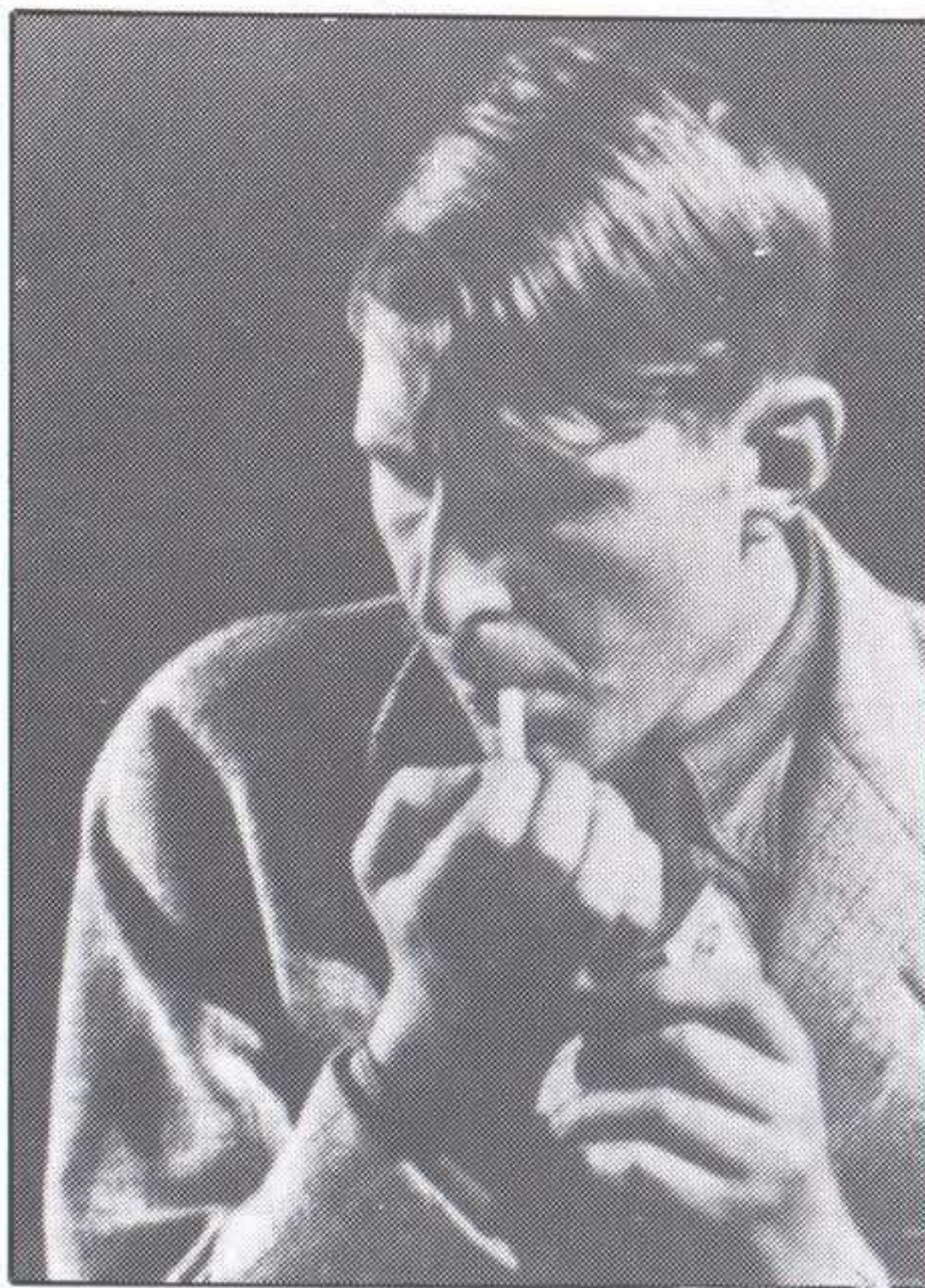
En **Our hunting fathers** (tres poemas de Auden, uno de Ravenscroft y dos anónimos) los animales y la caza son utilizados como vehículo de inquietante parodia a convencionalidades firmemente arraigadas en el carácter inglés.

Les Illuminations, donde se musicalizan en idioma original los poemas de A. Rimbaud, es una de las creaciones más europeas de todo el repertorio britteniano. El desfile salvaje de imágenes libremente asociadas del poeta adolescente recibe una musicalización de

idéntica intensidad imaginativa, y, algo raro en Britten, una variadísima y abrupta secuencia de motivos. También en este caso el compositor escribió para una ocasión totalmente opuesta a la apaciguada atmósfera de una iglesia provincial, como lo es la atormentada visión de sí mismo de un poeta adolescente.

La ironía de **Our hunting fathers** y la búsqueda desesperanzada de **Les Illuminations**, contrasta con la confiada afirmación de amistad y belleza de los **Siete Sonetos de Michelangelo**. La grabación de Britten y Pears de 1942 refleja la congenialidad artística de ambos intérpretes. Es esta congenialidad que antes y después de **Peter Grimes** afianzó no sólo la vocación creativa del compositor sino las actividades pedagógicas de la escuela «Britten Pears» y el Festival de Aldeburgh (ver RITMO, número de octubre, 1986), que en 1987 cumplirá sus cuarenta años de vida. Como se deduce de sus propias expresiones, el compositor vivió el resto de su vida bajo la advocación de Aldeburgh. Una enumeración de las principales obras compuestas luego de **Peter Grimes** debe necesariamente incluir óperas como **Albert Herring**, **The turn of the screw**, **The rape of Lucrecia** y **Billy Budd**, como así también sus **Parábolas para Iglesia**, que son una especie de autos sacramentales operísticos basados en temas orientales. Entre la música de cámara se destacan las **Suites para cello** y **Cuartetos de cuerda**. Y entre sus composiciones sinfónicas **Spring Symphony**, **Sinfonietta**, **Sinfonía de Requiem...** La obra de Britten incluye también numerosas cantatas y sus renombrados ciclos de canciones como **Songs and proverbs of William Blake**, y los **Holy sonnets of John Donne**.

El lector habrá advertido que la lista no incluye dos óperas que por su importancia merecen un comentario aparte.



El poeta Wystan H. Auden, un inconformista que influyó en la obra de Britten de manera determinante.



Retrato del autor de los poemas para el ciclo «Songs and proverbs of William Blake».

«Sueño de una noche de verano»

La ópera de este nombre fue estrenada durante el Festival de Aldeburgh de 1960 por el «English Opera Group», y más que una adaptación de Shakespeare es un Shakespeare musicalizado, que ni pierde ni ve transformado su significado teatral original. Por ello, la obra se ha hecho famosa en el mundo como la comedia shakespeariana cuya música, también compuesta por un inglés, rescata importantes características de Purcell, tales como la agilidad en el tratamiento del recitativo, la habilidad para musicalizar poesía y ciertos aspectos de textura contrapuntística.

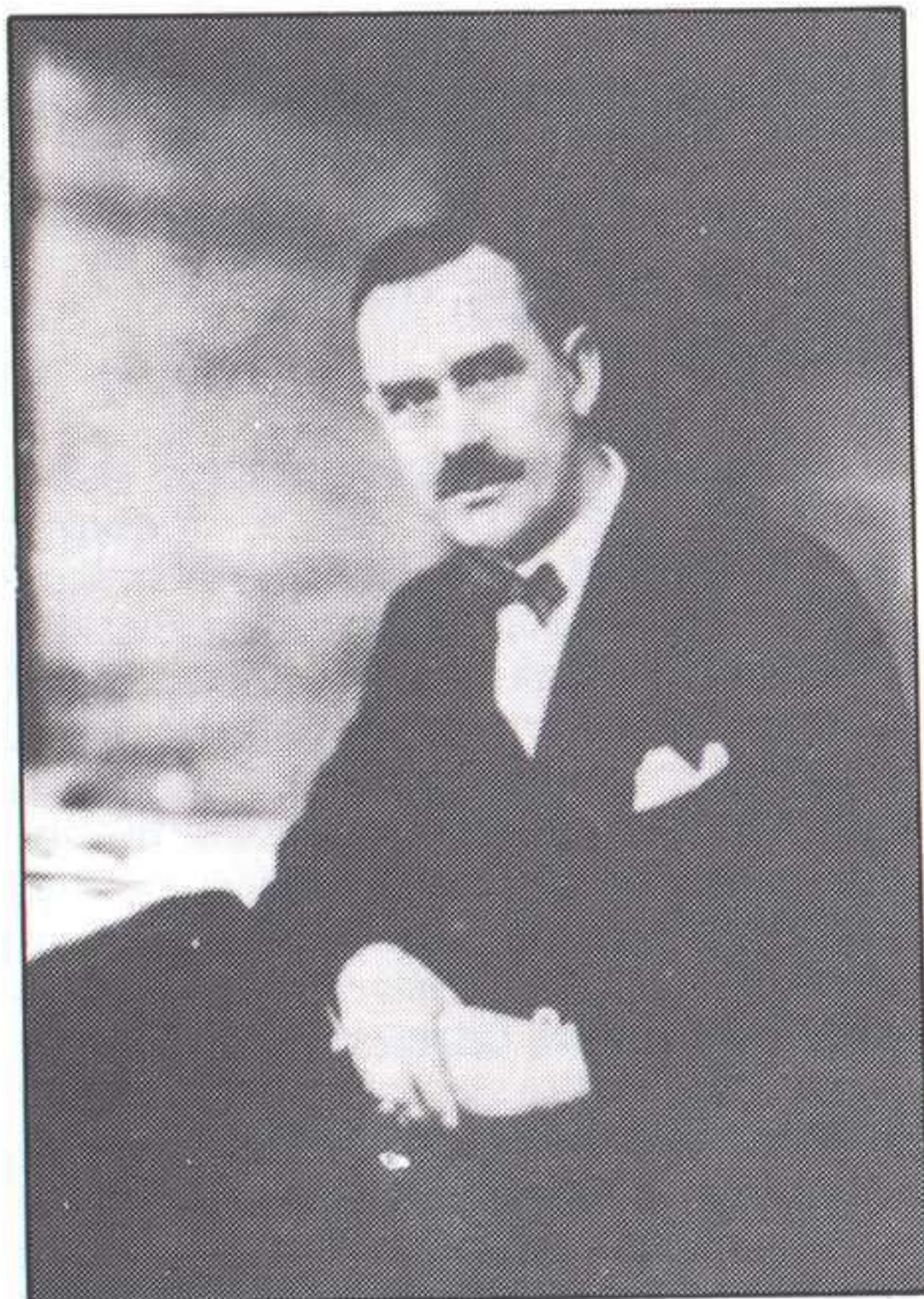
Psicológicamente, la ópera propone una misteriosa alternativa entre el consciente y el subconsciente. Este último domina el mundo de la noche y del sueño. La música de las hadas, en constante alternativa con el mundo real, es de una sonoridad cautivante. La selva, cuando «Oberón» y sus huestes se apoderan de ella, respira en forma mágica a través de «portamenti» de cuerdas con secuencias que cubren las doce notas de la escala cromática. La textura es a veces clara y armónica y a veces más densa, con matices que dan la idea de peligro o amenaza, propios del aspecto OSCURO de la noche.

A juicio de John Evans, el germen de inspiración de la ópera se encuentra en el soneto de Shakespeare «Cuanto más parpadeo, mejor ven mis ojos» musicalizado por Britten en **Nocturne**. Como Shakespeare, Britten estaba convencido que los sueños son la fuente de la verdadera realidad. El compositor era, en este sentido, un poeta en constante búsqueda de respuestas a interrogantes que, fatalmente, no se resolvían en la realidad circundante. En una entrevista con Donald Mitchell, Britten aceptó que, para él, la noche era también algo perturbador, ya que puede liberar muchas cosas que es mejor que per-

manezcan atadas. El compositor añadió: *uno puede tener sueños de los cuales no se acuerda y que colorean sombríamente el día siguiente. De la misma manera, un sueño puede tener un efecto muy reconfortante... Mi reciente sueño sobre mi encuentro con Schubert en Viena fue para mí un bálsamo en los días subsiguientes como pocas veces recuerdo haber tenido antes.*

«Muerte en Venecia»

El otoño de 1971 sorprende a un Britten ocupado en escuchar la llamada de los gondoleros y el tañido de las campanas de Venecia, a donde había



Thomas Mann, autor de la novela sobre la que Britten escribió su «Muerte en Venecia».

ido en búsqueda de la inspiración de su ópera postrera. Al año siguiente debería afrontar una importante operación de corazón y la comprobación de un

deterioro irreversible en su salud: ya no podría dar más recitales de piano y aun la composición se transformaría en un penoso esfuerzo físico.

Al referirse a su **Muerte en Venecia** (estrenada en Aldeburgh) Britten comentó *quise apasionadamente terminar este trabajo antes que sucediera algo...* De entre todos sus protagonistas marginados, el escritor Aschembach es, reconocidamente, el más autobiográfico; la férrea disciplina creativa, debilitada por una salud cada vez más frágil, preludia la desesperación de este hombre maduro, quien al verse poseído por un obsesivo y no correspondido amor hacia un adolescente, descubre que jamás ha consumado sus anhelos más vitales.

Según Peter Pears, *Aschembach se pregunta qué es lo que ha pasado buscando durante toda su vida. ¿Conocimiento?, ¿la inocencia perdida?, y... ¿es posible que la búsqueda de la belleza y el amor conduzcan al caos? Ben se preguntaba todas estas cosas.*

Más que ninguna otra obra de Britten, **Muerte en Venecia** puede ser tediosa para quien no se proponga adentrarse en la OCASION para la cual fue escrita. El esfuerzo del oyente es en este caso más arduo ya que la circunstancia de **Muerte en Venecia** es el propio Britten indagándose a sí mismo. Quien analice la ópera bajo esta perspectiva, descubrirá que se trata de un aporte único por sus condiciones psicológicas y dramáticas.

Muerte

Como Schubert y Mahler, Britten musicaliza a la muerte como una experiencia propia. La forma utilizada es, en este caso, la passacaglia, una herencia de Purcell que Britten enriqueció en su adaptación al mundo contemporáneo.

Britten se acercó a la muerte en 1945, cuando con Yehudi Menuhin dio una serie de recitales en los excampos de concentración nazis, ante un conglomerado de seres humanos exhaustos, que aguardaban su reubicación en el

mundo de posguerra. A su regreso, en medio de un intenso acceso febril, musicalizó los Sonetos de John Donne, el último de los cuales, «Death be not proud» («Muerte no seas orgullosa») es una hermosa passacaglia purcelliana en si mayor. Refiriéndose a ella, Peter Pears comentó: *La muerte ha sido conquistada, no ya por un anciano, que la espera paciente y resignadamente, sino, por el contrario, por alguien aún joven, que desafía un horror de pesadilla con un amor firme. Tal es la respuesta de East Anglia a Buchenwald.*

La passacaglia del **Tercer Cuarteto** de cuerda es, como el final de la **Novena Sinfonía** de Mahler, la espera de la propia muerte, que Pears describe como paciente y resignada:

Enfrentamos la posibilidad de lo que vendría bastante antes que sucediera; morir no le aterrorizaba en absoluto, para nada. Quiero decir, no creo que realmente tuviera alguna convicción particular de lo que ocurriría después de la muerte, pero ciertamente no estaba aterrorizado por ella. Y murió... en mis brazos, pacíficamente. Pero su sentimiento más intenso fue de tristeza y dolor al pensar que me dejaba a mí y a sus amigos, y a sus responsabilidades. Antes, siempre me había dicho: yo debo morir primero, antes que tú, porque no se lo que haría sin ti.

Benjamin Britten murió a las 4,15 de la mañana del 4 de diciembre de 1976 en su casa de East Anglia. Los elogios póstumos a un hombre honesto son normalmente inapropiados, y en el caso de un gran músico, insuficientes para referirse a un arte que elude palabras. Por lo demás, el compositor mismo nos ha dejado las explicaciones necesarias para comprenderlo:

Creo en raíces, en asociaciones en paisajes, en relaciones personales. Quiero que mi música sea para los demás seres humanos, para satisfacerlos, para elevar sus vidas... Yo no escribo para la posteridad, y, de cualquier manera, ésta es algo incierta...

Personalmente, no llegué a apreciar cabalmente a Britten hasta que escuché por primera vez al mar, mojando el pedreguillo en la playa de Aldeburgh.

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

CHO-LIANG LIN A DIEZ AÑOS DEL «REINA SOFIA» Una rápida y fulgurante carrera

Por Rafael Banús

El primer premio obtenido en 1977 en el Concurso Internacional Reina Sofía de Madrid consagró al violinista formosano de diecisiete años Cho-Liang Lin como uno de los más brillantes intérpretes de su generación. Diez años después, Cho-Liang es uno de los violinistas más famosos y cotizados, que actúa junto a las orquestas y directores más reputados y despliega una abundante labor discográfica. Cho-Liang Lin sigue guardando una especial predilección por nuestro país, como demuestra el hecho de haber interrumpido su breve período de vacaciones para actuar con la Sinfónica de Bilbao en el remozado Teatro Arriaga de la capital vizcaína en el pasado mes de marzo, con obras de Mozart y Sarasate. Durante una extensa charla para nuestros lectores, Cho-Liang Lin habló acerca de los pormenores de su carrera y demostró con jovialidad y simpatía que los laureles del éxito no le han convertido en un divo inaccesible.

RAFAEL BANUS.—Creo que deberíamos comenzar la entrevista con una referencia al Concurso Internacional Reina Sofía. ¿Cómo influyó en su carrera la obtención del máximo galardón en el mismo?

CHO-LIANG LIN.—El premio me ayudó de un modo muy especial, lo cual es poco frecuente tratándose de un concurso que ya no se celebra y se podía haber convertido en un gran certamen a nivel mundial, un concurso de la categoría del Queen Elizabeth o el Tchaikovsky, como era el deseo de los organizadores. Por lo tanto, el concurso en sí no me lanzó en 1977 a la fama



internacional. Pero ahora, diez años más tarde, pienso que ha sido mejor así. Si hubiera ganado el concurso Tchaikovsky, por ejemplo, hubiera alcanzado inmediatamente la celebridad. A cambio, emprendí una gira por España en la que toqué en trece ciudades distintas en veinte días. Comencé a adquirir mi experiencia poco a poco, fui afianzando mi repertorio con calma, y así, cuando debuté en Londres, en Nueva York y en Chicago me sentía mucho más firme. Si me hubieran catapultado a la fama con diecisiete años, mi carrera se podría haber resentido muy negativamente. Como le digo, lo único que lamento es que no haya continuado el concurso, ya que otros intérpretes podrían haber obtenido la experiencia que yo adquirí gracias al mismo.

R.B.—El concurso le ofreció también la oportunidad de grabar su primer disco.

C.L.L.—¡Oh, sí! Aquello fue otra gran

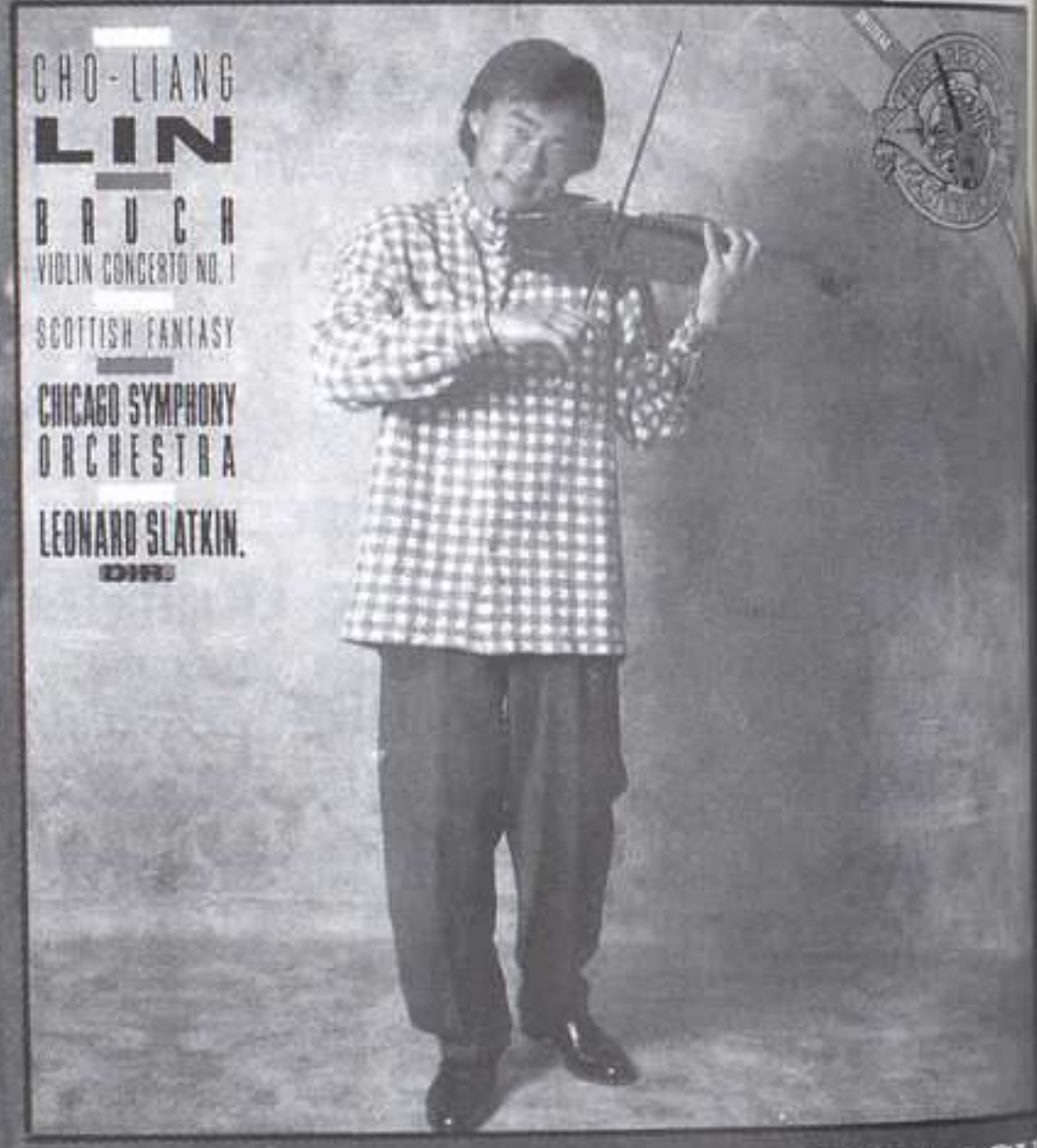
experiencia (ríe). No tengo nada contra la casa Zafiro, pero tuve que grabarlo entre las once de la noche y las dos de la madrugada. Eran las únicas horas a las que podían utilizar el estudio, que estaba ocupado durante todo el día. Yo sentía curiosidad por el hecho de grabar un disco, y estaba dispuesto a hacerlo a esa hora. En esa grabación yo no oí un «mastertape», sino que se pasó directamente de la toma al disco. A pesar de todo no resultó una catástrofe. Cuando, tres años después, firmé un contrato en exclusiva con CBS, afortunadamente las cosas cambiaron: ahora comienzo a grabar a las once de la mañana y no a las once de la noche.

R.B.—En el concierto y en esta grabación, usted tocó música española. ¿Qué opinión le merece?

C.L.L.—Siempre me ha gustado la música española. Durante mis años de estudiante, aprendí las **Siete canciones populares** de Manuel de Falla en la transcripción de Kochanski, y también

CHO-LIANG LIN

EDICION DE SUS DOS ULTIMAS GRABACIONES PARA
CBS MASTERWORKS, EN
LP, CASSETTE Y
COMPACT DISC



BRUCH
Concierto para violín, OP. 26
Fantasía escocesa, OP. 46
Sinfónica de Chicago
Leonard Slatkin



STRAVINSKY
Obra para violín y piano:
Suite Italiana, Divertimento
Dúo concertante
Cho-Liang Lin, violín
André-Michel Schub, piano

la deliciosa versión de Kreisler del **Tango** de Albéniz. Es una música llena de color, que no está dominada por la forma, como en la tradición alemana, y permite mayor imaginación a la hora de interpretarla, y es lo que me fascina de ella. He escuchado con ocasión de este concierto la Obertura de **Los esclavos felices** de Arriaga, que me ha parecido una obra fantástica, en la mejor tradición rossiniana.

R.B.—Usted ingresó en 1975 en la prestigiosa escuela de música Juilliard en Nueva York, de la que han salido algunos de los más prestigiosos instrumentistas de la actualidad. ¿En qué medida piensa que sigue la gran tradición violinística de dicha escuela?

C.L.L.—Bueno, en primer lugar me gustaría decir que es difícil hablar hoy en día de una tradición en la interpretación del violín o de cualquier otro instrumento, porque no está reducida a un área determinada. A principios de siglo, cuando las comunicaciones no estaban tan desarrolladas, se podía distinguir claramente entre una escuela rusa con Leopold Auer, la de Carl Flesch en Berlín, Eugène Ysaye en Bruselas, etc. Pero, actualmente, todos los violinistas estudian en tantos sitios como pueden. Aparte de esto, se puede decir que la escuela Juilliard sigue una línea procedente de la escuela belga de Ysaye y Vieuxtemps. El gran profesor fue Ivan Galamian, y su tradición la continúa Dorothy De Lay, que ha sido mi profesora. Esta es la línea que han seguido Pinchas Zukerman, Kyung-Wha Chung, Itzhak Perlman, y ahora Shlomo Mintz y yo, así como otros violinistas que pronto aparecerán. En todos nosotros se puede ver una preocupación por la calidad del sonido y, aunque no guste la interpretación, creo que nunca se podrá reprochar a Zukerman o Perlman que tengan un mal sonido, sino que siempre es hermoso, elegante. Intentamos extraer del violín una voz, como si fuera la de un cantante. Otra de

las cualidades de la escuela es la posibilidad de aprender varias maneras de comprender la música. En este sentido, mi profesora, Dorothy De Lay, es única, ya que no impone a sus alumnos que sigan una vía única de tocar el violín. En cambio, ayuda a que encuentren su propio camino, a través de un profundo conocimiento de la música. Para ello, cuando vamos a tocar una partitura de Bach, Mozart, Beethoven, etc., leemos todo lo referente a estos autores, y luego pensamos en cómo debemos enfocarlo. Recuerdo que, cuando interpreté el **Concierto para violín** de Beethoven en Madrid con López Cobos, el año pasado, Jesús estaba fascinado porque yo no seguía la forma tradicional de hacer Beethoven, sino que había vuelto a la partitura original y, a partir de ahí, había establecido mi propia forma de hacerlo. Así lo aprendemos en la escuela Juilliard. La escuela rusa me parece que sigue un acercamiento menos individual, y creo que sólo Gidon Kremer adopta este modo de interpretar.

R.B.—¿Cómo ha planteado la ampliación de su repertorio?

C.L.L.—Un violinista, al comienzo de su carrera, debe tener en su repertorio uno o dos grandes conciertos que puede utilizar en concursos o para audiciones ante directores o agentes. En mi caso fue el **Concierto en sí bemol menor** de Saint-Saëns, que interpreté en el «Reina Sofía». Después añadí el **Concierto núm. 5** de Vieuxtemps y el **Concierto** de Sibelius. Tuve la fortuna de haber aprendido este último cuando la Orquesta de Filadelfia me llamó con veinticuatro horas para sustituir a Henryk Szeryng, y tuve la gran oportunidad de llegar a trabajar con Ormandy. Después del **Concierto** de Sibelius, mi repertorio se amplió considerablemente. Introduce un gran número de obras, porque quería tocarlas muchas veces antes de interpretarlas, por ejemplo, en el Carnegie Hall, como me sucedió con

el **Concierto** de Tchaikovsky. Mi agente era como mi conciencia, me preparó durante mis primeros años conciertos en Nueva York, Los Angeles y Chicago, pero también en ciudades más pequeñas, para que pudiera afianzar las obras y estar completamente seguro antes de enfrentarme a una gran orquesta.

R.B.—¿Qué obras incluye actualmente en su repertorio?

C.L.L.—En la actualidad he tenido que plantearme el proceso a la inversa, limitando en cierta medida mi repertorio. Había llegado a tener cuarenta obras, y esto resulta peligroso porque cada orquesta escoge un concierto diferente y puede estar tocando en un mes seis conciertos distintos, sin tiempo para preparar cada obra con el debido cuidado. Por lo tanto, ahora interpreto solamente diez conciertos diferentes al año. Por ejemplo, he excluido de mi repertorio el **Tercer Concierto** de Saint-Saëns y el **Concierto** de Mendelssohn. A cambio, he añadido la **Fantasia escocesa** de Bruch y los **Conciertos** de Stravinsky y Nielsen. Resulta mucho más interesante para mí aprender obras nuevas y poder tocarlas en un largo período que hacer otra vez el **Concierto** de Mendelssohn. Me interesa mucho la música del siglo XX, y voy a tocar los dos **Conciertos** de Prokofiev, el **Primero** de Shostakovich y el de Alban Berg.

R.B.—¿Y en el campo del recital?

C.L.L.—En el recital hay mayor libertad para la elección del repertorio. Estoy tratando de estudiar cada año una de las **Sonatas** de Mozart, hasta hacerlas todas, como también las **Sonatas** y **Partitas** para violín solo de Bach. Hace poco estudié la bellísima **Sonata en Mi mayor** de Fauré, que interpreté en Tokio junto al **Dúo concertante** de Stravinsky y la **Sonata** de Richard Strauss. Al final del concierto, el público vino a decirme entusiasmado que había descubierto una música maravillosa que no se toca habitualmente. Me parece interesante ofrecer al público obras infrecuentes, combinadas con otras más populares, aunque sin llegar al extremo de Gidon Kremer, que incluye en sus conciertos piezas de Stockhausen o Schnittke además de autores clásicos. Yo soy más conservador.

R.B.—¿Cuáles han sido sus experiencias en el ámbito de la música de cámara?

C.L.L.—Me gusta mucho hacer música de cámara, porque me parece una diversión excelente después de haber interpretado un concierto. Me agrada tocar con mis amigos. Es fácil hacer amigos mientras se toca música de cámara. En mi casa, solemos tocar los **Cuartetos** de Haydn y Beethoven como un grupo de aficionados. Hacemos fallos, pero aprendemos. Estoy tratando de que mi repertorio de música de cámara vaya también en aumento. Recientemente tuve oportunidad de interpretar los dos **Sextetos** para cuerda de Brahms, con Isaac Stern, Yo-Yo Ma, Jaime Laredo y otros amigos, una experiencia inolvidable por la atmósfera



tan especial que se creó. Mientras ensayamos, solemos reírnos mucho, algo que es más difícil de hacer cuando nos enfrentamos a una orquesta. Y se aprende mucho más observando a los otros que cuando estás solo, practicando en tu habitación. Además, la música de cámara enseña a prestar atención a los demás instrumentos, lo que es de gran utilidad cuando se actúa con una orquesta.

R.B.—Una de sus actuaciones recordadas en España fue la que ofreció en 1981 con la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la dirección de André Previn, interpretando el «Concierto» de Sibelius. ¿Qué supuso entonces aquel concierto en su carrera?

C.L.L.—Fue muy importante, porque era la primera vez que actuaba junto a Previn y la Sinfónica de Londres, y hacerlo en España, donde me sentía afianzado por la calurosa acogida del público, me daba gran seguridad. Después de la gira, Previn me invitó a debutar en Londres. La Orquesta es sensacional, y Previn no sólo es un gran director, sino una personalidad muy interesante, con gran sentido del humor y muy inteligente, todo lo contrario a un maestro rígido y envarado.

R.B.—¿Con qué otros grandes directores ha actuado?

C.L.L.—Aparte de los que ya he mencionado, he interpretado con gran agrado los **Conciertos** de Mendelssohn y Beethoven con Klaus Tennstedt, y también he trabajado con Neville Marriner, Andrew Davis, Charles Dutoit y Riccardo Chailly, entre otros muchos. Recientemente he grabado el **Concierto** y la **Fantasia escocesa** de Bruch con Leonard Slatkin. Pero creo que mi director favorito es Zubin Mehta. Hace poco he interpretado con él el **Concierto** de Beethoven en Italia, y estaba electrizado con su presencia, porque es capaz de irradiar una gran energía. Cuando sale al escenario, tiene tal presencia que todo el auditorio centra su atención en él. Es de esa clase de directores que te ayudan a tocar mejor, porque te sientes más a gusto.

R.B.—¿Y qué opina de los directores españoles con los que ha trabajado?

C.L.L.—He tenido experiencias muy satisfactorias con Enrique García Asensio y Jesús López Cobos. Los dos han sido muy importantes para mí. Enrique me sugirió que me presentara al Concurso «Reina Sofía», que supuso mi lanzamiento, como ya le he explicado. Posteriormente, he tocado en muchas ocasiones con él, como ahora en Bilbao. Mi debut americano, que fue con la Sinfónica de Houston, fue con López Cobos, que después me invitó a actuar con la sinfónica de Chicago y la Filarmonía de Londres, y el año pasado con la Orquesta Nacional de España. Disfruto mucho trabajando con ellos, son grandes seres humanos que me han ayudado mucho.

R.B.—Después de ese primer disco para la casa Zafiro del que ya nos ha hablado, ¿cómo ha desarrollado su labor discográfica?



C.L.L.—Como le he dicho, firmé un contrato en exclusiva con CBS y he grabado ya siete discos con ellos: la música para violín y piano de Stravinsky (**Suite italiana, Dúo concertante...**), un disco con piezas de bravura, los **Conciertos** de Mendelssohn y Saint-Saëns (**Núm. 3**) con Tilson-Thomas, el de Haydn y el **Quinto** de Vieuxtemps con Marriner... Actualmente, estoy grabando los **Conciertos** de Mozart con Raymond Leppard y la English Chamber Orchestra, un proyecto que terminaré el mes próximo y que está resultando de gran interés para mí. Fijese, el concertino es José Luis García Asensio, así que tengo la posibilidad de tocar con toda la familia. Anabel, la hija de Enrique, está estudiando en la escuela Juilliard con Dorothy De Lay. Bueno, volviendo a la grabación, se va a completar con los **Rondós**, el **Adagio** y un **Séptimo Concierto** atribuido a Mozart, en Si bemol mayor. Leppard ha escrito especialmente unas cadencias para esta grabación, que se ha registrado en una iglesia de Londres, que está recubierta de madera y tiene una acústica excelente. Leppard y yo hemos depurado las partituras de todos los añadidos a lo largo de la tradición violinística, devolviendo las obras a su origen. También voy a grabar los **Conciertos** de Copland y Nielsen con el joven director finlandés Esa-Pekka Salonen, que me parece que irradia también un magnetismo especial, es un director nato, como también lo es Chailly. Había el proyecto de grabar el **Concierto** de Beethoven con Colin Davis, pero este director canceló todas sus actividades con la Orquesta del Concertgebouw para dedicarse a la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Espero que se pueda hacer esta grabación. Me gustaría registrar también dos obras del siglo XX, el **Primer concierto** de Shostakovich y el **Concierto** de Stravinsky.

R.B.—¿Piensa grabar la obra para violín solo de Bach?

C.L.L.—Por el momento, no. Hay que llegar a vivir con la música de Bach antes de dominarla. La casa de discos está interesada en que lleve al disco las **Sonatas y partitas**, pero no lo haré hasta dentro de unos años.

R.B.—¿Cuáles son sus violinistas preferidos?

C.L.L.—Muy sencillo, Stern, Zukerman, Perlman, y, de los antiguos, Francescatti. Bueno, y creo que el más grande violinista ha sido Heifetz, un gran artista capaz de hacer cosas con el violín que nadie más ha conseguido.

R.B.—El instrumento que usted utiliza es un Stradivarius.

C.L.L.—Sí, es un magnífico Stradivarius que perteneció a Alphonse Onnou, el fundador del Cuarteto Pro Arte, un violinista al que Stravinsky dedicó la mayor parte de sus obras para violín. Ahora, al interpretar estas obras de Stravinsky y grabarlas, he sentido una gran emoción, porque lo hacía con ese mismo instrumento. Además, el sonido es extraordinario.

R.B.—¿Cuáles son sus aficiones en su tiempo libre?

C.L.L.—Me gusta mucho jugar al tenis. Es algo más que una afición, es casi una obsesión. Dicen que los violinistas no debemos jugar al tenis, porque podemos destrozarnos las manos, pero yo opino que eso no es cierto. Además, he jugado al tenis con grandes violinistas. También oigo muchos discos. Los colecciono. Ahora estoy empezando a comprarme discos compactos. Para mí, son como juguetes y tienen un atractivo muy especial. Oigo poca música para violín. Prefiero escuchar, cuando estoy tranquilo en casa, ya que no tengo mucho tiempo libre, las **Sonatas para piano** de Schubert o las óperas de Mozart. Me gusta mucho también ver películas. Son dos horas en las que estoy completamente relajado.

EN LA DESAPARICION DE ELISABETH GRÜMMER

Por Carlos Ruiz Silva

El pasado 6 de noviembre fallecía una gran cantante: Elisabeth Grümmer, uno de los nombres indispensables en la interpretación del repertorio operístico alemán de los años cuarenta, cincuenta y comienzos de los sesenta. La soprano había nacido el 31 de marzo de 1911 en el pueblecito de Niederjeutz en el conflictivo territorio franco-alemán de Alsacia. Trasladada con sus padres a Meiningen después de finalizada la gran guerra —debido precisamente a esos conflictos territoriales— empezó sus estudios dramáticos y musicales en el teatro de esta ciudad aunque más pensando en una posible carrera de actriz que de cantante. Sin embargo, todo se interrumpió por su matrimonio, con un violinista de la Orquesta de la Opera de Aquisgrán y el nacimiento de su hija. No obstante, los que la escucharon cantar, entre ellos Herbert von Karajan, por entonces director en la ciudad, la animaron a estudiar seriamente, cosa que hizo, consiguiendo debutar en 1941 —a los treinta años— como una de las «muchachas-flor» de **Parsifal**.

A partir de ahí se puso en marcha su carrera cantando «Octavian» de **El caballero de la rosa** y «Alice» de **Falstaff** y pasando entre 1942 y 1944 a ser primera soprano de la Opera de Duisburgo. Debido a los penosos sucesos de la guerra —en la que perece su marido y es destruido el teatro de Duisburgo—, Elisabeth Grümmer se trasladó con la compañía a Praga. De regreso a Alemania una vez finalizada la guerra, fue contratada por la Opera de Berlín en la que desarrolló una parte fundamental de su carrera, cantando papeles como la «Agatha» de **Der Freischütz**, la «Pamina» de **La flauta mágica** o la «Eva» de **Los maestros cantores** que habrían de situarla en un lugar privilegiado dentro de las sopranos de la escuela germana. Después de estos triunfos su carrera alcanzó el zénit: debuta con la Filarmónica de Berlín a las órdenes de Sergiu Celibidache, canta la **Novena** de Beethoven para Wilhelm Furtwaengler, encarna a «Eva» y a «Senta» en Bayreuth, hace su debut en el Covent Garden y se presenta en el Festival de Salzburgo, en 1953, con la «Doña Ana» de **Don Giovanni**. Además de los papeles señalados debemos incluir entre sus mejores logros los de «Elisabeth» en **Tannhäuser** y «Elsa» en **Lohengrin**; «Susana» en **Las Bodas de Fígaro**, la «Mariscala» en **El caballero de la rosa** y la «Condesa» de **Capriccio**. Pese a que fue la



ópera la actividad fundamental de la Sra. Grümmer, también cultivó el concierto, en especial las «Pasiones» de Bach a las que prestó una pureza de línea y una comprensión del texto admirables. Aunque durante los años sesenta la actividad de Elisabeth Grümmer disminuyó considerablemente se mantuvo en escena hasta 1971, año en el que cantó su última ópera: **El caballero de la rosa**. A partir de esa fecha se dedicó a la enseñanza, tanto en Berlín como, en los últimos años, en París de cuya ópera fue, a partir de 1980, directora de su escuela de canto.

La voz de Elisabeth Grümmer se caracterizaba por la pureza e igualdad de su timbre y no menos por su musicalidad, buen gusto y capacidad interpretativa siempre en unos papeles adecuados a su instrumento y de los que nunca se alejó. Si no llegó a alcanzar el privilegiado «status» de algunos de sus contemporáneos, como Elisabeth Schwarzkopf p. ej., con la que coincidió en muchos papeles, tuvo el reconocimiento de los entendidos, de los amantes del equilibrio y la sensibilidad expresiva. Su «Elsa», su «Elisabeth», su «Eva» y su «Agatha» quedan como un auténtico modelo de lo que deben ser estas heroínas del romanticismo alemán, alejadas de cualquier amaneramiento, llenas de fervor y de maestría vocal, de

verdad y de talento artístico. De entre las figuras que la siguieron en el tiempo las más afines a Elisabeth Grümmer son Gundula Janowitz, Lucia Popp y, en menor medida, Pilar Lorengar. Sus grabaciones, no muy numerosas, nos permiten hoy admirar la gran clase de esta excelente soprano. A los interesados les recomiendo las grabaciones de **Lohengrin** y **Maestros cantores** bajo la dirección de Rudolf Kempe; **Tannhäuser**, dirigida por Franz Konwitschny; **Der Freischütz**, con Erich Kleiber y **Don Giovanni**, con Furtwaengler, estas dos últimas tomas de representaciones en el teatro, y en las que la soprano alemana alcanza un nivel interpretativo verdaderamente excepcional, como igualmente en su bellísima intervención en el **Requiem** de Brahms de Kempe.

Elisabeth Grümmer estuvo en España en 1977 cuando fue presidenta del jurado del Premio Reina Sofía —un efímero premio organizado por Radio Nacional que desapareció luego de la segunda convocatoria— y concedió una amplia e interesante entrevista a RITMO que fue publicada en el número de enero-febrero de 1978. A ella remito a los aficionados a la ópera que quieran conocer un poco mejor a la gran artista ahora desaparecida. Nos quedará siempre el recuerdo de su voz y su arte interpretativo.

Festivales

«PARSIFAL» EN LA HALLE AUX GRAINS DE TOULOUSE

Por Rafael Banús

Resulta envidiable contemplar la gran actividad operística que se desarrolla en la vecina Francia. Al menos una treintena de ciudades cuentan con una temporada de teatro musical, y en la mitad de ellas se pueden presenciar espectáculos dignos de algunos grandes teatros europeos. Tal ha sido el caso de este **Parsifal** representado en la hermosa ciudad bañada por el Garona.

Durante los años en que Louis Izar desempeñó el cargo de director general del Teatro del Capitolio, instalado en el grandioso edificio neoclásico que también alberga el ayuntamiento, y que se prolongaron entre 1948 a 1967, se representaron en Toulouse **la Walkyria** con Max Lorenz, Ferdinand Frantz, Ludwig Weber, Helena Braun y Margarete Klose, bajo la dirección de Georges Sebastian; **Tannhäuser**, con Max Lorenz, Hans Braun, Ludwig Weber, Leonie Rysanek y Helena Werth, dirigidos por Otto Ackermann; **Tristán e Isolda**, con Wolfgang Windgassen, Arnold van Mill, Martha Mödl, Georgine von Milinkovic y André Cluytens como director en 1955, y Ludwig Suthaus, Josef Greindl, Gustav Neidlinger, Martha Mödl y Rita Gorr en 1959, con Erich Riede al frente, que un año antes había dirigido una **Tetralogía** cantada por Ludwig Suthaus, Bernd Aldenhoff, Paul Schoeffler, Gertrude Grob-Prandl y Maria von Ilosvay. En 1960, salvo algunas excepciones (la "Elsa" de Régine Crespin y la dirección de Berislav Klobucar), interpretó **Lohengrin** el mismo equipo de las famosas representaciones de 1958 en Bayreuth: Sandor Konya, Ernest Blanc y Rita Gorr. Se pueden mencionar también un **Sigfrido** con Hans Beirer y Birgit Nilsson, un **Parsifal** con Fritz Uhl y Rita Gorr, unos **Maestros Cantores** con Anja Silja, Gerhard Unger y Kurt Moll, otra **Tetralogía** en 1966 con la «Brünnhilde» de Gertrude Grob-Prandl, entre otras producciones. No hay que olvidar tampoco la rareza de Mady Mesplé prestando su deliciosa voz al «Pájaro del bosque» de **Sigfrido** en 1953.

A partir de 1968, el director parisino



«Parsifal» (Barry Busse) rodeado de las «muchachas-flor».

Michel Plasson es nombrado titular de la Orquesta Nacional del Capitolio. Seis años más tarde, el insuficiente aforo del Teatro del Capitolio (800 localidades) lleva a Plasson a tomar la decisión de transformar el antiguo mercado del grano (la Halle aux Grains) en sala de conciertos con cabida para tres mil espectadores. A partir de entonces, la excelente acústica del local después de su reestructuración permite el desarrollo de una amplia labor discográfica que convertiría a Toulouse y su orquesta en uno de los centros más activos de

toda Francia. Allí se han realizado los celebrados registros de las operetas de Offenbach **Orfeo en los infiernos**, **La Périchole**, **La Gran Duquesa de Gerolstein**, **La Vida Parisiense** y **La Bella Helena**, las sinfonías y óperas de Gounod (**Romeo y Julieta** con Alfredo Kraus, **Mireille**), obras de Bizet (la primera integral de **La Arlesiana**), Rousel (**Padmavati**, **Evocación**), Magnard (**Cuarta sinfonía**, **Guercoeur**), Fauré (**Requiem**, música orquestal completa), Ravel (**Scheherazade** con Teresa Berganza) y otros autores, con participación en mu-



Heinz Jürgen Demitz compuso un «Amfortas» obsesivo y desesperado.

chos casos del Orfeón Donostiarra. En 1977, se representó por primera vez una ópera en la Halle aux Grains, **Fidelio** de Beethoven, con Maria Slatinaru como «Leonora», en un montaje de Jorge Lavelli que alcanzó un gran éxito, al que siguieron en años sucesivos **Salomé**, **Aida**, **Los Maestros Cantores**, **Fausto**, **Carmen** y, en 1985, el estreno mundial de **Montsegur** de Marcel Landowski.

Las especiales características de la Halle aux Grains, con su escenario rodeado por los espectadores, la convierten en un espacio privilegiado para representar **Parsifal**. Además, desde el lugar que ocupaba el que esto escribe, que justamente era el de mejor visibilidad de toda la sala, no se puede ver la orquesta, por lo que, incluso con todas las diferencias, es inevitable la asociación, aunque sea remota, con el Festspielhaus de Bayreuth.

La visión de Ponnelle

La producción de Toulouse está fuertemente dominada por la presencia del director escénico suizo Jean-Pierre Ponnelle, que ha aprovechado al máximo la curiosa disposición hexagonal del escenario de la Halle aux Grains para crear una atmósfera muy especial y profundamente ligada al drama sacro wagneriano. Ponnelle siempre es un artista polémico, ensalzado hasta las más altas cumbres por unos y duramente criticado por otros. Sus montajes, en los que siempre se puede apreciar su indudable calidad como escenógrafo en unos decorados muy personales y de gran belleza, raramente dejan indiferentes al espectador. Entre las puestas en escena de óperas de Wagner que ha realizado figuran **El Anillo**

del Nibelungo en Stuttgart, **La Prohibición de Amar** en Munich, **El Holandés Errante** en Chicago y, la más célebre de ellas, **Tristán e Isolda** en Bayreuth. La primera vez que dirigió **Parsifal** fue en 1983 en Colonia, y no lo ha vuelto a tomar hasta estas representaciones de Toulouse. Si la idea básica es la misma, un marco tan inusual como el del antiguo mercado ha configurado de muy distinto modo la globalidad del espectáculo.

Ponnelle propone una interpretación de la obra que, ante todo, pretende aclarar la difícil simbología y no busca

complicarla aún más añadiendo nuevos elementos que impidan su comprensión. Así, el drama místico de Wagner pierde ese carácter hermético y estático, para hacerse más tangible y cercano. Es una vía en cierto modo desmitificadora, pero que no creo que llegue a herir a los wagnerianos acérrimos, ya que no pretende combatir el espíritu de la obra, sin duda la más INTOCABLE de todas las de Wagner.

Parte de una oposición entre el mundo occidental y el mundo oriental. Al primero corresponde el recinto de Montsalvat, representado por las columnas que configuran el marco escénico y nos introducen en la cripta de una iglesia románica donde se va a celebrar la ceremonia del Graal. Al mundo religioso y guerrero de «Titurel» y «Gurnemanz», con su intelectualismo, se contraponen la sensualidad de «Kundry» y las «muchachas-flor», que seducen a «Parsifal» en una hermosísima escena, con gestos extraídos del teatro noh mientras «Klingsor», vestido de auténtico mago, contempla el juego fumando en narguile. Pet Halmen ha propuesto para los personajes femeninos un bellissimo vestuario de reminiscencias marroquíes, que contrasta con la rigidez de las armaduras de los caballeros del Graal. «Gurnemanz» narra la historia de «Amfortas» al tiempo que éste, como un trágico personaje del teatro de Shakespeare —recuerda mucho por su apariencia al «Rey Lear» de la ópera de Reimann que Ponnelle dirigió en la Opera de Munich—, se contorsiona buscando alivio en una gran pila bautismal, que se puede considerar el único elemento escénico del montaje, junto a las puertas de entrada al templo-fortaleza, y que adquiere diferente significado a lo largo de la obra: de ahí surge «Kundry» en el acto segundo y en él se

THIERRY PUGET



El papel de «Gurnemanz» estuvo encarnado por una magnífica voz de bajo (Peter Meven).

THIERRY PUGET



El papel de «Kundry» corrió a cargo de Nadine Denize, que comprendió a la perfección el enigmático personaje.

THIERRY PUGET

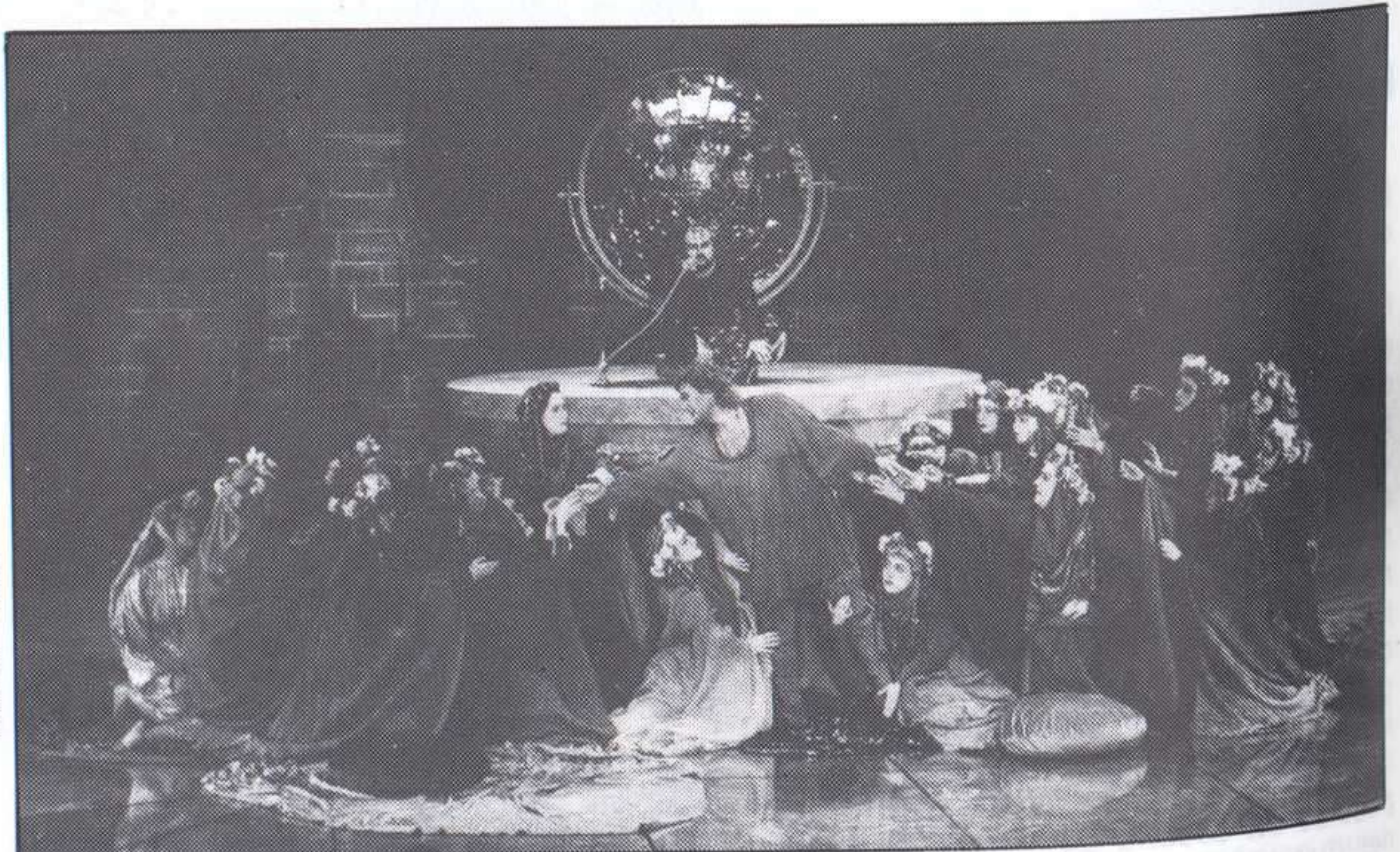
sumerge «Parsifal» en el acto tercero para lograr la redención; también se convierte en altar de ceremonias en el que se perpetúa la última Cena. El dolor de «Amfortas» se hace así físico y palpable, y no reducido a simple referencia. La irrupción de «Parsifal», cuando la atmósfera se ha hecho absolutamente opresiva, abre la única vía de salvación posible: un joven, rebelde y descarado, que presencia con ojos incrédulos pero también escépticos una ceremonia que le es ajena, y que le hace realizar unos gestos de desprecio que llevan al buen «Gurnemanz» a alzar la mano contra él para propinarle un bofetón. Son recursos un tanto accesorios, pero sirven para dar al espectáculo una vivacidad escénica que agilice una acción de por sí bastante morosa, especialmente en el acto primero.

La interpretación musical

La parte musical del espectáculo estuvo a las órdenes de Michel Plasson, director titular de la Orquesta del Capitolio y uno de los principales responsables de la categoría artística que ha adquirido Toulouse. Plasson se enfrentaba por vez primera a **Parsifal**, después de haber dirigido **El Holandés Errante**, **Tristán e Isolda** y **Los Maestros Cantores de Nuremberg**, y su acercamiento ha sido muy interesante, partiendo de una gran claridad expositiva apoyada en la elección de unos tempi amplios y lentos. Una progresiva gradación dramática consigue establecer el equilibrio a partir de un primer acto predominantemente expositivo y algo falto de fuer-

za, que enlaza con un vibrante y tenso acto segundo (en el que Plasson no cae en ninguna blandura en la escena de las «muchachas-flor») y termina en el tercer acto con una casi brutal entrada de los caballeros del Graal, muy en consonancia con la IRREVERENTE idea de Ponnelle de presentarlos como un grupo de enfermos, tullidos, leprosos y borrachos, ávidos por apoderarse del descomunal cáliz que desprende una luz escarlata, y que sin duda recuerdan a los fantasmagóricos marineros de **El Holandés Errante**. Plasson dio muestra en todo momento de un trabajo serio y muy bien planteado, siempre atento al devenir teatral, que contó con una

excelente prestación de la Orquesta Nacional del Capitolio, actualmente a la altura de las mejores de Francia por la homogeneidad de su empaste, la calidez de su sonido, tanto en la cuerda como en el viento, su impecable afinación y su entusiasta entrega al devenir dramático. El Coro del Teatro del Capitolio, preparado por Marcel Seminara, tuvo una meritoria intervención en su importante parte, si bien no alcanzó el mismo nivel que la orquesta. El elenco de solistas fue muy estimable, especialmente en un momento en el que, como es sabido, no abundan las voces wagnerianas, y estuvo muy cuidado hasta en los pequeños papeles (las «muchachas-flor», los escuderos y la «voz celestial»). Particularmente dignos de mención fueron los intérpretes de los difíciles papeles de «Gurnemanz» y «Kundry». El primero estuvo encarnado con una magnífica voz de bajo por Peter Meven, noble y humano en la expresión y de gran comucatividad. Nadine Denize, desde su aparición descolgándose por una barra hasta su desfallecimiento final, ha comprendido a la perfección el enigmático personaje, para el que ha sabido encontrar una línea vocal áspera y salvaje, que presenta un atractivo contraste con la gran belleza y la sabia emisión de su instrumento. Con un cálido centro de mezzosoprano lírico-dramática, salvó gracias a su inteligencia las inclemencias de la tesitura, y únicamente tuvo problemas en los agudos del final del acto segundo. Heinz Jürgen Demitz, salvo una cierta tendencia a la exageración escénica, compuso un adecuado «Amfortas», obsesivo y desesperado. Gerolf Scheder fue un sobrio y contenido «Titurel», solemne y autoritario, y Anthony Raffel acertó a caracterizar al malicioso «Klingsor». El joven tenor norteamericano Barry Busse recuerda en su aspecto y en ciertos rasgos de su voz a Peter Hofmann, aunque con voz más lírica. Su labor resultó bastante correcta a nivel musical, y convincente en lo escénico por su espontaneidad.



THIERRY PUGET

Las «muchachas-flor» seducen a «Parsifal» mientras «Klingsor» fuma en narguile.



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

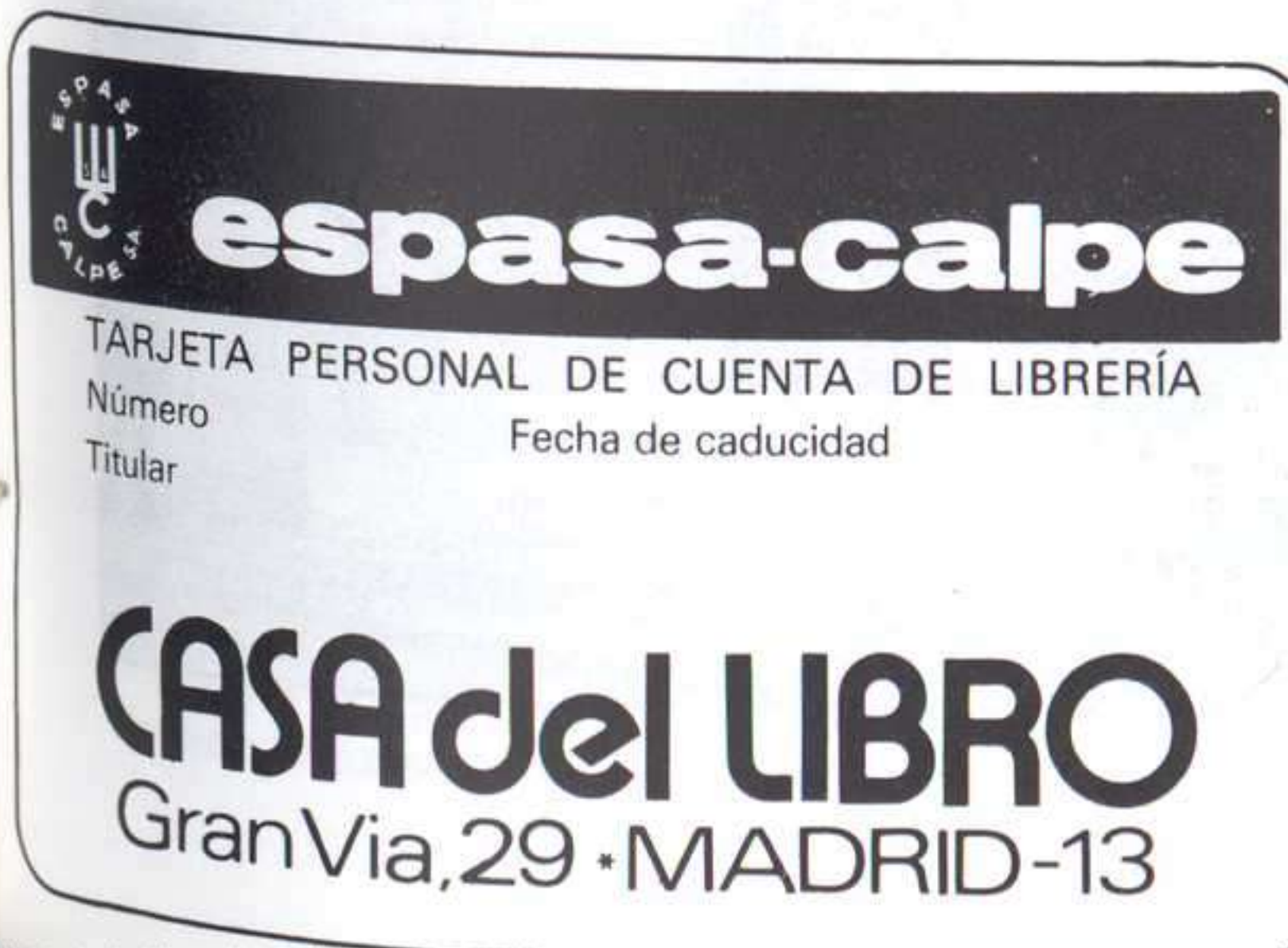
Música clásica, étnica, ópera
zarzuela, opereta, folklore
regional español.

Visite nuestra 2.^a planta, su

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

INAUGURACION DEL TEATRO MUNICIPAL «MIGUEL DE CERVANTES» DE MALAGA

TEATRO
MUNICIPAL
MIGUEL DE CERVANTES

Un solemnísimo y grandioso acto musical sirvió para la inauguración, tras su rehabilitación, del Teatro Cervantes de Málaga, que vuelve así a recuperar el protagonismo perdido como centro cultural de la capital de la Costa del Sol.



Fachada del Teatro Cervantes.

Por Juan José Padilla

Tras varios años de inactividad, y concluidas finalmente las obras de reconstrucción y reparación del Teatro Municipal Miguel de Cervantes, éste ha reemprendido con singular fuerza, de la mano del Ayuntamiento de Málaga, su actividad de espectáculos musicales y teatrales. Grandiosa ha sido su inauguración, presidida por S. M. la Reina Doña Sofía, con la Orquesta Sinfónica de Málaga, la Coral Santa María de la Victoria y los solistas Paloma Pérez Iñigo (soprano), Horst Laubenthal (tenor) y David Wilson Johnson (bajo), dirigidos por el titular de la Sinfónica, Octav Calleya, interpretando **La Creación** de Joseph Haydn.

Más que INAUGURACION propiamente dicha, se trata de una reapertura, si bien la imagen del Teatro, aun conservando su diseño original, ha sido convenientemente renovada. Tengamos en cuenta que el Teatro Cervantes tiene ya más de cien años de edad, y venía necesitando de urgentes obras de rehabilitación.

La historia

Hagamos un poco de historia. El Teatro «Miguel de Cervantes» fue construido en 1870, sobre las ruinas del recién demolido «Teatro del Príncipe Alfonso». Así, la inauguración primera fue el 17 de diciembre de 1870, concluida la mayor parte de la obra dirigida por el arquitecto Gerónimo Cuervo, corriendo la decoración a cargo del propio Cuervo y de Bernardo Ferrándiz. Este último pintó un precioso motivo malagueño sobre el techo que aún se conserva en todo su esplendor, y realizó además la pintura en el telón de boca. Concebido para grandes espectáculos, el Teatro Cervantes, como narra el historiador malagueño Julián Sesmero en el suplemento especial que se incluía en el Diario SUR de Málaga la víspera de la inauguración, fue considerado como uno de los mejores de su tiempo. Su forma es de *Planta semicircular ovalada, típico en los teatros del XVIII*, según comentaba en el mismo medio el arquitecto autor de la rehabilitación, José Seguí Pérez.

Cien años más tarde, en la década de 1970, el Cervantes registraba una actividad no muy intensa, si bien funcionaba con regularidad como sala de cine. Finalmente fue cerrado al público por su mal estado y comprado el 14 de enero de 1984, tras una serie de negociaciones, por el Excmo. Ayuntamiento de Málaga, a la empresa propietaria de la mayoría de las acciones: Financiera Esar S. A., por 127 millones de pesetas.

La rehabilitación

Mucho mayor ha sido, según ha llegado a nuestros oídos, el presupues-



Público, Coral y solistas en pie de cara a S.M. la Reina, en el momento de la interpretación del Himno Nacional por la Orquesta Sinfónica de Málaga.

to destinado a la rehabilitación. El SUR informaba, en el suplemento mencionado, de las reparaciones efectuadas; según palabras del arquitecto: *restitución total de forjados y de la decoración interior; reorganización espacial interior; adquisición de mobiliario y lámparas diseñados especialmente para el Teatro Cervantes; restitución total de la madera y escayola; sustitución del saneamiento y del equipo eléctrico de todo el edificio, así como del equipo de aire acondicionado, que, en palabras del alcalde de Málaga, Pedro Aparicio, ha sido carísimo, pues necesitábamos una instalación de aire acondicionado muy potente, dado el calor que hace en Málaga en verano, pero al mismo tiempo absolutamente silenciosa, que no molestara durante las actuaciones musicales o teatrales.* Además se ha dotado al Teatro de sistema de seguridad, sistemas contra incendios y sistemas generales de control y alarmas, sin olvidar toda la luminotecnica necesaria para una correcta iluminación del escenario en función del tipo de espectáculo. El antiguo edificio de camerinos se ha derribado, por su estado ruinoso, y se ha construido uno nuevo formando una unidad con el Teatro.

En cuanto al escenario, nos encontramos ahora con una amplia plataforma escenográfica que ha sido consolidada en su estructura. Por otra parte, ha sido ampliado el foso, que era muy pequeño. Pero aquí hay que criticar al arquitecto, pues lo cierto es que el foso sigue siendo demasiado exiguo. De hecho, a los cuatro días de la inauguración se representó la ópera **Così fan tutte** de W. A. Mozart sobre libreto de

Lorenzo da Ponte, y en el foso se alojó la Opera de Cámara Nacional de Lodz. A pesar de que las obras mozartianas no requieren grandes orquestas, y menos en una ópera, no hubo sitio para el clave, que hubo de situarse sobre el escenario. Nos consta que éste es un aspecto de que se tiene conciencia, y está prevista ya una mejora para dotar al foso de mayor capacidad.

En cuanto a la capacidad del Teatro, se cifra en 1171 localidades, distribuidas entre el patio de butacas, los prosenios, palcos, gradas de sus tres plantas y el paraíso.

La re-inauguración

Tuvo lugar el pasado 6 de abril, a las 20,00 horas. Nosotros entramos en el Teatro diez minutos antes, y nos encontramos con el público en silencio, la Orquesta Sinfónica de Málaga, la Coral Santa María de la Victoria (también de Málaga. Director: Manuel Gámez) y los solistas Paloma Pérez Iñigo, Horst Laubenthal y David W. Johnson (soprano, tenor y bajo respectivamente) ya situados sobre el escenario, asimismo en silenciosa espera de S. M. la Reina. El silencio fue interrumpido por unos aplausos al entrar en escena el director titular de la Sinfónica, Octav Calleya, quien se sumó al silencio general. Con gran puntualidad entró S. M. doña Sofía, saludando al público, y tras unos aplausos entusiastas la Orquesta interpretó el Himno Nacional. Nuevos aplausos, todos se sentaron —S. M. con el Ministro de Cultura, Javier Solana, a su derecha, y el Alcalde de Málaga, Pedro



S.M. la Reina doña Sofía firmando en el libro de oro del Teatro, en presencia de D. Pedro Aparicio, alcalde de Málaga.

Aparicio, a su izquierda— y Orquesta, Coral y solistas interpretaron **La Creación**, de J. Haydn, logrando una actuación muy aplaudida por el público, fruto de numerosos e intensos ensayos, demostrando que la Orquesta mejora día a día y que, con el firme apoyo del Ayuntamiento malagueño, se convertirá en no mucho tiempo en una gran orquesta española. Como **BIS** se ofreció —¿qué mejor?— el **Aleluya de El Mesías** de Haendel.

El Teatro Cervantes, nueva sede de la Orquesta Sinfónica

La Orquesta Sinfónica de Málaga tenía su sede en el Conservatorio Supe-

rior de Música. Allí celebraba regularmente sus ensayos y, cada 15 días y en ocasiones especiales, también sus conciertos.

El Teatro Cervantes se ha convertido en la nueva sede de la Orquesta, lo cual redundará, desde luego, en beneficio del espectador. La Orquesta Sinfónica malagueña ha logrado crear, con su enorme perseverancia y la gran voluntad de sus músicos (eternamente malpagados, y a veces ni eso), una auténtica demanda de música sinfónica en Málaga, como lo demuestran los continuos llenos que venía registrando el Salón de Actos «Manuel de Falla» del Conservatorio en cada actuación de la Orquesta. Esperamos que se sigan manteniendo los precios asequibles de las

entradas y la política de facilitar la entrada a precios módicos a los estudiantes.

Salta a la vista que la Orquesta será la protagonista de las actividades del Teatro. Según el Alcalde de Málaga, *queremos llegar a las 110 actuaciones aproximadamente, al año, en el Teatro Cervantes, entre Música, Danza y Teatro*; como la Orquesta continuará con su actividad concertística quincenalmente, más del 20 por ciento de los actos del Teatro serán, pues, a cargo de la Orquesta.

Entrevista con Pedro Aparicio, Alcalde de Málaga y Presidente de la Orquesta Sinfónica de Málaga

Mantuvimos una breve charla con el Alcalde de Málaga y Presidente de la Orquesta Sinfónica de Málaga, Pedro Aparicio, impulsor de la compra y rehabilitación del Teatro Cervantes. *Me siento muy satisfecho con la inauguración del Teatro. El Teatro Cervantes ha sido, de los proyectos de este Ayuntamiento, el que mayor significado sentimental ha tenido para mí*, nos manifestaba unos días después de la inauguración. Preguntado acerca del funcionamiento del Teatro, nos explicó que *existe un Patronato, integrado por 12 personas, entre ellas un representante de la Excm. Diputación Provincial, otro de la Junta de Andalucía y un representante del Gobierno Central*.

Sin embargo, lo cierto es que programar 110 actos al año necesita de unos profesionales dedicados totalmente a ello. *Contamos con especialistas en el terreno de la música, el teatro y la danza. Pero estamos realizando una búsqueda minuciosa de un buen gerente para el Teatro Cervantes, y lo cierto es que escasean mucho*, nos manifestó el Alcalde, consciente de la necesidad de un responsable que mantenga una fluida y puntual actividad de espectáculos.

Una importante alegría supondrá, sin duda, la incorporación de diversas actividades veraniegas al Teatro Cervantes. Cada verano se celebra en Málaga un Festival Internacional de Teatro, en el teatro al aire libre situado junto a la Alcazaba. Y desde hace varios años el Ayuntamiento organiza, en el mes de agosto, unos conciertos coincidiendo con la Feria de Málaga, en el Museo Diocesano de Arte Sacro o, como el año pasado, en la S. I. Catedral, en ambos casos con problemas de acústica y de excesivo calor. A partir de ahora tendrán lugar, tanto las representaciones teatrales como los conciertos mencionados, en el Cervantes, que cuenta con buena acústica y adecuada climatización. *Será un atractivo más para los 500.000 turistas que nos visitan. Además deseamos ofrecer tres óperas durante el verano*, nos revela Pedro Aparicio.

Nuestra siguiente pregunta se centra en la posibilidad de que el Teatro acoja otro tipo de espectáculos, como un concierto de rock o la celebración de un congreso: *Sí, aunque no vaya a ser frecuente, sino excepcional, como por ejemplo la próxima investidura de Severo Ochoa como doctor Honoris Causa por la Universidad de Málaga, que será un acto de gran solemnidad. Y recientemente hemos recibido la petición de la cesión del Teatro para un concierto de Felipe Campuzano, a lo que accedemos. Músicos como Lluís Llach o Serrat también caben en el Teatro, pero otros, como por ejemplo los que intervienen en festivales de rock, disponen de escenarios más apropiados en Málaga, responde el Alcalde, aclarando además que el Teatro Cervantes se cederá para cuantos conciertos deseen organizar en él otras entidades, siempre que sean sin ánimo de lucro y con un mínimo nivel de dignidad musical. Para actos con ánimo de lucro, el Ayuntamiento cobrará un alquiler por la utilización del Teatro, a los precios que se cotizan en la empresa privada.*

Finalmente incidimos de nuevo en el futuro de la Orquesta Sinfónica de Málaga, de la que el Alcalde es orgulloso Presidente. Creada una infraestructura material, la Orquesta necesita aun

de sensibles mejoras en la infraestructura humana. *Vamos a ir creando seis nuevas plazas cada año, para ir aumentando y mejorando el nivel musical de la plantilla por secciones. Este año convocaremos seis plazas de cuerda, dotadas con unas trescientas mil pesetas mensuales cada una. Será una convocatoria internacional en la que exigiremos mucho a unos músicos que, en caso de ser elegidos, se integrarán en la Orquesta por sumación a los actuales, músicos generosos gracias a los cuales existe hoy la Orquesta Sinfónica de Málaga. Una auténtico plan de reconversión.*

Programa Inaugural

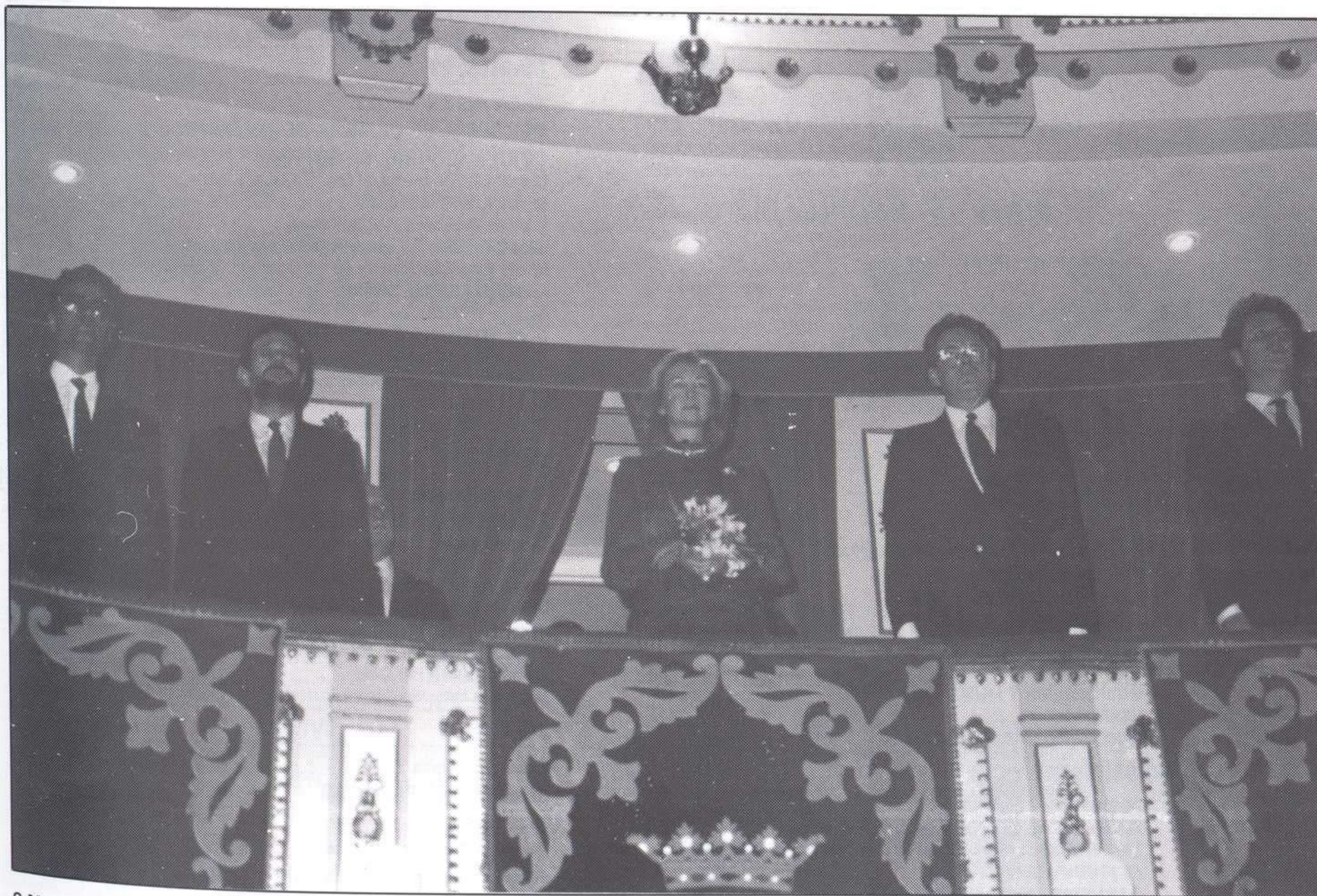
En el momento de cerrar la edición del presente número de RITMO, el programa inaugural del Teatro Municipal «Miguel de Cervantes» no ha hecho más que comenzar. Tras la inauguración del día 6 de abril, **La Creación** se repite al día siguiente. El 8 y el 9 actúa el ballet Royal de Wallonie (Director artístico: Lefèbre) con obras de Berlioz, Debussy, Mendelssohn, Beethoven y Orff.

El 10 la Opera de Cámara Nacional de Lodz (Polonia), cuyo director es Slawonir Pietras, puso en escena la

ópera de Mozart **Così fan tutte**. El fin de semana, 11 y 12 de abril, está programada la ópera en dos actos **Carmen Jones**, de Oscar Hammerstein II, basada en **Carmen** de Bizet y a cargo del New York Harlem Opera Ensemble. La zarzuela es representada el día 18 y 19 (**Antología de la Zarzuela**, de José Tamayo), el 25 (**El barberillo de Lavapiés**) y el 26 (**La Verbena de la Paloma** y **La Revoltosa**), estas dos a cargo de la Compañía Lírica Ruperto Chapí, dirigida por Fernando Carmona.

La Compañía del Teatro Español de Madrid (director, Miguel Narros) representa los días 21 y 22 de abril **El sueño de una noche de verano**, de W. Shakespeare, en versión de Eduardo Mendoza. Y la Compañía Española de Teatro Clásico (Director, Manuel Canseco) ofrece **No hay burlas con el amor**, de Calderón de la Barca, en versión de Domingo Miras y Manuel Canseco.

Concluye el programa inaugural el día 27 de abril, nuevamente con la Orquesta Sinfónica de Málaga y con la Coral María Inmaculada de Antequera, dirigidos por Octav Calleya, a base de obras de Mozart: la **Sinfonía núm. 41 en do mayor «Júpiter»** y el **Requiem**. De todas estas actividades el lector recibirá cumplida cuenta a través de los comentarios críticos correspondientes.



S.M. la Reina presidió la reapertura del Teatro Cervantes. A su derecha, el Ministro de Cultura, Javier Solana, y el Delegado del Gobierno en Andalucía, Tomás Azorín; a su izquierda, el Alcalde de Málaga, Pedro Aparicio, y el Consejero de Obras Públicas y Urbanismo de la Junta de Andalucía, Jaime Montaner.



JUNTA DE ANDALUCÍA



AYUNTAMIENTO DE GRANADA



INFORMES Y RESERVAS

ANCHA DE SANTO DOMINGO, 1
Tel. (958) 227427-227428-227429-227430
Télex: 78449 FIMG-E
APARTADO DE CORREOS Núm. 64
18009 GRANADA

CICLOS PARALELOS

MÚSICA CORAL Y MÚSICA DE ÓRGANO
CONFERENCIAS
XVIII CURSO MANUEL DE FALLA

EXPOSICIONES

RUBINSTEIN Y ESPAÑA
FESTIVALES DE MÚSICA Y DANZA EUROPEOS EN LA FILATELIA
CARTELES DE FESTIVALES DE LA ASOCIACIÓN EUROPEA
DE FESTIVALES DE MÚSICA
9 ARTISTAS FRANCESES 87.

JUNIO

VIERNES, 19

Palacio de Carlos V, 22,30 h.

ÓPERA DE PARÍS

Igor STRAVINSKY: *Renard, Melodies y Mavra*

Maurice RAVEL: *L'Heure Espagnole*.

Orquesta de la Ópera Cómica de París.

Dirección: Marcello PANNI

(Conmemoración del cincuentenario de la muerte de M. RAVEL)

SÁBADO, 20

Palacio de Carlos V, 22,30 h.

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Director: Sir Charles MACKERRAS. Solista: P. HIRSHHORN (violín)

Luis de PABLO: *Adagio para Orquesta*.

Johannes BRAHMS: *Concierto para violín en Re menor*.

Jean SIBELIUS: *Sinfonía núm. 5*.

DOMINGO, 21

Palacio de Carlos V, 22,30 h.

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Director: Sir Charles MACKERRAS. Solista: C. KATSARIS (piano)

Maurice RAVEL: *Rapsodia Española*.

Concierto en Sol para piano y orquesta.

Claude DEBUSSY: *Images*.

(Conmemoración del cincuentenario de la muerte de M. RAVEL)

LUNES, 22

Auditorio Manuel de Falla, 22,30 h.

ORQUESTA DE CÁMARA DE TOLBUHIN y CORO MADRIGAL DE SOPHIA

Director: I. DAFOV. Director del Coro: S. KRALEV

Solistas: G. GONZÁLEZ (piano), K. PATCHEN y S. STOYANOV (chelos)

V. LAZAROVA y N. PANCOVA (sopranos). A. BOVARIAN (mezzosopano)

Henry PURCELL: *Suite de Dido y Eneas*.

Antonio VIVALDI: *Concierto para dos violenchelos en Sol menor*.

Otorino RESPIGHI: *Antiguas Danzas y Arias*.

Ramón ROLDÁN SAMIÑAN: *Concierto para piano y orquesta de cuerda*.

(Estreno mundial. Música andaluza actual)

Antonio VIVALDI: *Gloria para coro y orquesta de cámara*.

MARTES, 23

Auditorio Manuel de Falla, 22,30 h.

ORQUESTA DE CÁMARA DE TOLBUHIN y CORO MADRIGAL DE SOPHIA

Director: I. DAFOV. Director del Coro: S. KRALEV.

Solistas: A. MARTÍNEZ SOLAESA (órgano), A. BOVARIAN (mezzosoprano)

V. LAZAROVA (soprano), V. VASILEV (tenor)

José BARRERA: *Tres conciertos para órgano y orquesta*.

(Estreno mundial. Recuperación del patrimonio musical Andaluz del siglo XVIII)

Arcangelo CORELLI: *Sarabanda, Giga y Badinerie*.

Antonio VIVALDI: *Concerto alla rustica*.

G. Ph. TELEMAN: *Cantata "El Canario" para mezzosoprano y orquesta*.

Johann Sebastian BACH: *Cantata núm. 144*.

Fernando SOR: *O salutaris para coro y orquesta*.

(Estreno mundial. Recuperación del patrimonio musical andaluz).

F. J. HAYDN: *Misa en Si bemol mayor, para solistas, coro y orquesta*.

MIÉRCOLES, 24

Patio de los Arrayanes, 22,30 h.

FLORES CHAVIANO

Recital de guitarra.

Antonio LAURO: *Tres valse*.

José ARDEVOL: *Sonata*.

Manuel M. PONCE: *Sonatina meridional*.

Carlos CHAVEZ: *Tres piezas para guitarra*.

Heitor VILLALOBOS: *Cinco preludios*.

Alberto GINASTERA: *Sonata*.

(Homenaje a Heitor Villalobos en el centenario de su nacimiento)

JUEVES, 25

Patio de los Arrayanes, 22,30 h.

JOSÉ MARÍA PINZOLAS

Recital de piano.

Isaac ALBÉNIZ: *Suite Iberia* (íntegra).

(Homenaje a Rubinstein, en el centenario de su nacimiento)

VIERNES, 26

Jardines del Generalife, 22,30 h. **8**
NOCHE DE FLAMENCO
 Primer premio del concurso «La Platería».

SÁBADO, 27

Palacio de Carlos V, 22,30 h. **9**
ENGLISH BACH FESTIVAL
 El ballet barroco.
 ENGLISH BACH FESTIVAL ORCHESTRA. Concertino: David WOODCOCK.
 Solistas: Marilyn HILL SMITH (soprano). ENGLISH BACH FESTIVAL SINGERS.
 ENGLISH BACH FESTIVAL BAROQUE DANCERS. Director: David ROBLOU.
Henry PURCELL: Arias y danzas de "Dido y Eneas".
G. F. HAENDEL: Suite Water Music (bailada).

DOMINGO, 28

Palacio de Carlos V, 22,30 h. **10**
ENGLISH BACH FESTIVAL
 ENGLISH BACH BAROQUE ORCHESTRA. Director: Jean Claude MALGOIRE.
 ENGLISH BACH FESTIVAL SINGERS. Director del coro: David ROBLOU.
 ENGLISH BACH FESTIVAL BAROQUE DANCERS. Director: C. FARNCOMBE.
 Solistas: Marilyn HILL SMITH (soprano), Mario BOVINO (soprano).
Ch. W. GLUCK: Orpheus et Euridice.
 Ópera escenificada y bailada según la versión francesa de 1774,
 dedicada a la reina María Antonieta.
 (Conmemoración del bicentenario de la muerte de Ch. W. Gluck)

LUNES, 29

Palacio de Carlos V, 22,30 h. **11**
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
 Director: Jesús LÓPEZ COBOS
Manuel de FALLA: Homenajes.
Roberto GERHARD: Pedrelliana
José María USANDIZAGA: Pantomima de Las Golondrinas.
Claudio PRIETO: Fandango de Soler.
César FRANCK: Sinfonía en Re.
 (Música española. Homenaje a José María Usandizaga en el centenario de su nacimiento)

MARTES, 30

Patio de los Arrayanes, 22,30 h. **12**
VLADO PERLEMUTER
 Recital de piano.
Maurice RAVEL: Sonatine, Miroirs y Gaspard de la Nuit.
 (Conmemoración del cincuentenario de la muerte de Maurice Ravel)

JULIO**MIÉRCOLES, 1**

Palacio de Carlos V, 22,30 h. **13**
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RTVE
 Director: Miguel Ángel GÓMEZ MARTÍNEZ. Solista: Ángel J. García.
Georg GERSHWIN: Un americano en París.
Maurice RAVEL: Tzigane.
Modest MOUSORGSKY-Maurice RAVEL: Cuadros de una exposición.
 (Conmemoración de los cincuentenarios de la muerte de Maurice Ravel y Georg Gershwin)

JUEVES, 2

Palacio de Carlos V, 22,30 h. **14**
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RTVE
 Director: Miguel Ángel GÓMEZ MARTÍNEZ
Conrado del CAMPO: Granada. Poema sinfónico.
 (Recuperación del patrimonio musical español)
Manuel de FALLA: Siete canciones populares españolas.
Francisco ALONSO: Danza gitana. Curro el de Lora.
Manuel de FALLA: El amor brujo.
 (Homenaje al maestro Alonso, en el centenario de su nacimiento)

VIERNES, 3

Jardines del Generalife, 22,30 h. **15**
BALLET DE LA ÓPERA DE VIENA
 (Presentación en España).
WIESENTHAL/SALMHOFFER, SCHUBERT y J. STRAUSS: Danzas de Wiesenthal I.
Van DANTZIG/Richard STRAUSS: Cuatro últimos Lieder.
ARPINO/J. STRAUSS: Danza cadena.

SÁBADO, 4

Jardines del Generalife, 22,30 h. **16**
BALLET DE LA ÓPERA DE VIENA
WIESENTHAL/LANNER, SCHUBERT y J. STRAUSS: Danzas de Wiesenthal II.
Van MANEN/SCHUBERT: Gran trío.
DILL/J. STRAUSS: Bosquejos vieneses.

DOMINGO, 5

Jardines del Generalife, 22,30 h. **17**
BALLET DE LA ÓPERA DE VIENA
KYLIAN/JANACEK: Retorno a tierra extraña.
KYLIAN/HAYDN: Sinfonía en D.
KYLIAN/BERG: Canción de cuna.
 (Gala en homenaje a Jiri Kylian)

LUNES, 6

Patio de los Arrayanes, 22,30 h. **18**
JOSÉ MIGUEL MORENO
 Recital de vihuela y guitarra clásica y romántica.
 Obras de:
Diego PISADOR, E. de VALDERRÁBANO, Miguel de FUENLLANA
Luis de NARVÁEZ, Luis MILÁN, Alonso MUDARRA y Fernando SOR.
 (Difusión del patrimonio musical español)

MARTES, 7 y MIÉRCOLES, 8

Jardines del Generalife, 22,30 h. **19 y 20**
BALLET NACIONAL ESPAÑOL
Felipe SÁNCHEZ/Paco de LUCÍA: Los Tarantos.
José ANTONIO/Manuel de FALLA: El sombrero de tres picos.
 (Según decorados y vestuarios de Pablo Ruiz Picasso)

JUEVES, 9

Auditorio Manuel de Falla, 22,30 h. **21**
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN DE PARÍS
 Director: Pierre BOULEZ. Solista: Elisabeth LAURENCE.
Edgar VARESE: Octandre.
Igor STRAWINSKY: Berceuse du chat y Ocho miniaturas instrumentales.
Manuel de FALLA: Concierto para clavecín.
Pierre BOULEZ: Le marteau sans maître.
 (Presentación en España de Pierre Boulez con el Ensemble intercontemporain)

VIERNES, 10

Palacio de Carlos V, 22,30 h. **22**
ORQUESTA DE PARÍS
 Director: Pierre BOULEZ.
Bela BARTOK: Música para cuerda, percusión y celesta.
Pierre BOULEZ: Message esquissé.
Igor STRAWINSKY: Petrouchka.

SÁBADO, 11

Palacio de Carlos V, 22,30 h. **23**
ORQUESTA DE PARÍS
 Director: Pierre BOULEZ
Pierre BOULEZ: Rituel.
Maurice RAVEL: Daphnis y Cloe (versión completa sin coro).
 (Conmemoración del cincuentenario de la muerte de Maurice Ravel)



PATROCINA LAS PROGRAMACIONES DE LOS
 DÍAS 19 Y 30 DE JUNIO Y 9, 10 Y 11 DE JULIO.

AVANCE DEL XXXVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

Por Rafael Banús

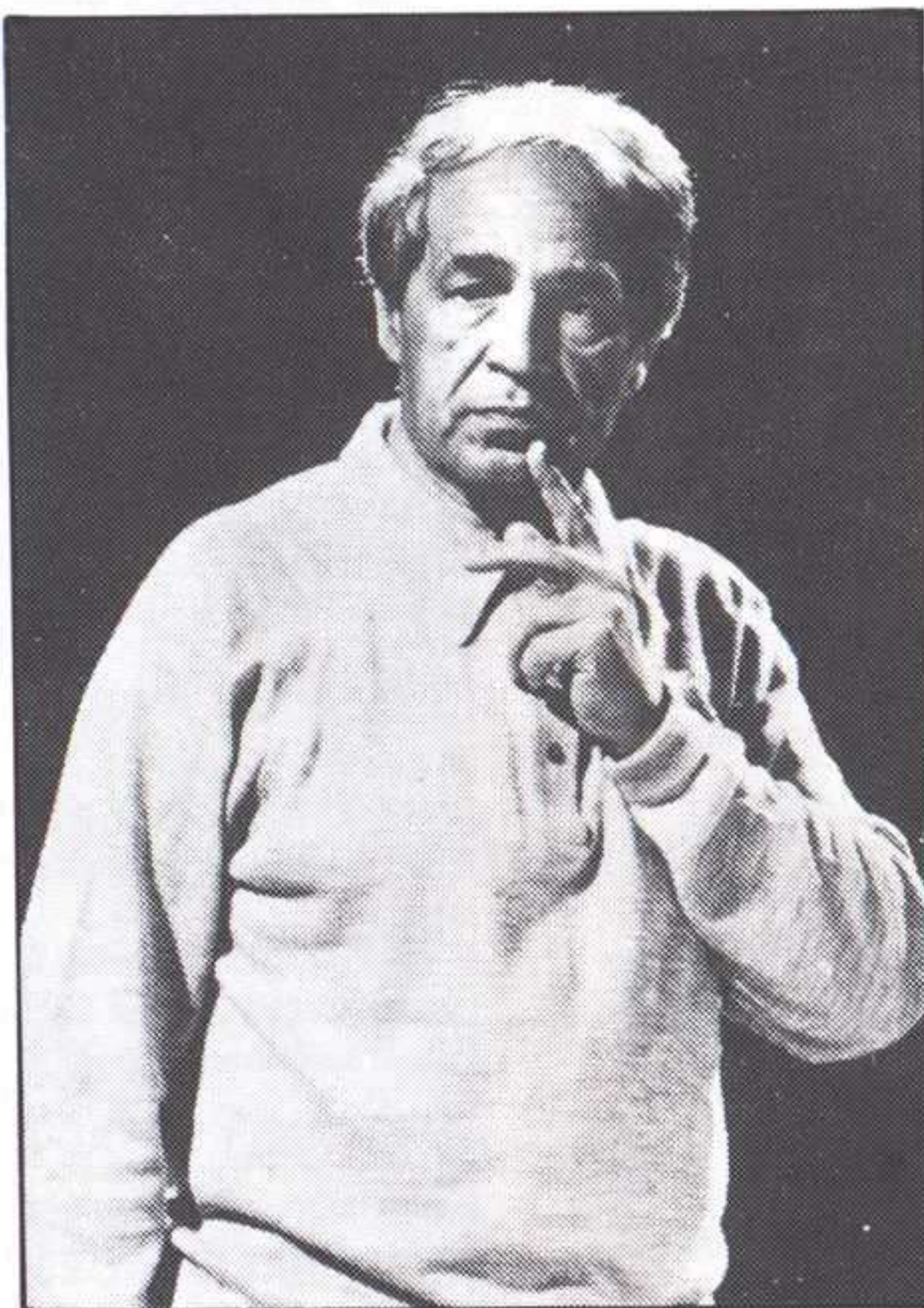
El XXXVI Festival Internacional de Música y Danza se celebrará en Granada entre el 19 de junio y el 11 de julio próximos, con un variado programa que presenta varios acontecimientos de gran interés.

La inauguración del mismo correrá a cargo de la Opera Cómica de París, que ofrece un atractivo panorama de la ópera del siglo XX e inicia el homenaje a Maurice Ravel en el cincuentenario de su muerte con la representación de su ópera **La hora española**, en la original puesta en escena de Jean-Louis Martinoty, que introduce a los músicos de la orquesta entre los actores y el espacio escénico. Se completa el programa con **Renard** y **Mavra**, las dos óperas breves de Stravinsky, en el montaje del bailarín Jean Guizerix. Dirige la orquesta el maestro italiano Marcello Panni.

Los días 20 y 21 de junio actuará una de las notables orquestas británicas, la Royal Philharmonic de Liverpool, con un gran director al frente, Charles Mackerras, que ofrece unos programas que, a priori, no parecen los más indicados a su estilo: Luis de Pablo, Ravel y Debussy. Más adecuado parece el primer programa, con el **Concierto para violín** de Brahms (con Philippe Hirshhorn) y la **Quinta** de Sibelius, además del **Adagio** de Luis de Pablo. En el **Concierto en Sol** de Ravel intervendrá un magnífico pianista, Cyprien Katsaris.

Los días 22 y 23 actuarán en el Auditorio Manuel de Falla, reconstruido tras el lamentable siniestro del pasado verano, la Orquesta de Cámara de Tolbuhin y el Coro Madrigal de Sofía, que estrenarán el **Concierto para piano** del compositor andaluz Ramón Roldán Samirán, con Guillermo González como solista, y, dentro de la recuperación del patrimonio musical español, **Tres conciertos para órgano** de José Barrera y **O salutaris** de Fernando Sor, junto a una hermosa selección de obras de Purcell, Vivaldi, Respighi, Corelli, Telemann, Bach y Haydn.

El día 24, el guitarrista Flores Chaviano ofrecerá un recital en torno a la figura de Heitor Villa-Lobos, en el cincuentenario de su muerte, completado por piezas de autores hispanoamericanos. Al día siguiente, el pianista José M^o Pinzolas se lanza al reto de la integral de la **Iberia** de Albéniz en merecido homenaje a Arthur Rubinstein, en el centenario de su nacimiento. El día 26 se ofrece la ya tradicional noche de flamenco, que antes se interpretaba en



Pierre Boulez actuará con el Ensemble Inter Contemporain y la Orquesta de París.

el Corral del Carbón y desde hace unos años ha pasado el más amplio recinto de los Jardines del Generalife. Los días 27 y 28 actúa el prestigioso conjunto de música y danza del English Bach Festival. El primer día ofrecen la versión bailada de la **Música acuática** de Haendel, y el segundo una interesante realización de la versión de París de 1774 de **Orphée et Eurydice** de Gluck, en el bicentenario de su muerte, bajo la dirección del experto Charles Farncombe y con una orquesta de instrumentos barrocos.

El día 29 ofrece su único concierto la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de su titular, Jesús López Cobos, con un programa dedicado a Usandizaga en el centenario de su nacimiento, en el que se incluye la hermosa pantomima de **Las Golondrinas**, junto a obras de Falla, Gerhard, Claudio Prieto (la orquestación del **Fandango** del Padre Soler) y la **Sinfonía en Re** de César Franck.

El día 30, el mítico pianista Vlado Perlemuter, discípulo de Ravel, interpretará un programa íntegramente dedicado a su maestro.

Entrando en el mes de julio, la Orquesta Sinfónica de RTVE y su titular, Miguel Angel Gómez Martínez, cuentan con dos programas. En el primero, el excelente violinista Angel Jesús García tocará el difícilísimo **Tzigane** de Ravel. En el segundo se incluyen el poema sinfónico **Granada** de Conrado del Cam-

po y la danza gitana de **Curro el de Lora**, del granadino Francisco Alonso, en el centenario de su nacimiento, así como las **Siete canciones populares** y **El Amor Brujo** de Falla.

Los días 3, 4 y 5 actuará en el Generalife uno de los mejores ballets de la actualidad, el de la Opera de Viena, que hace su presentación en España. Los dos primeros días ofrecerán dos programas distintos sobre tema y música vieneses y, el tercero, una gala homenaje al imaginativo coreógrafo checo Jiri Kilian, con su maravilloso ballet **Retorno a tierra extraña**, sobre la **Sonata para piano** de Janacek.

El día 6, José Miguel Moreno, gran especialista en vihuela y guitarra clásica y romántica tocará obras de los grandes autores españoles (Pisador, Valderrábano, Fuenllana, Milán, Mudarra, Sor).

Los días 7 y 8 están dedicados al ballet español, con presencia del Ballet Nacional. El programa está formado por **Los Tarantos**, con música de Paco de Lucía y coreografía de José Antonio, y la colorista producción con decorados y vestuarios de Picasso de **El sombrero de tres picos** de Falla, esta vez con coreografía de José Antonio. Los tres últimos conciertos supondrán el broche de oro a esta edición del Festival por la presentación en España nada menos que de Pierre Boulez, el gran compositor francés, una de las personalidades más brillantes e inquietas de nuestro siglo, con tres progra-



Los programas presentados por Mackerras no parecen, en principio, los más adecuados a su estilo.



Vlado Perlemetur, discípulo de Ravel, interpretará un programa dedicado a éste.

mas a su medida, el primero de ellos con el sensacional conjunto de cámara Ensemble InterContemporain, fundado por el propio Boulez, que pondrá en sus atriles la genial **El martillo sin dueño** de Boulez (con Elizabeth Laurence como solista de canto y recitado) junto al **Octeto** de Varese, las **Ocho miniaturas instrumentales** y las **Nanas del gato**

de Stravinsky y el increíble **Concierto para clave y cinco instrumentos** de Falla, del que se puede esperar una versión tan radicalmente nueva como la dirigida en disco por Boulez. Los otros dos conciertos estarán a cargo de la Orquesta de París, con la **Música para cuerda, percusión y celesta** de Bartók, **Massage esquisse** de Boulez y **Pe-**

trouchka de Stravinsky en el primero, y **Rituel** de Boulez y la versión completa, aunque sin coro, del ballet **Dafnis y Cloe** de Ravel. Tres conciertos sugestivos al máximo.

El festival se completará con ciclos paralelos de música coral y de órgano, y de varias e interesantes exposiciones, como las dedicadas a Rubinstein y España, Festivales de Música en la filatelia, carteles de festivales de música y nueve artistas franceses. Como se puede apreciar, un Festival que, aunque ha reducido su duración, presenta un conjunto muy escogido de obras e intérpretes y culmina con la presencia de Boulez.

A última hora, hemos recibido la noticia de que la versión del **Orphée** de Gluck estará dirigida por Jean-Claude Malgoire, bien conocido por sus grabaciones discográficas y por sus actuaciones en nuestro país al frente de The English Bach Festival o del conjunto que fundó, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, y que realiza unas versiones muy personales e interesantes, que suelen provocar la polémica entre el público. Como corresponde a la versión francesa, el papel protagonista lo cantará un tenor, el joven y muy prometedor cantante español Jorge Antón, que recientemente ha actuado en nuestro país con el Orfeón Donostierra y los Virtuosos de Moscú.

BASES

- 1ª) La dotación del Premio será de 750.000 pesetas y su carácter de único e indivisible.
- 2ª) Cada compositor presentará una sola obra que responderá a las siguientes características.
 - 2.a) Inédita y no estrenada ni registrada por ningún medio de reproducción mecánica.
 - 2.b) Para grupo instrumental, con un mínimo de tres y un máximo de nueve intérpretes.
 - 2.c) Con un lema que figure, junto al título de la obra, en el exterior de un sobre cerrado que deberá contener la identidad y dirección del autor.
 - 2.d) Será imprescindible la presentación de cinco ejemplares obtenidos por cualquier procedimiento manual o mecánico (manuscrito, fotocopia, etc.).
- 3ª) Todo el material deberá ser remitido, por correo certificado, al Negociado de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alcoy, con la mención «II Premio de Composición Ciudad de Alcoy para Música de Cámara». El plazo de presentación finalizará el día 1 de septiembre de 1987 a las 13 horas.
- 4ª) Las obras no premiadas serán devueltas, a solicitud de los participantes, en el plazo máximo de dos meses después de finalizado el concurso.
- 5ª) JURADO: El fallo del Jurado se hará público a lo largo del último trimestre de 1987. El Jurado podrá, por unanimidad, declarar desierto el premio del concurso, si la calidad de las obras presentadas no se estimara como suficiente, y sus decisiones serán inapelables.
- 6ª) OBRA PREMIADA:
 - 6.a) El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, colaborando con este premio, se compromete al estreno de la obra.
 - 6.b) El Excmo. Ayuntamiento se reserva el derecho de establecer las condiciones para su difusión y reproducción, pudiendo asimismo realizar la edición de la partitura y su grabación.
 - 6.c) El autor premiado, por su parte, se compromete a reservarle la primera audición durante el año siguiente a la concesión del premio, y viene obligado a facilitar el correspondiente material escrito para su ejecución, así como a la entrega del original de la obra que quedará en poder del Excmo. Ayuntamiento de Alcoy.
 - 6.d) Los derechos de propiedad quedarán en poder del autor, que deberá hacer constar en los programas, cada vez que se interprete la obra, el Texto: «II Premio de Composición "Ciudad de Alcoy" 1987».
- 7ª) COMISION ORGANIZADORA: Se constituye una comisión Organizadora presidida por el Sr. Alcalde de Alcoy, cuyas funciones específicas serán las siguientes:
 - 7.a) Difusión de las presentes Bases.
 - 7.b) Formular propuesta para nombramiento del Jurado por la Comisión de Gobierno.
 - 7.c) Velar para que se cumplan las disposiciones de las presentes Bases, resolviendo cuantas dudas surjan de los casos no previstos.
- 8ª) La participación en este Concurso supone la aceptación total de estas Bases.

Alcoy, marzo de 1987.

La Comisión Organizadora



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALCOY



II PREMIO DE COMPOSICION "CIUDAD DE ALCOY" PARA MUSICA DE CAMARA



JOSE SEGURA CLAVELL

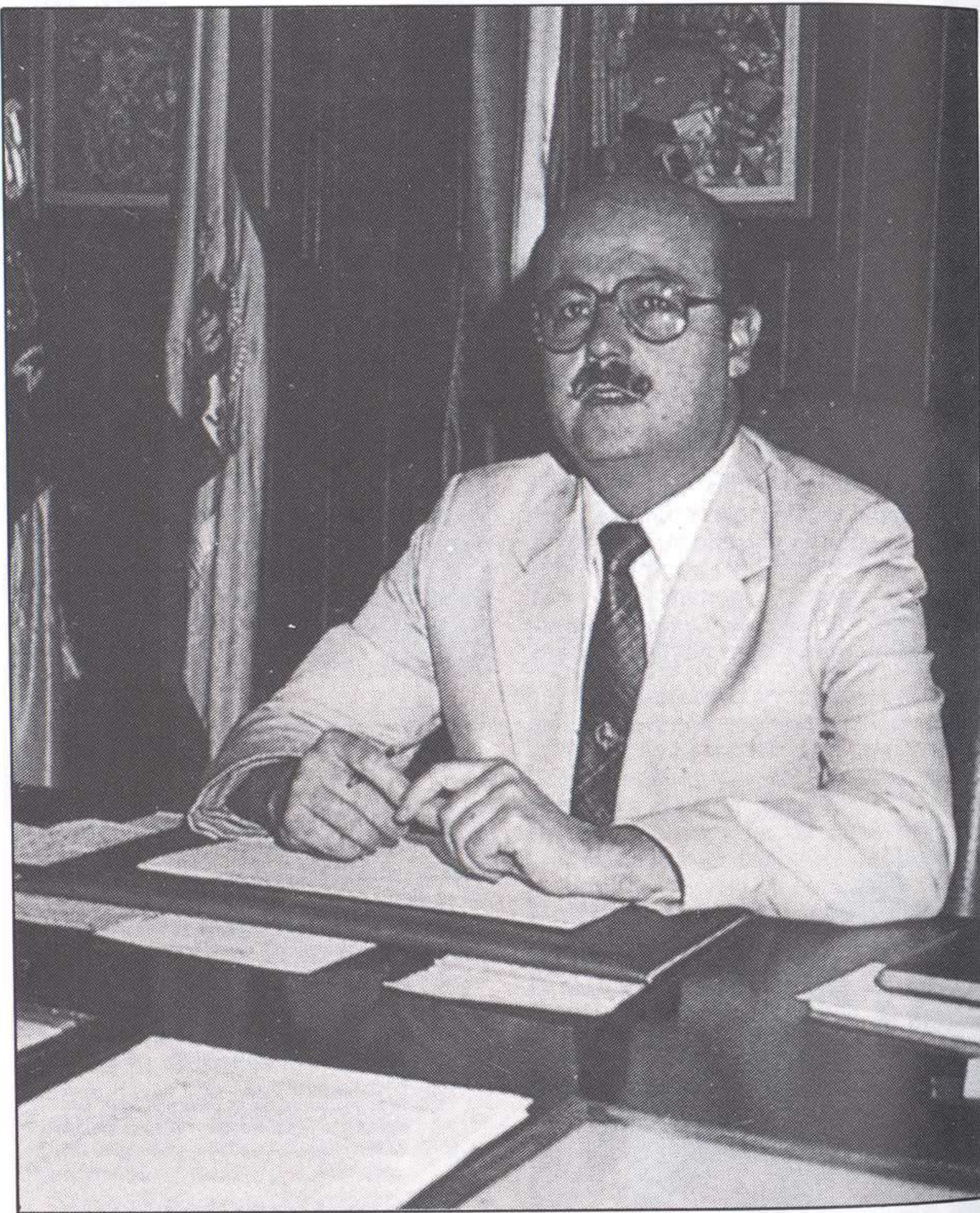
Presidente del Cabildo Insular de Tenerife

RITMO viene contribuyendo desde hace tiempo en divulgar la labor cultural que llevan a cabo las instituciones musicales, públicas y privadas, a lo largo y ancho del país. En esta ocasión dedicamos un amplio espacio de la revista a exponer y analizar el panorama musical que vive, con especial fuerza e ilusión, la isla de Tenerife y cuya cabeza más visible es su Orquesta Sinfónica, una agrupación con historia ya, pero que está envuelta actualmente en un importante proceso de reconversión.

Más que extendernos en otras consideraciones al respecto, mejor que el lector se adentre en nuestras páginas, a través de los reportajes que a continuación, si lo desea, podrá leer. Sirvan por consiguiente, de introducción la más adecuada, pensamos, las siguientes declaraciones del Presidente del Cabildo Insular de Tenerife.

Los últimos cuatro años han constituido un período de especial vitalidad para uno de los organismos clave en la política cultural del Cabildo de Tenerife: su Patronato Insular de Música.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife, pivote sobre el que basculan y giran las demás actividades del Patronato, se ha integrado en la Asociación Nacional de Orquestas y ha dado la satisfacción a todos los canarios de presentarse en el Teatro Real de Madrid y de realizar una gira por las principales ciudades de Castilla-La Mancha, cosechando un notable éxito de crítica y público. Han sido, también, éstos, años en los que ha tenido lugar un relevo en la dirección de la Orquesta que no ha venido a significar una ruptura con el programa de iniciativas, de reestructuración y de renovación acometido, sino una continuidad y un afianzamiento del mismo. El paso de la batuta de nuestra Sinfónica de las manos de Edmon Colomer a las de Víctor Pablo Pérez ha sido un paso no traumático, gracias a la profesionalidad, el amor a la música y a su trabajo, la amplitud de miras y el entusiasmo de estos dos grandes directo-



res, figuras indiscutibles en el panorama musical europeo.

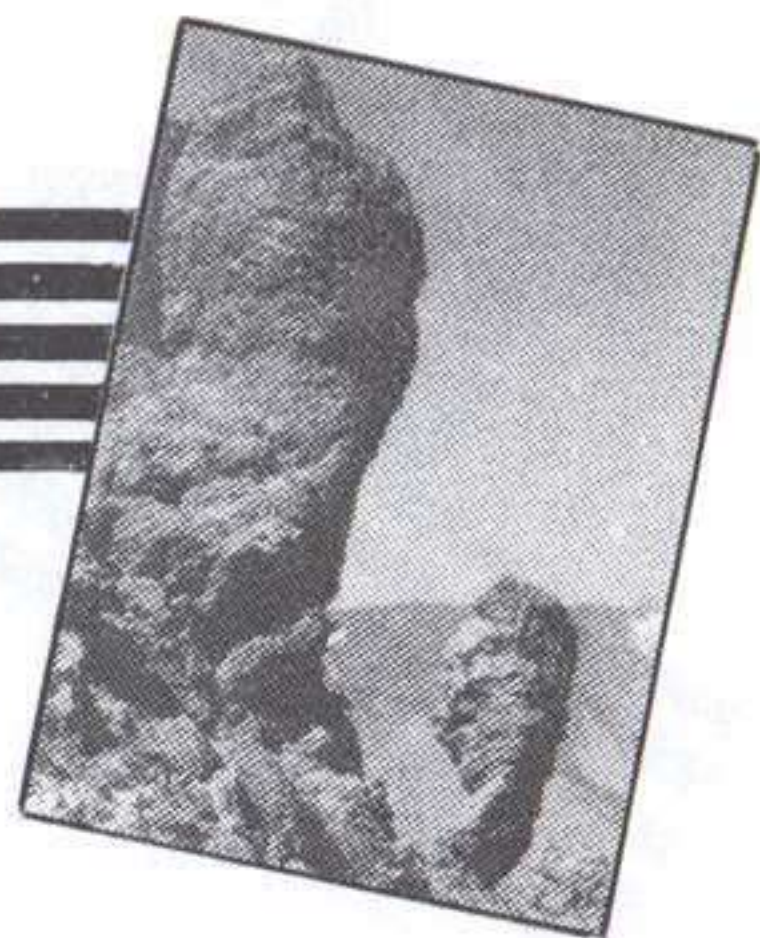
Como Presidente del Cabildo Insular de Tenerife, he de sentirme legítimamente orgulloso y satisfecho de la penetración que la Orquesta Sinfónica ha tenido en la sensibilidad del pueblo tinerfeño y de su enraizamiento con instituciones fundamentales en nuestra cultura y nuestra sociedad, como es la Universidad de La Laguna.

Las posibilidades futuras de la Sinfónica de Tenerife vienen dadas no sólo por su extraordinaria labor habitual, que se supera en cada nueva audición, o por la ya mencionada acogida a sus actuaciones en la Península —que se repetirán en el próximo mes de septiembre—, sino también por su capacidad para asumir proyectos de enorme

envergadura, como fue el montaje, en colaboración con la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias, de una ópera de la dificultad de **Orfeo ed Euridice** o el desafío que supone el estreno en España del **Athalia**, de Haendel.

Queda resaltar, en estas breves líneas, la extraordinaria tarea que el Patronato y la Orquesta vienen desarrollando a través de los conciertos escolares, en una siembra continuada y fértil de la semilla de la cultura musical entre nuestros niños y adolescentes. Sin duda alguna, es ésta la menos espectacular de todas las actividades del Patronato, pero también la que, a la larga, reportará unos mayores beneficios a la sociedad a la que nos debemos.

José Segura Clavell



Entrevista a VÍCTOR ALAMO SOSA

Vicepresidente del Patronato Insular de Música de Tenerife

Víctor Alamo Sosa es el Vicepresidente del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife, una Corporación ejemplar en lo que se refiere a su actuación cultural, que abarca todas las áreas posibles: desde la edición de libros hasta la construcción, reforma o mejora de bibliotecas, auditorios, etc., pasando por la organización de encuentros de Cultura Popular, fomento del folclore, becas para estudios en el exterior de la isla, etc.

Las actividades más importantes del Patronato de Música del Cabildo tinerfeño se desarrollan a través de su Orquesta Sinfónica, recientemente presentada en Madrid, con notable éxito de público y crítica. Aunque la presidencia del Patronato es ostentada por el titular del Cabildo, D. José Segura Clavell, la dirección ejecutiva del organismo corresponde a Víctor Alamo, que responde, amablemente, a nuestras preguntas.

PREGUNTA.—¿Cómo surge el Patronato en el seno del Cabildo Insular?

RESPUESTA.—El Patronato surge, fundamentalmente, de la propia necesidad de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, que había pasado por un Patronato Municipal y estaba prácticamente desatendida. La Orquesta precisaba de alguien, de una corporación responsable como el Cabildo, que se hiciera cargo de ella. Entonces, con ese fin, primordialmente, se crea el Patronato del Cabildo, para responsabilizarse de la Orquesta. Lo que pasa es que, al calor de la Sinfónica, empiezan a surgir otro tipo de iniciativas y se ponen en marcha nuevas experiencias.

P.—¿Cómo funciona el Patronato Insular de Música?

R.—Funcionaba de un modo semejante a un Consejo de Administración. El Presidente del Patronato es el Presidente del Cabildo; el Vicepresidente, es un Consejero, y, después, existe una serie de asesores, que pueden ser hasta catorce. En este caso, el Vicepresiden-

te actúa ejecutivamente. Se reúne el Consejo de Administración una vez al mes, aproximadamente, y allí se llevan todos los asuntos a tratar, todos los temas más o menos importantes y, al mismo tiempo, todo el mundo hace las propuestas convenientes, se discute, se vota y se sacan adelante los proyectos.

P.—No obstante, aunque el Patronato esté funcionando desde los años 70, es ahora, en esta última etapa, cuando la Orquesta Sinfónica toma un mayor protagonismo y se convierte en un grupo realmente importante...

R.—Lo cierto es que cuando el PSC-PSOE se hizo cargo del Cabildo contaba con un presupuesto casi ridículo. El Cabildo, me parece que aportaba como unos 20 ó 25 millones y se recibían seis millones del Ministerio de Cultura. Seis millones, además, que llegaban, casi siempre, al año siguiente. A partir de nuestra llegada a la Corporación, el Cabildo empezó a darle a la política musical la importancia que objetivamente debe tener, hasta el punto de

que el presupuesto que nosotros hemos aprobado este año es de 205 millones de pesetas. El presupuesto se ha ido desarrollando al mismo tiempo que se ha ido conformando la idea de orquesta que queríamos. Cuando llegamos al Patronato, la Sinfónica era una orquesta casi de amigos. No había, prácticamente, una disciplina de trabajo; muchos de ellos eran profesionales de otras áreas y se dedicaban, prioritariamente, a ellas. Ensayaban muy poco, tenían unos sueldos verdaderamente ridículos: veinte mil pesetas o una cosa así. Entonces, nos propusimos reestructurar la Orquesta desde su base.

P.—Y, ¿en estos momentos todos los miembros que integran la Orquesta son profesionales que se dedican exclusivamente a ella?

R.—Sí. Bueno, son profesionales de la música. Algunos dan clases, también, en el Conservatorio (los menos), pero se dedican profesionalmente a la música, sí.



Palacio Insular, sede del Cabildo tinerfeño.



P.—¿Cuántos componentes tiene actualmente la Orquesta?

R.—Ahora tiene cincuenta y cuatro, pero acabamos de aprobar la ampliación de plantilla, y en la próxima temporada serán sesenta.

P.—La figura del Director Asociado, ¿cómo se definiría exactamente?

R.—Al responsabilizarnos del Patronato, el director de la Orquesta era Armando Alfonso. Yo siempre que tengo que decir algo de la Orquesta, le agradezco, sinceramente, su generosidad y su dedicación. Pero llevaba catorce años es esa tarea y era difícil continuar en esa situación. Por ello, decidimos ir a la búsqueda de un director joven. Un director joven, que estuviese de acuerdo con las mismas ideas jóvenes que nosotros planteábamos para la Orquesta desde el Patronato. Entonces, entablamos conversaciones con Edmon Colomer. Nos había gustado mucho el proyecto que Colomer estaba llevando a cabo con la Joven Orquesta Nacional de España y conectamos con él. Pero no había posibilidad administrativa, incluso, de hacerse cargo como Director Titular de la Orquesta. Estuvimos dándole vueltas al tema y llegamos a la solución de que fuera Asesor Jurídico de la Orquesta. Era, de alguna manera, hacerse responsable de los temas artísticos de la Orquesta. Después, Edmon, por su propio trabajo, por sus excesivos compromisos, no pudo continuar. Para su relevo habíamos pensado en otra persona de su misma talla, porque ya no podíamos ir hacia atrás, y entonces entramos en conversaciones con Víctor Pablo Pérez, que es Director Titular de la Sinfónica de Asturias. Pero, pasaba un poco lo mismo. Víctor Pablo tiene un contrato con Asturias, que termina, me parece, esta temporada, y estaba en una situación en que no podía aceptar, tampoco, la dirección titular, por lo menos hasta que terminase su contrato. Por eso tuvimos que buscar una fórmula de acuerdo: la de Director Asociado.

P.—La importancia cultural que está teniendo, en estos momentos, la Orquesta Sinfónica de Tenerife, ¿refleja en alguna medida el momento cultural, a su vez, de Tenerife o de Canarias, o es un caso aislado?

R.—Yo creo que sí. Miren, en el tema de la música se palpa. Se ve en los Festivales de Música de Canarias; prácticamente el teatro, salvo algún que otro concierto, estaba si no vacío sí a menos de media entrada, con Orquestas de reconocidísimo prestigio y con solistas importantes. Este año, en el tercer festival, hemos visto que el teatro se ha llenado y que la gente empieza a

hacer valer un poco el dinero que se está empleando en esto. Lo mismo pasa, un poco, con la Orquesta; cuando nosotros llegamos a la Orquesta —y siempre lo digo porque es un motivo de satisfacción—, yo llegué a ver conciertos en los que no había más de veinte personas; se estaba haciendo un esfuerzo económico importantísimo, de 30 millones de pesetas, a lo mejor, al año, pero era un esfuerzo económico importante para eso, para 15 o 20 personas. Ahora el público, mayoritariamente, está asistiendo a casi todos los conciertos. A veces, no es que estén abarrotando el teatro, pero lo están llenando.

P.—Esos 200 millones de pesetas, aproximadamente, de presupuesto que tiene la Orquesta, ¿es mucho dinero, poco, suficiente...?

R.—No son 200 millones de presupuesto para la Orquesta. Son 200 millones del Patronato.

P.—¿En qué se emplean?

R.—Nosotros tenemos diferentes actuaciones, lo que pasa que todas giran en torno a la Orquesta. La Orquesta es el eje central del Patronato y después nosotros tenemos, por ejemplo, la actividad de conciertos escolares, que es una iniciativa pedagógica. Durante todo el curso escolar, y a todos los colegios públicos que nos lo solicitan, acudimos con una serie de profesores que ofrecen una serie de clases, de audiciones musicales, que, después, culminan en un concierto que llamamos de fin de escolaridad. Les puedo decir, en este aspecto, que el año pasado, se beneficiaron de esta iniciativa 37 mil escolares, pero este año van a ser unos 40 mil lo que recibirán ese tipo

de educación. Después, tenemos, también, el apoyo a las bandas de Música. Estamos ayudando a las Bandas de Música, con cantidades que son, a lo mejor, poco importantes para el número de grupos que existen, pero, en conjunto, es un esfuerzo económico importante: 25 millones de pesetas. Tengan en cuenta, que en Tenerife, hay 33 ó 34 Bandas de Música. También estamos haciendo una labor de investigación sobre trabajos musicales, de compositores haciendo una labor de investigación sobre trabajos musicales, de compositores tinerfeños, que se estaban perdiendo. Estamos grabando discos, una colección que llamamos Música Canaria de los Siglos XIX y XX, que ya va por el tercer volumen y que encierra un enorme interés cultural e histórico. Apoyamos también la ópera. El año pasado, por ejemplo, hicimos una producción propia: **Orfeo ed Euridice**. Fue un éxito increíble, y además fue montada en la isla, con gente de aquí, y con la Orquesta y con los coros..., salvo los cantantes, que era imposible realmente conseguirlos aquí. Fue una idea de Edmon Colomer, una idea muy bonita, buscando la promoción de jóvenes cantantes españoles. Hicimos un concurso nacional y seleccionamos gentes que no tuviesen una excesiva profesionalización, le dábamos como una beca, que después cada uno la empleaba como quisiera, pero el sentido era de beca. Fue una experiencia que salió muy bien. Gratificante.

P.—Aquello costó bastante dinero ¿no?

R.—Pues sí. Costó alrededor de 10 millones de pesetas, pero, nosotros pusimos la mitad y la otra mitad la puso



De izquierda a derecha: Víctor Alamo; Alberto de Armas, senador por la isla de Tenerife; la esposa de Guillermo González y José Segura Clavell.

la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias.

P.—De todas formas, la Orquesta Sinfónica en cierta medida es una orquesta de corte internacional. Hay solistas, hay gente de diversas nacionalidades ¿dónde se busca? ¿Cómo se busca? ¿Cómo se hace esa labor de búsqueda de profesionales?

R.—Nosotros hacemos audiciones. Por ejemplo, el grueso de los músicos extranjeros de la Orquesta son ingleses. Seleccionamos a través de audiciones en Londres. Primero, abrimos un concurso nacional. Si el concurso nacional no cubre las plazas, entonces, buscamos, fundamentalmente, en Inglaterra. ¿Por qué en Inglaterra? El problema fundamental de la Orquesta, a nivel de conseguir músicos aquí, es el problema del viento, porque nos ocurre, por una rara casualidad, que el espectro de las cuerdas está bastante bien cubierto en la Orquesta con gente de Tenerife. Chavales jóvenes, con muy buena calidad y que se han formado, casi todos en el Conservatorio, y, después, con Agustín León Ara, en Bruselas. A algunos de ellos los ha becado el Patronato (éste es otro de los capítulos de gastos del Patronato: las becas para perfeccionamiento). Como teníamos problemas en el viento, fuimos a Inglaterra, porque allá es más fácil encontrar músicos excelentes en este terreno. Otras orquestas buscan, sobre todo, en países del Este. Nosotros fuimos a Inglaterra porque pensamos que era donde mejor podíamos resolver nuestro problema. Otras orquestas españolas fallan en la cuerda y de ahí que busquen en los países del Este.

P.—Aunque algún músico del Este hay o ha habido ¿no?

R.—Sí. Está el concertino, pero en general son muy pocos los del Este. Además, casi todo es gente joven. Toda la Orquesta es joven, tienen un promedio de edad bajísima: de veintipico de años.

P.—La Orquesta se presentó en febrero en el Teatro Real de Madrid, y ahora tiene previsto otras actuaciones. Háblenos de esas experiencias.

R.—Cuando nos propusieron lo de ir al Teatro Real, la verdad, es que casi no nos lo creíamos. Era como una especie de sueño.

P.—¿Cómo surgió la propuesta?

R.—La propuesta de ir al Teatro Real fue con ocasión de las actuaciones de la JONDE en Tenerife. Nosotros invitamos a la Joven Orquesta a Tenerife, al Conservatorio, a través del Patronato, y la invitamos fundamentalmente para que trabajase en el Conservatorio y se pudiesen incorporar chavales de Tenerife, no a la Orquesta, sino al desarrollo del encuentro.

Allí se incorporaron 6 ó 7 canarios de Tenerife a la Joven Orquesta; en aquella ocasión venía con la JONDE Alfredo Carrión y estuvo oyendo nuestra Sinfónica. Le gustó mucho y ahí se iniciaron las conversaciones. Después ya, cuan-

do cristalizaron, Javier Muñoz, que estaba de superintendente en la Orquesta Nacional, ya nos hizo la oferta en firme.

P.—Ninguna orquesta española, por lo visto, ha interpretado tampoco el oratorio «Athalia», que es el que se va a hacer ahora en el Real.

R.—Sí. Esa es la idea. Cuando estuvimos en Madrid, la Orquesta causó un buen efecto, por lo menos la gente quedó satisfecha. Esa misma noche empezaron de alguna manera a hacernos ofertas de programación. Coincidió que acababa de llegar a Madrid, como directora del Coro Nacional, Carmen Helena Téllez, que es una directora formada en Estados Unidos, aunque ella es venezolana y que nosotros la habíamos traído a dirigir la Orquesta el pasado mes de octubre. Carmen Helena estaba muy satisfecha, y, sobre la marcha, en la misma cena, una hora después de la actuación en el Teatro Real, empezamos a hablar de este proyecto. Ella propuso ese programa y hemos aceptado.

P.—¿Ya se está trabajando en eso?

R.—Sí, nosotros sí.

P.—¿Para cuando es?

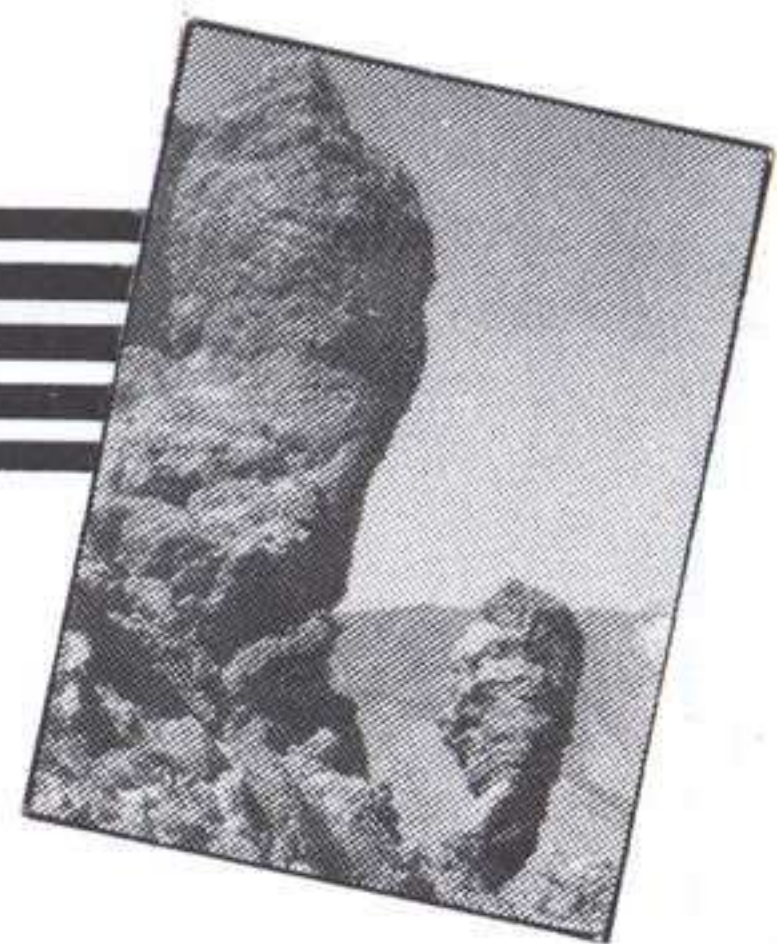
R.—Para el 29 de septiembre.

P.—Esas salidas de la Orquesta Sinfónica a la península o al extranjero (porque, puede que haya alguna salida al extranjero) ¿significa un cambio en la política cultural canaria, que ha consistido casi siempre en importar cultura del extranjero?

R.—A mi me hizo mucha gracia, cuando... me parece que fue el mismo día que debutábamos en Madrid, un periódico, no de aquí, sino de las Palmas, ponía en una sección, que no me acuerdo cual era, lo siguiente; *que exporten ellos*, por eso del enfrentamiento que hay entre Tenerife y Las Palmas. Bueno, recuerdo esa broma, por que, realmente, es importantísimo no sólo por el hecho de la posible exportación, en el sentido económico, que va a ser muy poco, sino porque, fuera de Canarias, vean la labor que se está realizando. Lo cierto es que las impresiones que he recibido después del concierto indican que la gente estaba realmente asombrada con el trabajo de la Orquesta. Y eso prestigia la cultura de Canarias, evidentemente.

P.—Todo esto que hemos estado hablando se ha producido a lo largo de estos últimos cuatro años. Ahora, en el momento en que, precisamente, va a cambiar la estructura política del Cabildo con unas nuevas elecciones, ¿cuáles son los planes que Víctor Alamo desearía para la Orquesta en un futuro próximo?

R.—La consolidación de los puestos de trabajo con el aumento de plantilla; la consolidación de un Director Titular, de primera línea. Hay algún nombre pensado, que no puedo adelantar. Y también el desarrollo de un programa musical, más coherente que el que hasta ahora había llevado la Orquesta, un aumento continuo de calidad, el



superar continuamente la calidad de la Orquesta. Yo creo que ése es el mejor proyecto que podemos desear.

P.—De todas formas, se están haciendo muchos conciertos ¿no?

R.—Estamos haciendo uno cada quince días, pero yo creo que deberían hacerse más... Víctor Pablo, que es la persona con quien he hablado de este asunto, es partidario, por lo menos, si no de hacer un concierto semanal, sí de alternar con algún ciclo de cámara. Se trata de que el aficionado, que empieza a despertar ahora un poco, tenga semanalmente algún tipo de aliciente... Que sepa, que los viernes hay concierto; que tenga, cada viernes de la temporada, por ejemplo, algún tipo de encuentro musical, porque esto fortalece mucho la relación, y no desvincula a la gente...

P.—Por último, ¿cuál es la conexión, si es que existe, entre la Orquesta Sinfónica de Tenerife y la Universidad?

R.—Una de las mayores satisfacciones que he tenido en estos años es que con la Universidad ha pasado lo mismo que con el Teatro. Pero en la Universidad el fenómeno ha sido masivo. Hemos venido ampliando los conciertos a los diferentes pueblos de la isla, pero de siempre los conciertos se han ofrecido en Santa Cruz y La Laguna. Se nos ocurrió, a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, incrementar el número de conciertos en la Universidad; se habían hecho algunas experiencias, pero habían resultado desastrosas. Bien, nos planteamos el hecho de cómo teníamos que vender ese concierto, el tipo de cartel, el fijado de los mismos, la publicidad, el boca a boca, por ejemplo, llevar el Coro Polifónico Universitario para que vinculase a la gente. En fin, para no extenderme en este asunto... Bueno, Jerónimo Saavedra, Presidente del Gobierno; Felipe Pérez Moreno, Consejero de Cultura; José Carlos Alberto, Rector,... todos pueden dar fe de esa realidad... Va la Orquesta a la Universidad y el Paraninfo se pone como si fuera un partido de baloncesto... Ha habido conciertos en que, incluso, los estudiantes han tenido que sentarse en las barandillas, en los pasillos, vamos... y se ha tenido que quedar incluso, gente fuera... Es cierto, se trata de conciertos gratuitos, pero el fenómeno es importantísimo, por que es un público joven, lo que garantiza el futuro de la música seria en Tenerife, de la Orquesta Sinfónica y del prestigio del Patronato Insular... Es impresionante, es realmente impresionante.



2º Concurso Nacional de Interpretación once 87 de Guitarra y Canto

Bases

La O.N.C.E. convoca el 2º Concurso Nacional de Interpretación (guitarra y canto) con el fin de divulgar las obras de compositores ciegos que se desarrollarán en Madrid, en diciembre de 1987, y con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los españoles/as (o extranjeros) que con una residencia mínima en nuestro país de dos años, hayan nacido después del 1 de enero de 1951.

2.ª Quienes deseen participar en este Concurso deberán mandar a la Dirección General de la O.N.C.E. (Promoción Artística), sita en C/. Prado, nº 24, antes del 15 de octubre de 1987 la siguiente documentación:

- A) Fotocopia del Documento Nacional de Identidad, Pasaporte o Visado de Residencia.
- B) Certificado de Estudios Cursados.
- C) Podrán también incluirse, si así se desea, "CURRICULUM VITAE" y fotografía.

3.ª Los participantes pagarán una cuota de inscripción de TRES MIL PESETAS (3.000 ptas) mediante ingreso en el Banco Central, Oficina Principal, C/ Alcalá, 49, de Madrid, C/C 1638030, adjuntando a la inscripción justificante de ingreso.

4.ª Las pruebas constarán de dos fases: En la primera se interpretarán dos obras, una obligada de un compositor ciego y otra de libre elección. La duración de esta última no excederá los 5 ó 6 minutos. Los mejores clasificados pasarán a la segunda fase, que consistirá en la interpretación del programa libre con una duración mínima de 20 minutos y máxima de 25 minutos.

5.ª El Jurado estará formado por cinco miembros, cuatro de ellos serán músicos de reconocido prestigio, de los cuales habrá, al menos, un especialista de cada modalidad. El quinto miembro, designado por la O.N.C.E., presidirá el Jurado.

6.ª Se establece un Primer Premio de QUINIENTAS MIL PESETAS (500.000 ptas.) para cada modalidad. Un Segundo Premio de TRESCIENTAS MIL PESETAS (300.000 ptas.) para cada modalidad. Un Tercer Premio de DOSCIENTAS MIL PESETAS (200.000 ptas.) para cada modalidad. Un único Cuarto Premio de CIEN MIL PESETAS (100.000 ptas.) al mejor intérprete de una obra de autor ciego.

7.ª La O.N.C.E., queriendo estimular a sus jóvenes intérpretes, otorgará un Premio Especial de DOSCIENTAS CINCUENTA MIL PESETAS (250.000 ptas.), al mejor intérprete ciego o deficiente visual. Ninguno de los premios será acumulable.

8.ª Las pruebas serán eliminatorias. El fallo del Jurado será inapelable, pudiendo ser declarado desierto cualquiera de los premios.

9.ª La O.N.C.E. concederá una dieta de CINCO MIL PESETAS por día para cada uno de los concursantes no residentes en Madrid durante su participación en el Concurso.

10.ª La lista de admitidos será publicada en la Dirección General de la O.N.C.E. y en todas sus Delegaciones a partir del 1 de noviembre de 1987, junto con la fecha, hora y lugar de celebración del Concurso.

11.ª Los concursantes premiados estarán obligados a participar en el Concierto de Clausura, así como permitir la grabación del mismo para el archivo de la O.N.C.E.

12.ª La participación en este Concurso supone la aceptación de las presentes Bases.

Patrocinado por la
**ORGANIZACION
NACIONAL
DE CIEGOS**

DICIEMBRE 87



OBRAS OBLIGADAS

GUITARRA: *Introducción, Recitado y Marcha R. RODRIGUEZ ALBERT - Unión Musical. Tel. 429 38 77.*
CANTO: *Mi niña se fue a la mar - FERMIN GURBINDO sobre un poema de GARCIA LORCA - Unión Musical Española. Tel. (91) 429 38 77.*

NOTA: Para cualquier información dirigirse a la Dirección General de la O.N.C.E. C/ Prado, nº 24 - 28014 MADRID. Teléf. (91) 429 96 42.



DE LA ORQUESTA DE CAMARA DE CANARIAS A LA ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

Por José Miguel Mederos Rivero

La época en que surge la Orquesta de Cámara de Canarias fue de gran actividad en el plano cultural.

En el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife se funda una academia de música en 1928 que generaría a corto plazo la creación del Conservatorio Elemental de Música de esta ciudad, cuyo primer director fue don Agustín León Villaverde. Fue tal la acogida que la sociedad santacruzera le dedicó, que a los ocho años de su fundación ya contaba con más de trescientos alumnos.

El Teatro Guimerá continuaba siendo el centro por el que pasaban compañías de ópera y de zarzuela de primerísima fila; cercanas quedaban las actuaciones de Marcos Redondo y sobre todo la de Matilde Martín.

Era la época de la «Gaceta de Arte»,

de enorme influencia en los círculos artísticos e intelectuales del Archipiélago; en 1935 se organiza en Tenerife la segunda Exposición Internacional del Surrealismo con la asistencia de su principal teórico André Breton. Ese mismo año se presenta en el primer coliseo de nuestra ciudad la ópera de un tinerfeño que había triunfado en Madrid: **Arroró**, de Juan Álvarez García.

En la sesión del 8 de julio de 1935 los profesores del Conservatorio de Música de Tenerife —Emma Martínez de la Torre, Victoria L. Carvajal, Rafael Marrero, José Terol, Antonio Lecuona Hardisson, Maruja Ara, María del Amor Lozano González, José Pozuelo Hernández, Manuel González Corbella, Rafael Hardisson y Agustín León Villaverde— deciden crear en su seno la Orquesta de Cámara de Canarias, encargando su dirección al veterano director y compositor Santiago Sabina Corona, por aquel entonces director del Teatro Lírico Nacional.

El periódico «ABC» de Madrid publicaba en esa época el siguiente comentario: *El ilustre maestro Santiago Sabina abandonó la palestra madrileña, donde tantos triunfos había alcanzado, para ocupar una cátedra en el Conservatorio de Música y Declamación de Tenerife, y ha organizado una Orquesta de Cámara que dirige personalmente.*

El maestro Sabina, que había estudiado en Santa Cruz, Madrid, París e Italia, había comenzado su carrera de director de orquesta a la edad de 17 años en Valencia. Recorre toda España dirigiendo opereta y zarzuela. En 1914 se une a Frégoli con el que recorre Brasil, Argentina, Chile, Cuba e Italia, y finalmente a Francia donde dirigió el teatro «Sarah Bernhardt» de París. De vuelta a Italia estrena su primera ópera **L'Errante**. A partir de entonces comienza una intensa actividad internacional, incluyendo varios viajes a América.

En el año 1923 se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid, bajo la dirección de A. Vives e interpretada por Matilde



Agustín León Villaverde (izquierda) y Santiago Sabina Corona.



Martín y Jorge Sansón su nueva ópera **Nelva** que el exigente Arturo Toscanini montará tres años más tarde en la Scala de Milán. Continúa estrenando zarzuelas y óperas hasta que en julio de 1935 es llamado a Tenerife para quedarse definitivamente en nuestra capital hasta su muerte en 1966.

El periódico «La Prensa» publicaba poco antes del primer concierto una entrevista del periodista A. Martí a Sabina en la que éste contesta sobre la forma en que está compuesta la orquesta: *Consta de treinta y cinco músicos. Seis primeros violines, tres violonchelos, dos contrabajos..., es decir, los componentes indispensables de una orquesta de cámara del tipo de la «Bética» de Sevilla y de la «Clásica» de Madrid, que con las de Alicante y Zaragoza, constituyen las cuatro únicas existentes en España, hasta el momento de organizarse la nuestra.*

Sabina se muestra seguro de que la nueva orquesta no nace ya muerta, sino con el vigor y entusiasmo que casi cincuenta años antes hiciera nacer a la Sociedad Filarmónica «Santa Cecilia» (predecesora de la Orquesta de Cáma-

ra de Canarias). Esta Sociedad había dado su primer concierto el 25 de julio de 1879 y de su formación nos queda el testimonio que Teobaldo Power publicara en el número de la «Revista de Canarias» correspondiente al 23 de enero de 1880. Dice así el autor de los **Cantos Canarios**: *Hace un año, y después de una larga ausencia, regresé a éste mi país natal. Pude observar entonces el abandono sensible del arte musical en nuestras islas. Por indicación de algunos aficionados y por mis propios deseos traté de organizar un concierto en la capital... Ocasión fue ésta para conocer la necesidad en que estaba la capital de poseer una orquesta bien organizada, y hubo en efecto proyectos para su formación, resultando una sociedad Filarmónica titulada Santa Cecilia...*

El sábado 16 de noviembre de 1935 en el Teatro Guimerá tiene lugar la presentación de la orquesta con el siguiente programa:

—Primera Parte—

Sinfonía en Sol menor K. 550 MOZART

—Segunda Parte—

Petite suiteDEBUSSY
Il barbiere di Siviglia (Obertura).....ROSSINI

—Tercera Parte—

El amor brujoFALLA

El escenario del Guimerá presentaba un decorado de *líneas modernas especialmente pintado para estos conciertos por el reputado artista tinerfeño Pedro de Guezala*. La prensa se hizo eco del éxito obtenido y dio oportunidad a que Crosita en su sección de ripios publicara el siguiente:

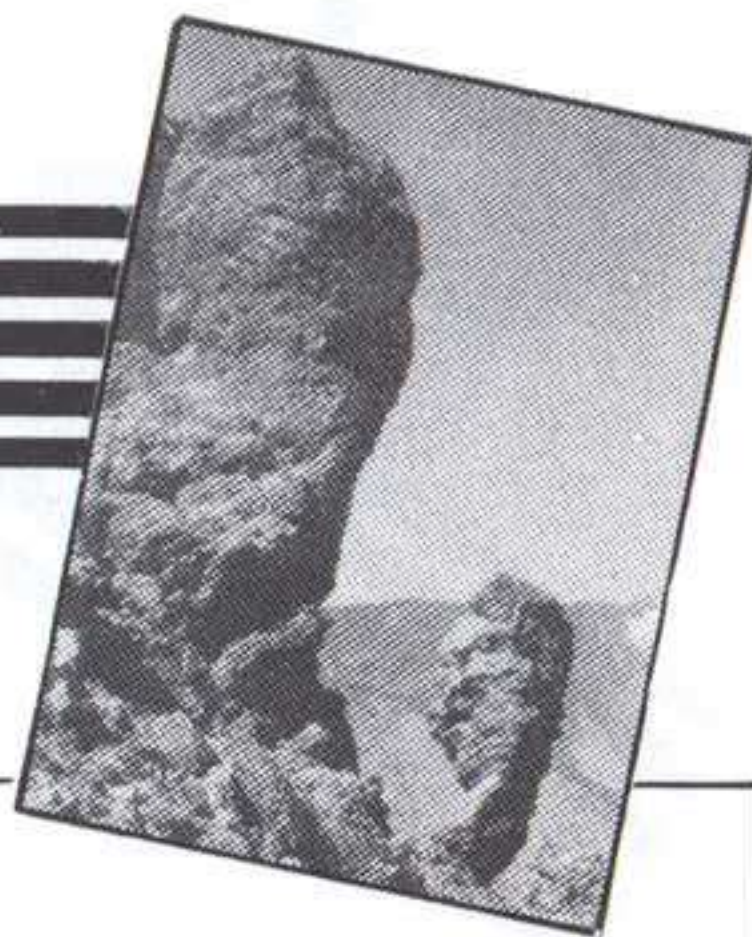
La vieja Santa Cecilia (después Mancomunidad) hoy resurge; ya era tiempo de que en esta capital el arte de los sonidos nos volviera a deleitar

Profesores competentes solistas de calidad (esos que son «virtuosos» y andan de virtud tal cual) forman la Orquesta de Cámara que Sabina ofrecerá.

En sucesivos programas, Sabina incluirá obras de autores contemporáneos extranjeros (B. Bartók) y nacionales (Alfonso, Moreno Torroba y Sorozábal). Además tuvo la virtud de ser el catalizador del movimiento sinfónico y teatral de autores locales de quienes estrenó o difundió sus obras: Bonnin, Delgado Herrera, Hermanos González Ferrera, Puchades, León Villaverde, Reyes Bartlet, Tejera, Millares Torres, etcétera.



Manuel Bonnin Guerin y Juan Alvarez Garcia (derecha).



OBRAS QUE SE HAN INTERPRETADO MAYOR NUMERO DE VECES:

- Cantos Canarios (Power)
- El Amor Brujo (Falla)
- Preludio de La Revoltosa (Chapí)
- Petite Suite (Debussy)
- Sinfonía núm. 5 (Beethoven)
- Sinfonía núm. 2 (Beethoven)
- Largo de «Xerxes» (Haendel)
- Sinfonía núm. 104 «Londres» (Haydn)
- Ruy Blas (Mendelssohn)
- Sinfonía Italiana (Mendelssohn)
- Don Juan, obertura (Mozart)
- Las Bodas de Figaro, obertura (Mozart)
- Sinfonía «Incompleta» (Schubert)
- Vals Triste (Sibelius)
- La oración del torero (Turina)
- El idilio de Sigfrido (Wagner)

GRANDES INTERPRETES QUE HAN INTERVENIDO JUNTO A LA ORQUESTA:

- Nikita Magaloff
- Rudolf Buchbinder
- Alicia de la Rocha
- Dimitri Bashkirov
- Ida Haendel
- Gaspar Casadó
- José Cubiles
- Cristina Waleska
- Alfredo Kraus
- Witold Malcuzyński
- Julius Katchen
- Pierino Gamba
- José Iturbi
- Wladimir Spivakov

GRANDES CONJUNTOS QUE HAN DADO AUDICIONES PROGRAMADAS POR LA ORQUESTA:

- Orquesta de Cámara de Praga
- Orquesta de Cámara de Moscú
- Academy of St. Martin-in-the-Fields
- Orquesta de Cámara Leos Janacek
- Cuarteto Amadeus
- Bach Orchester del Gewandhaus de Leipzig
- English Chamber Orchestra
- Royal Philharmonic Orchestra
- Orquesta Filarmónica de Dresde
- Orquesta Filarmónica de Nueva York
- Orquesta Nacional de España
- Cuarteto de Praga
- Orquesta Sinfónica de la URSS
- Orquesta Sinfónica de la RTVE
- Orquesta de Cámara Paul Kuentz

DISCOGRAFIA

- La Orquesta de Cámara de Canarias dirigida por Santiago Sabina y debido a la iniciativa de «Almadi» grabó para el sello discográfico «El Canario» (Venezuela), un disco (Can-33-5-12) con obras de T. Power, S. Sabina, S. Reig, A. González Ferrera, Francisco González Ferrera, Manuel Bonnin y Agustín León Villaverde. Grabación efectuada en 1957 en el Teatro Guimerá.

La prensa local al día siguiente se mostró unánime respecto al éxito del primer concierto: *La esmerada ejecución de la orquesta no defraudó en nada los augurios que se habían hecho, pues cuanto digamos de la feliz interpretación de las obras que figuraban en el programa es poco ante la insuperable maestría que pusieron de manifiesto los valiosos elementos que integran la orquesta («Hoy»).*

Pueden estar satisfechos los directivos de la Orquesta de Cámara de Canarias, en general, y particularmente el maestro Sabina, de la acogida dispensada por el público de Tenerife en su primera actuación. Todavía resuenan caldeados por el entusiasmo, y un mucho de sorpresa, los aplausos tan pródigamente ofrecidos («Tefe»).

Don Antonio Grondona, directivo de la sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre, de Las Palmas, telegrafía al ilustre director de la Orquesta de Cámara de Canarias, Santiago Sabina,

con motivo del concierto celebrado últimamente lo siguete: «Reciba mi más efusiva felicitación por el éxito artístico obtenido...» Se hacen gestiones para el traslado de la orquesta con objeto de dar varios conciertos en enero próximo en el Teatro Pérez Galdós. («La Provincia»).

Ya desde los comienzos recibe a artistas internacionales, el primero se los cuales va a ser el compositor y director de orquesta Joaquín Alberto de Prusia, primo del Kaiser y discípulo de Joachim y Wolf.

El 15 de junio de 1940 se independizó la orquesta del Conservatorio, formándose la Sociedad Filarmónica de la Orquesta de Cámara de Canarias; pero sigue manteniendo con el Conservatorio los lazos artísticos lógicos que hacían que profesores de este centro formasen parte o colaborasen en los conciertos. Los treinta y cuatro artículos de este reglamento aparecen firmados por los componentes de la Orques-

ta más la firma del Gobernador Civil del momento, Javier Saldaña.

Entre las más de quinientas audiciones dadas por la Orquesta de Cámara de Canarias bajo la dirección del maestro Sabina merece destacarse la que hace el número 100 (9-7-43) en la que se interpreta por primera vez el **Concierto de piano** de Grieg, siendo solista Victoria L. Carvajal, y la audición número 162 (14-1-48) dedicada a conmemorar el centenario de Teobaldo Power con un programa en el que la primera parte eran estrenos de autores contemporáneos en homenaje al autor de los **Cantos Canarios** (Emma Martínez de la Torre, Reyes Bartlet, Antonio González Ferrera, Manuel Bonnin, Francisco González Ferrera, León Villaverde, Juan Alvarez García y Santiago Sabina), y la segunda parte a los **Cantos Canarios** y **Piezas Características** de Teobaldo Power.

El último concierto que el maestro Sabina dirigió a la Orquesta fue el 1 de



marzo de 1966 en el que se interpretó la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, la **Pavana para una infanta difunta** de Ravel y el **Concierto núm. 1 para piano y orquesta** de Liszt, en el que actúa como solista José Tordesillas.

Santiago Sabina muere el 31 de agosto de 1966 dejando vacante hasta enero de 1969 el puesto de director. La Orquesta, en este período, organiza 34 audiciones en las que figurará casi siempre como director don Agustín León Villaverde. Además de los conciertos dirigidos por el Sr. León Villaverde y algún director invitado, es de resaltar por estas fechas el debut del malogrado director de orquesta tinerfeño, Agustín Angel García, que obtuvo en su presentación con esta Orquesta, en la Universidad de La Laguna, un resonante triunfo, especialmente en la interpretación de la **Séptima Sinfonía** de Beethoven. Al poco tiempo, se convertiría en el director-concertador de la ATAO hasta su muerte en accidente de aviación.

A la muerte de Antonio González Ferrera, el maestro Alfonso se hace cargo de la clase de Armonía, Composición, Contrapunto y Fuga del Conservatorio Superior de Música.

Sus objetivos prioritarios podrían con-



Armando Alfonso, hijo del pianista Javier Alfonso, reputado compositor madrileño.

cretarse en la ampliación del repertorio sinfónico —obras de Brahms, Smetana, Franck, Stravinsky, Dvorak, etc— y del archivo. Este era muy reducido debido a que desde los comienzos se recurre al alquiler del material por las dificultades de la época y las condiciones impuestas por los editores. Ahora se cuenta con un archivo de importancia que permite a la Orquesta una cierta autonomía a la hora de programar sus actividades.

A partir de la incorporación de don Armando Alfonso se ofrecieron algunas audiciones que pueden destacarse por la dificultad que su interpretación entraña: **La Creación** (Haydn), **Requiem** (Mozart), **Sinfonías** (Brahms), **Suite para pequeña orquesta** (Stravinsky)...

Otros estrenos efectuados por la Orquesta en este último período fueron: **Suite Canaria** de Claudio Ammirato, **Impresiones de Tenerife** de León Zuckert, **Mis pinturas** y **Elegía** de Mr. Mallabey y **Marcha fúnebre** de Carlos Guigou.

Sin embargo, debido a la desaparición del maestro Sabina y a la de la mayoría de los compositores entre los años 50 y 60, la creación musical en Tenerife descendió notablemente, quedando casi reducida a la producción de don Julio Navarro Grau (**Misa, Requiem, Oratorio Profano, Sinfonía Canaria, Elegía para flauta y orquesta...**)

Con el carácter de auténticos estrenos están previstas las interpretaciones de dos obras de músicos del XIX, la **Sinfonía en Re menor** del francés residente en la isla Carlos Guigou, y la **Tempestad** del lagunero Crisanto Delgado.

El 3 de junio de 1970 se da el último concierto bajo la denominación de Orquesta de Cámara de Canarias; el siguiente, celebrado el 2 de septiembre de ese mismo año en la Universidad de La Laguna, se ofrece ya como Orquesta Sinfónica de Tenerife, interpretándose en aquella ocasión el **Concierto de violín** de Beethoven, en el que actúa como solista Agustín León Ara.

HISTORIA DE UNA ORQUESTA

En 1935 se fundó la Orquesta de Cámara de Canarias, formación orquestal de la que surgió, tras diversas vicisitudes que más adelante relataremos, la actual Orquesta Sinfónica de Tenerife. El año pasado se cumplió el 50 aniversario de su nacimiento, siendo celebrada tal efemérides con la programación de una serie de actividades musicales que cobraron un brillo especial al coincidir con una nueva etapa de la Orquesta, cuyo referente lo constituye la presentación de la misma en el Teatro Real de Madrid. El hecho tiene un valor histórico indudable, pues ninguna orquesta canaria había logrado actuar en la capital de España. Pero conviene hacer un poco de historia sobre los orígenes de la actividad sinfónica de las islas.

A mediados del siglo pasado surgen las primeras orquestas sinfónicas en ambas provincias. La de Tenerife la dirige Carlos Guigou, un compositor





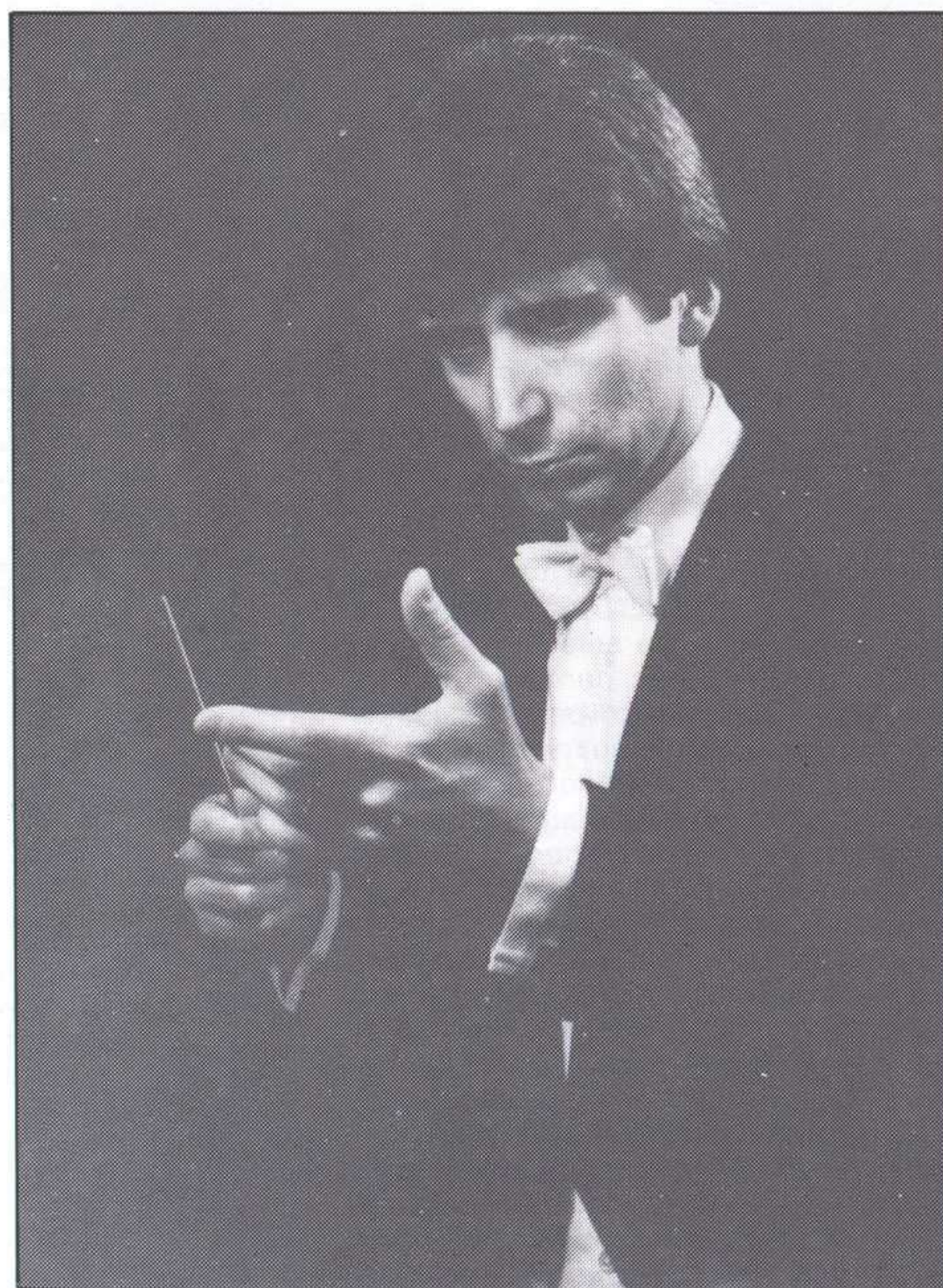
Victor Pablo Pérez dirige a la Sinfónica de Tenerife (ensayo en el Teatro Real).

francés afincado en la isla. Esta orquesta fue la creación de un grupo de jóvenes románticos, así como de la culta y emprendedora colonia extranjera. Al viejo mecenazgo de la Iglesia y de la aristocracia insular sucede ahora el mecenazgo de una burguesía urbana, deseosa de promover e impulsar la vida artística en este escenario cívico surgido al amparo del espíritu cosmopolita de los puertos canarios. Una generación después, el 25 de julio de 1879, nace la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia en cuya gestación intervino Teobaldo Power, organista real y autor de los **Cantos Canarios**, la pieza más significativa del nacionalismo musical isleño.

En 1928 se establece en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz una academia de música con el objeto de impulsar la enseñanza musical en la isla. Poco después, esta iniciativa daría lugar a la fundación del Conservatorio Elemental de Música. Pues bien, en el seno de esta institución docente, un grupo de profesores crean el 8 de junio de 1935 la Orquesta de Cámara de Canarias, y le encomiendan la dirección a Santiago Sabina, joven director de orquesta y compositor canario que a la sazón dirigía el Teatro Lírico Nacional de Madrid. Era éste un músico que, pese a su juventud, contaba ya con una notable experiencia, pues había estrenado varias óperas en Italia. El 16 de noviembre de 1935 tuvo lugar la presentación de la nueva orquesta en el teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. Constaba de 35 músicos y constituía una de las cinco formaciones musicales de cámara que había entonces en España; las otras eran la

Bética de Sevilla, la Clásica de Madrid, la de Alicante y la de Zaragoza. En 1940 se independizó del Conservatorio, aunque sin perder totalmente los vínculos

con este centro docente, para constituirse como una agrupación autónoma, con el título de Sociedad Filarmónica de la Orquesta de Cámara de Canarias. Hasta su muerte, en 1966, Santiago Sabina dirigió más de 500 programas y alentó el movimiento sinfónico insular, estrenando obras de distintos compositores (Reyes Bartlet, Tejera, Bonnin, etc.). El puesto de director quedó vacante desde 1966 hasta 1969. En este interregnum la programación musical no se interrumpió, pues Agustín León Villaverde, uno de los músicos fundadores de la orquesta asumió provisionalmente la dirección de la misma. En 1969 hizo su presentación en el teatro Guimerá un nuevo director: Armando Alfonso, hijo de Javier Alfonso, reputado pianista y compositor madrileño. Durante este período se incrementó la plantilla de músicos y se completó el archivo de partituras. El 1970 se produjo un nuevo cambio de denominación: Orquesta Sinfónica de Tenerife es el nombre por el que se conocerá a esta agrupación desde entonces. Al año siguiente pasa a depender del Ayunta-



En septiembre de 1985, Edmon Colomer es contratado como Asesor Artístico de la Orquesta.



miento de Santa Cruz. Pero en octubre de 1981 esta institución cede la orquesta al Cabildo Insular de Tenerife, el cual constituye un patronato (el Patronato Insular de Música) que asume la gerencia y programación de la misma, haciéndose cargo también de otros aspectos de la vida musical de la isla (Conciertos escolares, ediciones discográficas, movimiento coral, restauración de órganos, etc.).

En septiembre de 1985 el maestro Edmon Colomer es contratado como Asesor Artístico, cargo que compatibilizó con su puesto de director de la Joven Orquesta Española. A él se debe la firme decisión —que contó con una voluntad política igualmente firme— de reestructurar la orquesta de forma radical y para ello estableció una serie de pruebas o exámenes de aptitud y cubrió las vacantes producidas con nuevas contrataciones. En enero de 1986 la remozada formación se presentó en el II Festival de Música de Canarias, cosechando críticas muy favorables.

En febrero de ese mismo año el maestro Víctor Pablo Pérez la dirige en un interesante programa íntegramente dedicado a obras de Haydn y ello motivó la contratación de la Orquesta por parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música para su IX Ciclo de Cámara y Polifonía a celebrar en el Teatro Real en la temporada 1986/87. Más tarde, en abril de este año, se presenta la Orquesta en concierto ante los miembros de la Comisión Política del Parlamento de Europa, reunida en Santa Cruz de Tenerife. Pero es en mayo de dicho año cuando se afronta el proyecto de mayor responsabilidad de esa temporada, «La experiencia de la ópera», producción propia de una ópera. La obra elegida es **Orfeo ed Euridice** de Gluck. Previamente se había realizado un Concurso Nacional (entre jóvenes cantantes españoles) para elegir las voces del reparto. Luego de celebradas las pruebas, se seleccionaron los cantantes que había de interpretar los papeles de «Euridice» (María Luisa Muntada y Cecilia Gallego) y de «Amore» (Teresa Verdera y María J. Sánchez), mas no se encuentra ninguna voz idónea para el papel de «Orfeo»; finalmente, y ya fuera del mencionado concurso, recae la elección en la escocesa Patricia Bardon. La dirección de escena corre a cargo de José Carlos Plaza y la escenografía de Arnold Taraborrelli, quienes junto a Félix Lavilla, Javier Pérez Bautista y Carmen Cruz, todos ellos a las órdenes de Edmon Colomer llevan a cabo unas representaciones los días 22 de mayo en el Teatro Leal y el 25 en el Teatro Guimerá. El madrileño ABC titulaba *Magnífica producción ti-*



nerfeña del Orfeo ed Euridice de Gluck, con Edmon Colomer y Patricia Bardon de destacados triunfadores. Por su parte EL PAIS comentaba El estreno de Orfeo ed Euridice ha puesto de manifiesto la versatilidad de José Carlos Plaza y las posibilidades intactas que ofrece la cultura de la periferia. La primera producción de una ópera por el Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife es un hecho poco corriente en las comunidades autónomas.

Luego de estos éxitos de la «experiencia de la ópera» la Orquesta culmina su temporada con dos conciertos memorables, el primero de ellos dirigi-

do por el maestro Edmon Colomer en un monográfico Beethoven con la **Ober-tura «Egmont»**, la **Séptima Sinfonía**, y el **Concierto para violín y orquesta**, con su concertino Ondrej Lewit como solista, y el segundo dirigido por Howard Williams con el oratorio **La Creación** de Haydn, digno colofón de una magnífica temporada que ha obtenido el elogio unánime de crítica y público.

El Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en sesión plenaria de 13 de febrero del actual, acordó conceder la Medalla de Oro de la Ciudad a la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

En la actualidad su Director Asociado es el maestro Víctor Pablo Pérez.

Nuestro colaborador Don Becuadro se refirió extensamente (RITMO, número 576, abril de 1987) al concierto que, dentro de la gira peninsular de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, ofreció ésta en el Teatro Real de Madrid. En la misma línea, la redacción de RITMO recibió sendas crónicas de sus correspondientes en diferentes ciudades de la Comunidad de Castilla-La Mancha, en las que también actuó la orquesta canaria, y que verán la luz en nuestra sección de País Musical próximamente.

El programa estuvo compuesto por obras de Haydn y Beethoven. Las **Sinfonías núms. 6, 7 y 8**, «**Le Matin**», «**Le Midi**» y «**Le Soir**», respectivamente, dieron lugar a que los primeros atriles de la Orquesta lucieran sus posibilidades, especialmente al concertino, de sonido cálido y excelente musicalidad.

La Orquesta, a las órdenes de su Director Asociado, Víctor Pablo Pérez, mostró homogeneidad y equilibrio entre secciones, destacando la de la cuerda, hecho éste insólito en las orquesta españolas, generalmente mejor dotadas en instrumentos de viento.

En la segunda parte del concierto, el pianista tinerfeño Guillermo González ofreció una peculiar versión del **Concierto para piano y orquesta núm. 1** de Beethoven. González mostró excelentes maneras, haciendo gala de la buena escuela heredada de su maestro el gran pianista José Cúbiles.

Director, pianista y Orquesta obtuvieron un importante éxito en la sala madrileña y una no menos remarcable respuesta de la crítica especializada.

RITMO



JUAN REYES BARTLET

Un compositor tinerfeño

Por José Miguel Mederos Rivero

En la primera mitad de este siglo va a transcurrir la mayor parte de la actividad creadora del compositor y escritor tinerfeño, del cual vamos a tratar de sintetizar su vida y obra. Su padre, Juan Reyes Armas (1857-1922), natural de La Laguna, había sido director de banda, miembro del sexteto Quisisana, director y promotor de una orquesta del «Círculo de Amistad XII de Enero», pianista... Su nombre, junto al de Sendra, Crosa y Uralde, está estrechamente unido a la historia musical de Santa Cruz de Tenerife, entre 1890 y 1911. Como compositor, sus obras, especialmente las pianísticas, fueron publicadas por las casas de Romero y Asenjo, de Madrid; Erviti, de San Sebastián y Roder de Leipzig. Sus vals **Teide-Draco** obtuvieron mención honorífica en un concurso organizado por el periódico Heraldo de Madrid.

Fruto del matrimonio de Reyes Armas con Dolores Bartlet, nace en el Puerto de la Cruz (Tenerife), en el año 1889. Huérfano de madre a los siete años, ha de trasladarse a Icod de los Vinos, donde su padre había sido llamado para hacerse cargo de la dirección de la banda municipal. Allí realizará los estudios primarios, simultaneándolos con los de solfeo, piano y flauta; se mostró igualmente interesado por la pintura, el francés (su abuelo materno, Ignace Bartlet, era de este origen) y por intensas lecturas que le llevan a descubrir a Galdós y a Víctor Hugo. Entre estas inclinaciones las literario-musicales influirán decisivamente en su vida.

Con la ayuda procedente de la herencia materna podrá cumplir su deseo de marchar a Madrid para perfeccionarse en música, en una primera etapa comprendida entre 1906 y 1912. La denominó, pasado el tiempo, como «Epoca de Tomás Morales». Este poeta grancanario, que por entonces estudiaba medicina en Madrid, mantenía una tertulia, a la que asistían poetas y artistas canarios, en el Café Universal. *En esos años oímos por primera vez, junto a las mesas de la peña, los sonetos eufónicos de su libro inicial de versos Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar..., recitado por el autor con aquel pomposo estilo que le era tan propio.* (Reyes Bartlet). Había llegado a Madrid con diecisiete años, trayendo una carta de presentación del director de la banda de La Orotava, Tomás Calamita, (discípulo de Arrieta y autor de **Casas del pueblo**) para el maestro



San Felipe, director del Teatro Novedades. Este le entrega una carta dirigida a Ruperto Chapí para que haga valer sus influencias ante el profesor de Armonía, Valentín de Arín, de quien va a recibir clases posteriormente.

Reyes Bartlet, además de conocer a Chapí en su casa de la calle Arenal, asistió al estreno de su ópera **Margarita la Tornera**, publicando una crónica periodística. (Arautápala, 17-II-1909). Paralelamente a sus estudios, van apareciendo sus obras como compositor: **Maldito amor** (vals para piano, 1906), **Serenata** (romanza para contralto, 1912), **El amor en cuarta plana** (zarzuela en un acto con libro de José Alarcón Ortuño,

integrada por siete números musicales de entre los cuales destaca la romanza para soprano «no se extingue jamás la llama»). Esta obra aparece fechada en Madrid en 1910. Al mismo tiempo, iniciaba la publicación de poesías, cuentos, crónicas políticas, críticas musicales, es decir, todo lo que acontecía en el Madrid del momento. Firmaba estos trabajos no musicales con distintos pseudónimos: «Fray Agapito», «Angel Blanco» y, sobre todo, «Ramiro de Añaza», que mantendría el resto de su vida (dejó constancia escrita que de este pseudónimo saldría el nombre de su primer hijo varón, el violinista Ramiro Reyes Martínez).



El 1912, terminadas las clases de Arín, ha de regresar a Tenerife donde se hará cargo transitoriamente de la dirección de la banda de Icod. Estudiará estos años de forma autodidacta el contrapunto y la instrumentación. Irá dando a conocer nuevas obras, especialmente en esta localidad y en el Puerto de la Cruz: **Gavota, Canción española, Malagueña**, transcripciones para piano y para banda de **El amor en cuarta plana, Canción de la muñeca**, para coro de niñas, etc. El Puerto de la Cruz de aquel entonces continuaba siendo el centro neurálgico de descanso en Canarias, visitado por numerosos extranjeros y con gran cantidad de locales de recreo y culturales que ofrecían conciertos: el Gran Hotel Humboldt, Salón-Teatro Nueva Unión, Circolo Iriarte, Salones del Thermal Pala-

ce, Gran Hotel Taoro, etc. En ellos, intervendrá y dará a conocer sus obras Reyes Bartlet.

Leoncio Rodríguez, director del diario La Prensa, convocó un concurso con el título de «Fiesta de la Folia» y Reyes Bartlet va a presentar la tercera parte de un poema sinfónico para gran orquesta compuesto con anterioridad (**Patria Canaria**), transcribiéndolo para banda y añadiéndole soprano, tenor y coro. Pasado ya el concurso, la partitura inicial completa, arreglada para la banda municipal de Santa Cruz de Tenerife dirigida por Braulio Uralde, (12-9-1914). **Patria Canaria** es un poema sinfónico que consta de tres partes: «Puesta de Sol», «Noche de Abril» y «Fiesta campestre». El autor hizo incluir en el programa de mano las descripciones pormenorizadas de cada parte, conforme al gusto de la época. A continuación irá apareciendo **Vuela a contarme mis pensamientos, Concertino para clarinete y piano, Danza Oriental...**

En 1917 hace un nuevo viaje a Madrid con el fin de presentarse a unas oposiciones para músicos mayores del Ejér-

cito, de las que se retirará, pero le servirán para conocer a Francisco Calés, estudiar con Emilio Vega, asistir como oyente a clases de Ortega y Gasset, dirigir una compañía de zarzuela, dirigir la Tuna Escolar Madrileña... y hasta componer algún cuplet famoso (**Pena honda**) firmado con pseudónimo.

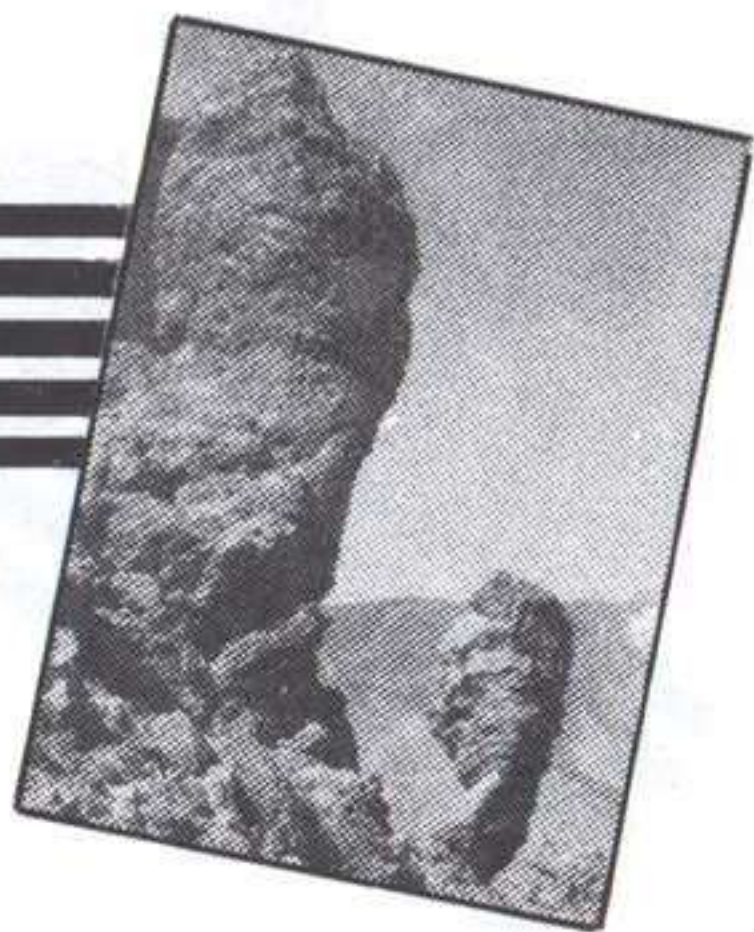
De la fecundidad de la década de los años veinte queda, además de sus composiciones y actuaciones por toda la Península, una innumerable obra poética, narrativa y de crítica musical publicada en numerosas revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Dada la naturaleza de este trabajo, junto a las limitaciones de espacio de este artículo, he decidido ofrecerla completa al lector en una futura publicación en la que estoy trabajando actualmente, antes que mutilarla de forma arbitraria. El mismo argumento me obliga igualmente a posponer para esa ocasión los pormenores de las relaciones de Reyes Bartlet con Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Julio Gómez, Manuel de Falla, Ofelia Nieto, Ricardo Villa, Antonio Domínguez, Pedro Muñoz Seca, León

Preludio
Allegro (M. = 152)

1

Preludio (Prólogo)
Molto

Preludio del acto III de «María Adela» (izquierda) y Preludio del Prólogo de «El Secreto del Indio».



TEATRO GUIMERA

Santa Cruz de Tenerife
 Jueves 3 de Julio de 1947
 A LAS 10 DE LA NOCHE
 «ESCUELA DE ARTE», presenta el drama lírico del
 agro canario, en 3 actos: Libro de Julio Román.
 Música de JUAN REYES BARTLET.
María-Adela

Después de haberse en un momento de un momento y volver a esta capital,
 La Laguna, Puerto de la Cruz y Las Palmas de Gran Canaria.

REPARTO:

Maria-Adela	Libertad Alvarez de Palencia
Rosa	Isabel Abreu
Chá Semestre	Concha Ortiz
Una camarera	Isabel González Palencia
Casaliente	Luisa Sánchez
Juan Masot	José A. López Torres
Cho Pérez	José B. González Palencia
Santos	Emilio de la Torre
Nicolás	Manuel Calero
S. Placido	Alfonso Martín
Juanito El Bolo	Francisco del Rosario
El Ciego de los Domingos	Agustín González
El Lavatero	Luisa González Palencia
Un Bovero	Pedro Dugado
Masot	Ricard Perera
Un caudalero	Isabel Ramos
Un caudalero	Luisa González Palencia

COPO DE SERENITAS: Gloria Rodríguez Palencia, María Loba Rodríguez Palencia,
 Mercedes Hernández, Elena Otero Torres, Luis González Palencia, Anita Rodríguez Do-
 mingo, Carmen González Herrera, Antonia Posa Espadilla, Conchita Espinosa Alva-
 rez, Placido Jarafo Ramos, Ana Carroo Borges, Isabel González Palencia, Soledad Sodi-
 gas Domínguez, Margarita María García, María del Pilar M. de Villena, María de los
 Angeles N. de Villena.

COPO DE CABALLEROS: Rafael Ramos García, Luis González Palencia, Pedro
 Dugado González, Fernando María Linares, Soledad Verónica Linares, Ana María Pérez,
 Soledad González, Francisco González, Julián Castro, Antonio Palencia, Virginia Brito,
 Agustín Fucenda, Juan Ferrer, Pedro Hernández, Pedro Hernández.

BONDALLA - CUERPO DE BALÉ

Dirección Artística y de Escena: LUIS BALLESTER
 Maestro Director y Concertador: JUAN ESTANY
 Maestro de Coro: ALVARO MARTÍN
 Maestro de Ballet Típico: MATEO REYES

APUNTADORES: Manuel Pérez - Ángel Villaverde

PRECIOS:

Palcos y Plateas con 6 entradas.	7200
Balcas	1200
Anfiteatro 1.ª fila	900
Anfiteatro 2.ª fila	700
Delantero General	500
General	300



Juan Reyes Bartlet.
 Autorretrato (1939.)

Felipe, M. Daranas, Jacinto Benavente, Pérez Galdós, Eduardo Marquina... hasta sus paisanos Martínez de la Torre, J. Alvarez García o Santiago Sabina. Colaboró en el Diccionario de la Música de la Editorial Labor con una breve historia de la Música en Canarias y con el pedagogo y director de coros, Manuel Borguño, en un capítulo de Educación Musical Escolar y Popular titulado «Breve noticia sobre los cantos populares canarios».

Retomando la narración de su vida y obra, trataremos brevemente del estreno de su obra cumbre: **María Adela**. Antes de ello, dejaremos constancia que para el Teatro Musical había trabajado en: «La casa de Betania», de Tomás Morales; «El amor en cuarta plana», de Alarcón Ortuño; «El último Felipe», de Villarino de Saa; «Cien millones de dote», de Alvaro Orriols; «¡Qué guapa está usted, Rosariyo!», de C. Tamayo y V. Pascua.

Transcurría el año de 1930; estando en Icod recibió el encargo del militar y escritor Julio Román Pedrera de ponerle música a una obra teatral de CARACTER FOLCLORICO. Tras la mediación de Victoria Carvajal, el proyecto se consolidaría. Con el fin de hacer las gestiones para su estreno, se desplaza a Madrid, comenzada ya la Segunda República. Da a conocer la obra a Daniel Montorio, Emilio González del Castillo (quien le aconsejó agregarle un tercer acto, que luego se añadiría), José Tellaeche, Muñoz Seca, Jacinto Guerrero y diversos empresarios de teatros madrileños. Las respuestas son evasivas o inaceptables para Reyes Bartlet.

De regreso a Tenerife, la Escuela de Arte dirigida teatralmente por Jacinto del Rosario y musicalmente por José

Terol, secundados por un numeroso reparto que encabezan Libertad Alva-rea (soprano), Emilio Baudet (tenor) y José Bernardo Falcón (bajo), van a llevar a cabo el estreno de **María Adela**, la noche del 26 de mayo de 1938, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife (luego será ofrecida en Las Palmas, La Laguna y Puerto de la Cruz).

María Adela aparece subtitulada como «Drama Lírico de costumbres canarias». Presenta un libreto dentro de la temática del teatro costumbrista de la época, con personajes bien definidos como el de «Cho Pérez». Musicalmente, es una obra compleja en su instrumentación y armonización, producto de la maduración de las ideas de Pedrell sobre la aplicación del folclore a la música culta, de una manera menos intransigente que la propuesta por el maestro catalán.

En 1946 la Editora Harmonía publicó el prelude del 3º acto, que se ha grabado en disco en 1984, por la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Se sugiere A QUIEN CORRESPONDA la conveniencia de realizar una grabación integral, que vendría a llenar un inmenso vacío y contribuir al justo reconocimiento que la obra y su autor merecen.

Pasada la Guerra Civil, su producción, en general, va a continuar (**Misa al Gran Poder de Dios**, diversas obras corales, **Arieta y canon** en homenaje a Power y una novela de gran formato, **Alma en alma de mujer**).

Su vinculación con la banda de música del Puerto de la Cruz será mantenida mientras le fue posible, ya que en 1948 quedará ciego. Sus notas y sus últimos escritos los dictará a su hija Isolda. Su fallecimiento se producirá el 1 de enero de 1967.

OBRAS

Intentando realizar un catálogo de las obras de Reyes Bartlet y como adelanto del mismo citaré sólo algunas obras no mencionadas anteriormente:

- Misa al Gran Poder de Dios**, a dos voces con acompañamiento de órgano u orquesta de cuerda.
- Duerme Niño hermoso**, villancico a 5 voces mixtas. 1956
- Tinerfeña** (cuatro voces)
- Salve Regina**
- Muñequita duerme** (escena infantil para coro de niños y solistas. 1944
- Himno a la raza** (para coro y banda) 1924.
- Minué en La bemol**, piano. 1928
- Serenata para piano a cuatro manos**
- Danza Oriental** (violín y piano)
- Scherzo sobre un tema popular** (para clarinete y piano)
- Rima de Becquer** (para canto y piano)
- Viejo diálogo de Pierrot y Colombina** (voz y piano).
- Interludio español** (para banda)
- El paje de la Reina** (para banda)
- Marcha liliputiense** (para banda)
- Mantones y claveles** (para banda)
- Interludio, Fiesta campestre y Retorno**, para banda
- El secreto del Indio** (zarzuela en un prólogo y dos actos)

Habría que añadir una larguísima lista de obras para banda, tuna, etc.

DISCOGRAFIA

- María Adela** (Preludio del acto 3º)
 En una grabación de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Armando Alfonso. Discos MANZANA. Referencia S N I -7. Año 1984.
- Marcha Liliputiense** Gran Banda de Infantería de Madrid. Dir.: David Beigbeder. Editado por SERDISCO 1982. Ref. ZL 566.

BIBLIOGRAFIA

- Siemens Hernández L** (Dentro del libro **Canarias Siglo XX Mederos Rivero, J. M.** Encarte del volumen I de la colección discográfica MUSICA CANARIA «siglos XIX y XX».
- Artículos periodísticos y revistas de la época.



«BALLETS DE TENERIFE»

La compañía Ballets de Tenerife empieza su andadura en 1979 y sus primeros montajes fueron las obras **Pedro y el lobo** (un cuento musical para niños) de Sergei Prokofiev y el ballet **La noche de Walpurgis**, música de la ópera **Fausto**, de Charles Gounod.

En los años 1980 y 1981 montan unos espectáculos que entran a formar parte de la programación de las Fiestas de Mayo de la capital, pero desgraciadamente algo que todos creíamos iba a institucionalizarse desapareció con la misma fuerza que naciera, desvaneciéndose así las ilusiones del montaje anual de un nuevo espectáculo de ballet.

No obstante, estos montajes sirven para que la Caja General de Ahorros proponga a Ballets de Tenerife por esas fechas la realización de una gira de actuaciones por varias localidades de la isla, que pretenden, y consiguen, difundir la danza entre públicos no habituados a tales espectáculos. Existen grandes inconvenientes para llevar a cabo una tarea de difusión de la danza a la cual no son ajenos la inexistencia de locales apropiados con una infraestructura mínima.

En el año 1981 Ballets de Tenerife viaja a otras islas del archipiélago: Hierro, Gomera, Lanzarote y Gran Canaria. Parecía que el futuro de Ballets de



«En Re mayor para Seis». Música de Tartini.

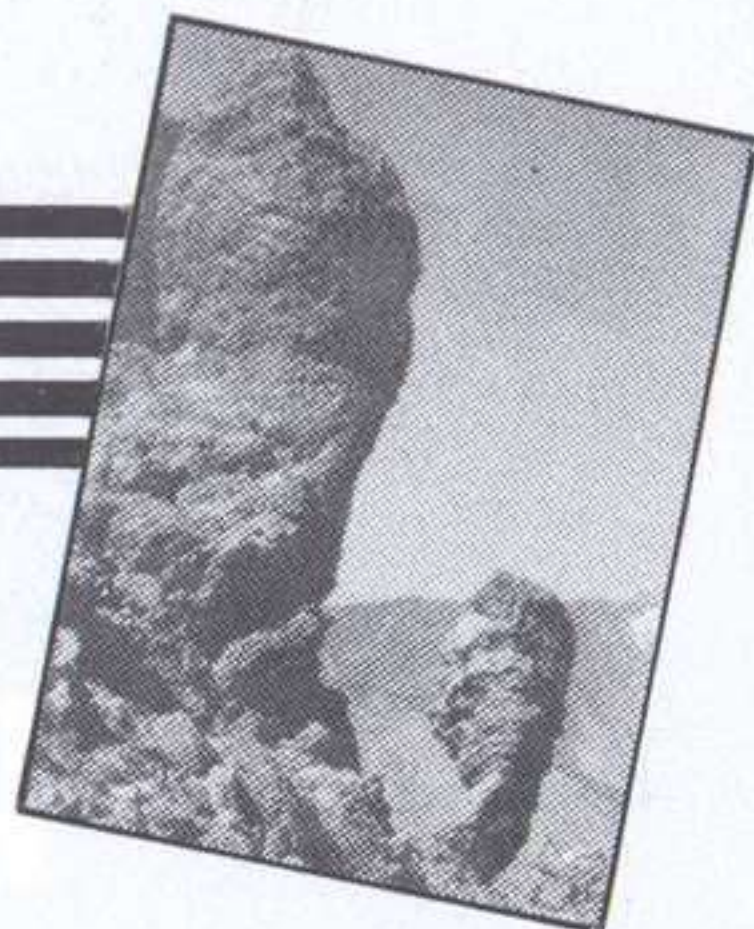
Tenerife estaba asegurado, pero lo cierto es que todas aquellas ilusiones se desvanecieron y lo que pudo haber sido una realidad de trabajo continuado se transformó en un continuo nacer y morir. En ese año de referencia de

1981 el diario madrileño EL PAIS se hacía eco de la puesta en escena en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife de una obra de Tomás Marco, y de la trayectoria de la Compañía, indicador sin duda de la trascendencia de su trabajo. *Un año después de su debut, en el teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife, el grupo Ballet de Tenerife ha escogido el mismo escenario para presentar su segundo programa y estrenar una obra de estilo moderno, titulada Garajonay, con música del compositor Tomás Marco y coreografía de Ana Lázaro, responsable del programa La danza, inspirada en una leyenda de amor guanche, que forma parte de la historia aborigen de Canarias. El recital de danza fue completado con obras de Mahler, Monteverdi, Rodrigo y Ravel.*

Mi gran ilusión, decía Navarro, uno de los coreógrafos de la compañía, es formar un grupo de bailarines con suficiente disciplina y rigor artístico, para salir fuera de las islas con algo válido que ofrecer. El ballet no debe circunscribirse a los grandes capitales sólo. Queremos demostrar que en las islas, por ejemplo, se pueden obtener resultados positivos. Lamentablemente, hasta ahora no hemos recibido todo el apoyo económico que esperábamos. Nuestra compañía necesita que alguna entidad oficial se haga cargo de ella. Si el sacrificio no es remunerado termina por desfallecer al más entusiasta, agrogó.



«Los Niños Maravillosos». Música de Gustav Mahler.



«Il Combatimento de Tancredo e Clorinda», con música de Monteverdi.

El Patronato Insular de Música del Cabildo Insular de Tenerife se interesa por la situación de Ballets de Tenerife y fruto de ello es el patrocinio de un primer montaje, que sirve al menos para que no muera la ilusión de un grupo de amantes de la danza que con tanto empeño habían pretendido la creación de una compañías de ballet en Tenerife.

En la actualidad la compañía está reorganizándose, pues luego de aquellos momentos de esplendor muchos de sus componentes se dispersaron por la geografía nacional e internacional para formar parte de compañías profesionales o academias de formación. Este año de 1987 será, sin lugar a dudas, el momento en que la isla de Tenerife vea renacer con sólidas estructuras a sus queridos Ballets de Tenerife.



Representación de «Bolero». Música de Ravel.

para la buena musica...

RÖNIRSCH

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 |



Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA



LA EXPERIENCIA DE LA OPERA

«Orfeo ed Euridice», de Glück

En 1986 y dentro de su programación de la temporada 1985-1986, la Orquesta Sinfónica de Tenerife acomete uno de sus empeños más importantes, el montaje propio de una ópera. El maestro Edmon Colomer, Asesor Artístico en la temporada citada, es el eje sobre el que gira esta AVENTURA tinerfeña que da un alto resultado artístico, aunque lamentablemente las representaciones del montaje no hayan salido aún de la isla.

El madrileño EL PAIS se hacía eco en enero de 1986 de la convocatoria nacional que la Orquesta realizó para buscar los cantantes que habían de encarnar el reparto de **Orfeo ed Euridice**, con ensayos en Madrid y Tenerife. El equipo de trabajo es de primera fila y ello despierta el interés del mundo operístico nacional: José Carlos Plaza, Arnold Taraborrelli, Félix Lavilla, etcétera.

La Orquesta dedica un mes de su

programación para tal acontecimiento y durante el mes de mayo pasado tienen lugar en los teatros Leal y Guimerá de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, respectivamente, las funciones de este singular montaje y la prensa una vez más se hace eco de la importancia que para la historia musical de nuestra isla tienen tales representaciones.

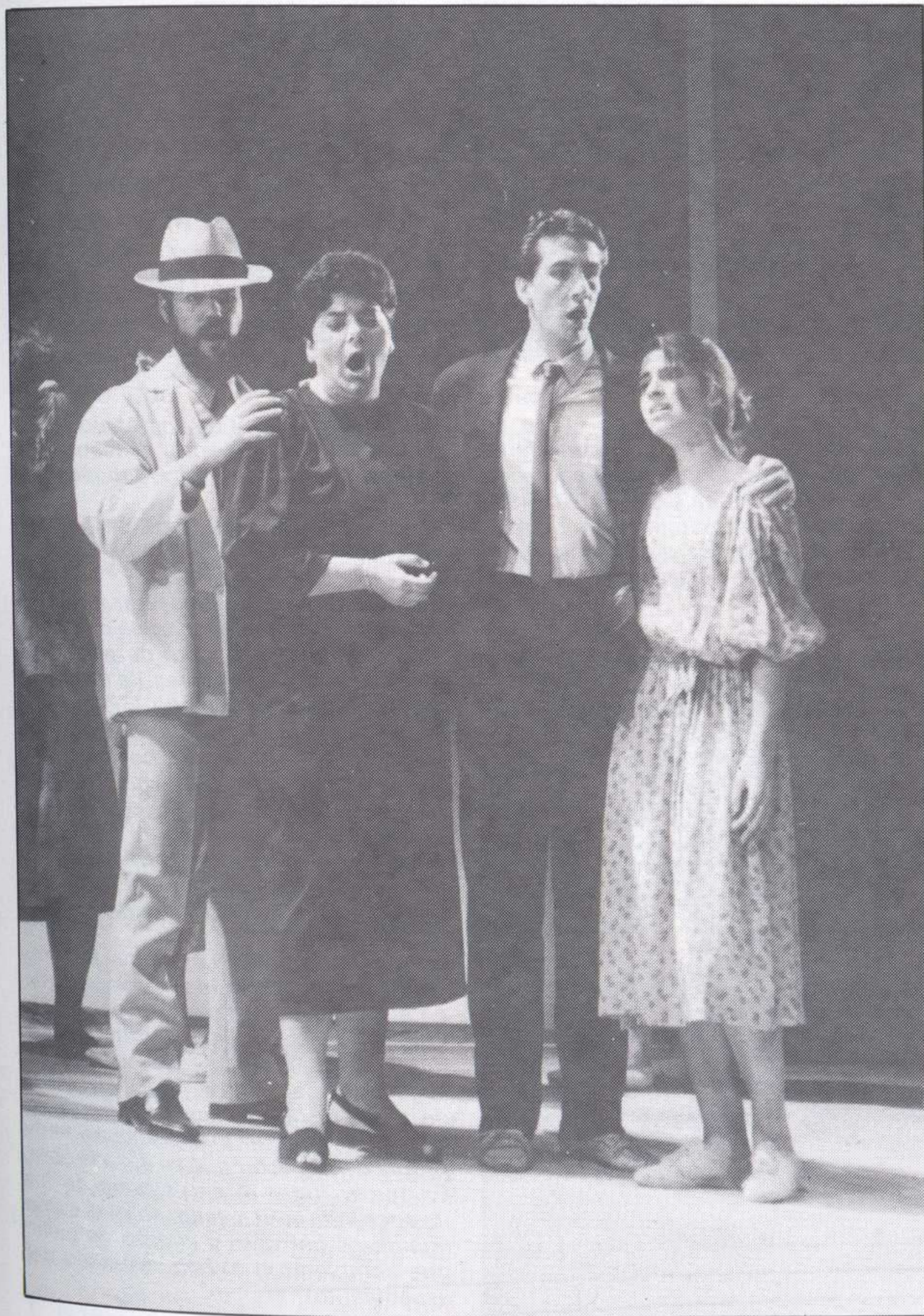
El Coro había sido seleccionado por Carmen Cruz y el maestro Colomer trabaja arduamente con el mismo. Lo mismo ocurre con el cuerpo de baile, que sacado de las filas de Ballets de Tenerife, trabajan a las órdenes de Arnold Taraborrelli y obtienen el reconocimiento del público. Carmen Merino escribía en Diario de Avisos, el 18 de mayo de 1986: *Con ocasión de cumplirse el 50 aniversario de la Orquesta Sinfónica de Santa Cruz de Tenerife, y en el marco de la reestructuración y profesionalización de la misma en estos días se aborda la producción integral de un montaje operístico, proyectado como una experiencia en este campo.*

*Con un equipo en el que se entremezclan nombres del mundo musical y teatral tanto de la isla como a nivel nacional, y con la pretensión de sentar las bases de un trabajo participativo con proyecto de futuro y acopio de experiencia, los próximos días 22 de mayo en el teatro Leal de La Laguna, y 23 de mayo en el teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, será representado **Orfeo ed Euridice** de Christoph Willibald Von Gluck, espectáculo en el que intervienen la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Ballets de Tenerife, y un coro de jóvenes tinerfeños que se formó mediante un concurso insular de selección de voces. Igualmente, los cantantes para los roles de "Euridice" y "Amore" fueron seleccionados mediante un "Concurso Nacional para la Promoción de Jóvenes Cantantes".*

Orfeo ed Euridice estará dirigida por Edmon Colomer, actuando como directora del Coro, Carmen Cruz. Los otros miembros del equipo de dirección son Félix Lavilla (asesor artístico); Pedro Moreno (escenografía y vestuario); Javier Pérez Batista (regista); José Carlos Plaza (director de escena); José Luis Rodríguez (diseño de luz); y Arnold Taraborrelli (coreógrafo).

En el reparto de voces figura Patria Bardón ("Orfeo"); Cecilia Gallego y María Luisa Muntada ("Euridice"); y Teresa Verdura y María José Sánchez ("Amore"). La primera de ellas es contralto y las restantes sopranos.

El Coro está formado por cinco so-



Miembros del Coro y Ballet, durante un ensayo.



pranos, seis contraltos, cinco tenores y cuatro bajos. El cuerpo de baile se compone de 12 personas.

El mes de mayo es, pues, testigo de un afán cultural integrador en torno al mundo de la ópera y la Orquesta Sinfónica de Tenerife el elemento aglutinador de esfuerzos de cantantes, coro, ballets, etc., con un montaje operístico al que la prensa saluda con textos como los siguientes:

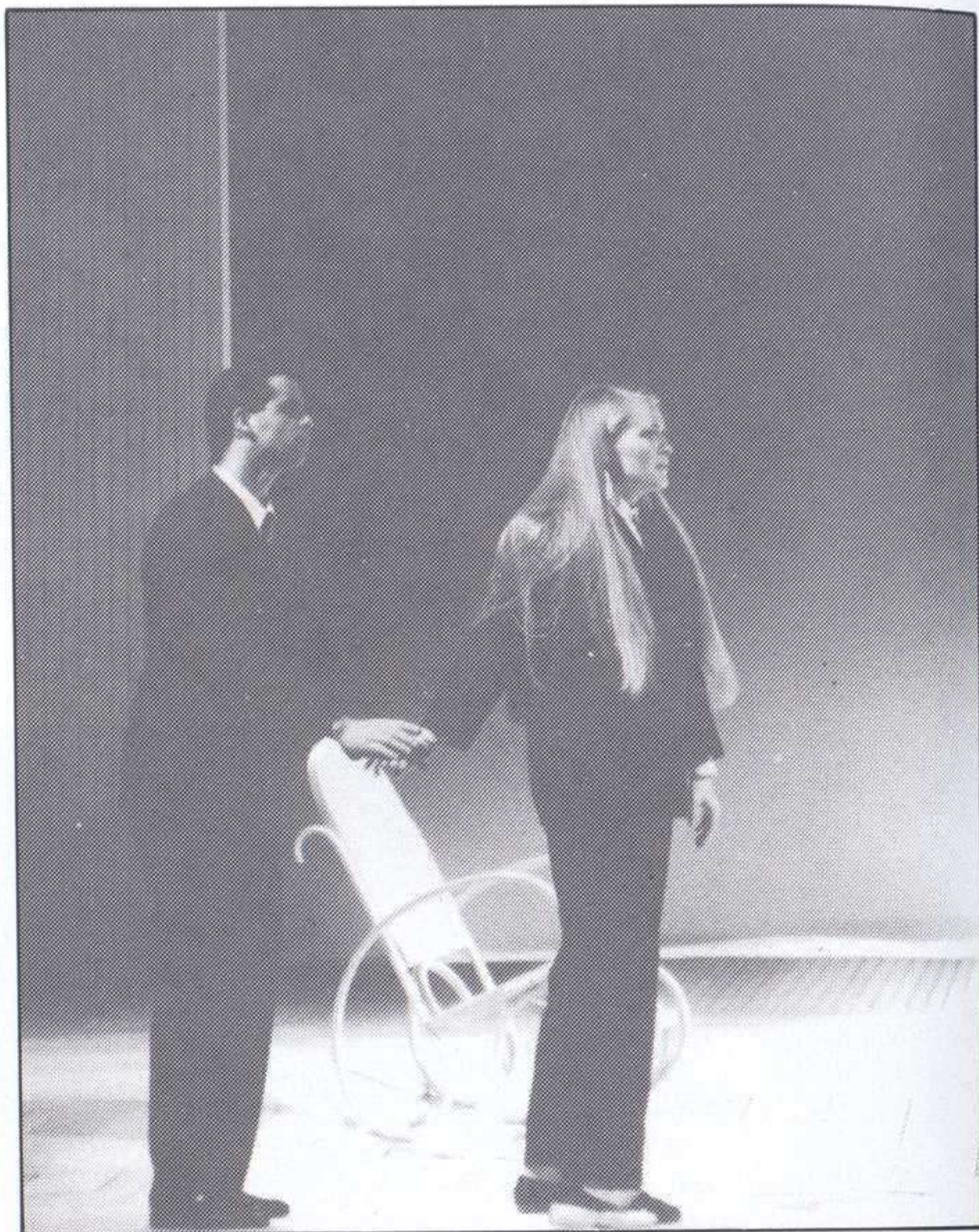
Porque si se entra ya en el juicio que merece la representación del teatro lagunero, los calificativos no deben ser sino encomiásticos. En primer lugar, hacia el redondo resultado general de la función, ofrecida como cosa totalmente asimilada, entendida y dominada. Por todos: conjuntos —con un detalle muy pocas veces gustado en lo que a grupos de danza se refiere: no supone en ningún momento un artificioso “pegote” que se separa de la lógica secuencial narrativa, sino que se halla perfecta e íntimamente integrado en ella—, voces solistas y, no digamos, director.

(Leopoldo Hontañón, “ABC”)

* * *

El Orfeo de Plaza ha sido concebido en clave de comedia musical con todos los ingredientes de una sociedad sacudida por la contestación y el desencanto de una juventud desconcertada.

Patricia Bardon encarnó el papel de «Orfeo». En la foto aparece con un miembro del ballet.



En esa ocasión el mito de Orfeo se transforma en una historia con claras referencias a la posmodernidad válida para superar los dos siglos que distancian el nacimiento de la ópera de este refrescante montaje. La ópera revisada sacrifica el exhibicionismo de obras

para divos en favor de un trabajo colectivo en el que el canto, el teatro y el baile se funden en un todo dinámico.

(Carmelo Martín, “El País”)

* * *

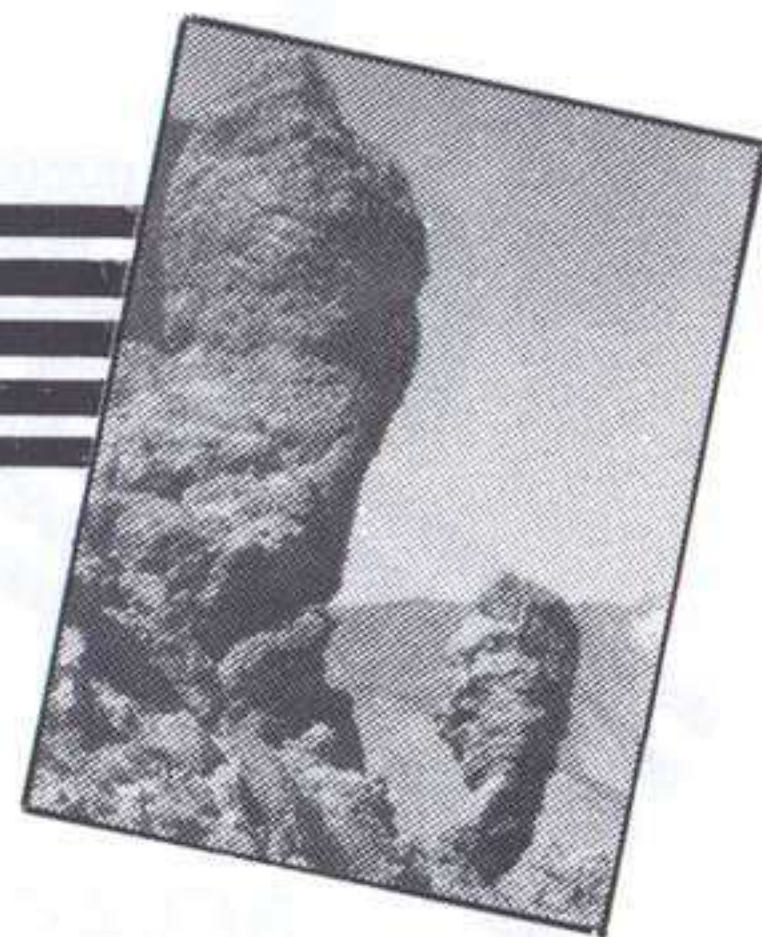
No se trataba de presentar una obra del dieciocho con vestuarios de ahora, sino presentar una obra de ahora basándose en la música escrita en el dieciocho, aunque para ello hubiera que sacrificar ciertos pasajes. Lo que allí vimos no era una ópera barroca, sino una ópera moderna sobre música compuesta en el Barroco. No se podía distinguir dónde terminaba el Orfeo, de Gluck, y dónde comenzaba el Orfeo, de Colomer. Una versión muy distinta a lo que en su día fuera la obra, pero totalmente válida.

Para ello contó con varios factores positivos: en primer lugar, con un equipo eficiente que proyectó y realizó una puesta en escena muy meritoria, diáfana y de gran efectividad plástica. En segundo lugar, con la nueva Orquesta de Tenerife, casi totalmente remozada, que ofreció una interpretación muy propia del carácter que se dio a la obra. En tercer lugar al entusiasmo de los jóvenes intérpretes, tanto solistas como miembros del coro y cuerpo de baile, que completaron el feliz resultado del espectáculo.

(“Diario de Avisos”)



Ensayo de «Orfeo ed Euridice».

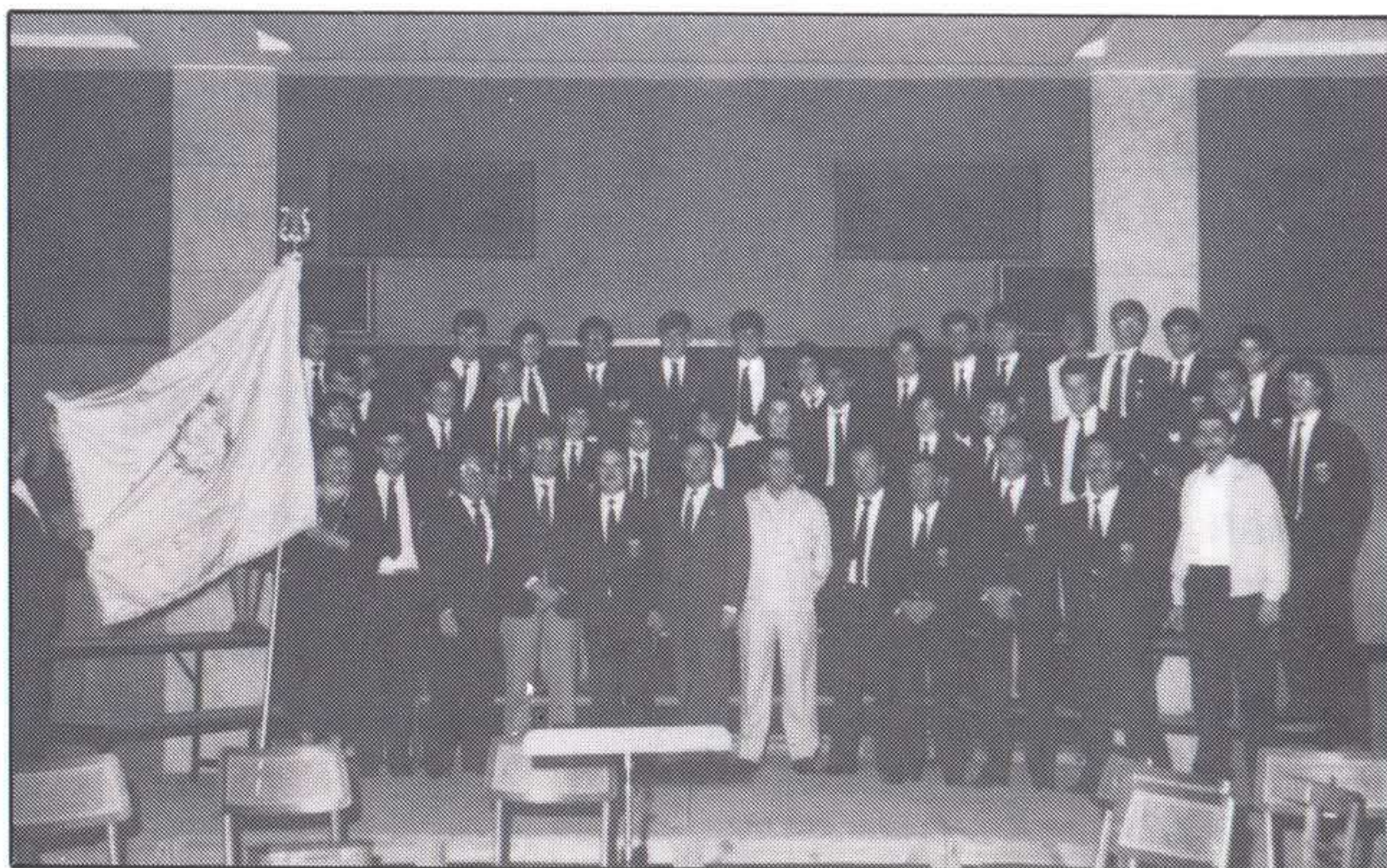


BANDAS DE MUSICA

En el panorama musical de la Isla, junto a la actividad coral, son las Bandas de Música las agrupaciones que aglutinan en torno a ellas el mayor apoyo de la población. Consciente de ello, el Vicepresidente del Patronato, Don Víctor Alamo Sosa, presentó al Pleno del Cabildo Insular de Tenerife una moción, que fue aprobada en sesión del 19 de noviembre de 1986, cuyo resumen reproducimos a continuación. Ello permitirá sin lugar a duda un afianzamiento de las Bandas de Música y podremos asistir en los próximos años a su consolidación y expansión. En la actualidad las Bandas de Música de la Isla de Tenerife son las que se adjuntan en el

cuadro anexo. Asimismo durante el año 1987 harán su primera

presentación las que se indican en el mismo.



Banda de Música del Patronato José Reyes Martín, de Granadilla.

RESUMEN DE LA MOCION

La gran tradición musical que existe en nuestra Isla es sobradamente conocida por todos, así como la gran labor que en este campo desarrollan las bandas de música existentes en la misma. No obstante y, pese a esa tradición, no es menos cierto que casi todas ellas subsisten de manera precaria y sólo cuentan, en la mayoría de los casos, con una mínima infraestructura y alguna financiación municipal.

La generalización de este problema y la imposibilidad material de encontrar una solución en unos niveles estrictamente locales, hace que sea el Cabildo Insular la institución idónea para integrar en un proyecto supramunicipal las medidas necesarias para la resolución de estas carencias y que estarían en la línea de la democracia cultural participativa que anima nuestra actuación en el Cabildo.

El proyecto, que sometemos a la consideración de ustedes, deberá ser ejecutado por el Patronato Insular de Música y estaría fundamentado en el programa siguiente:

a) Se establecerá un sistema de subvenciones directas en materia de

adquisición de instrumentos, de vestuario y demás equipamiento; cursos de perfeccionamiento musical y de dirección; creación y actualización de archivos musicales.

Estas sublevaciones podrán ser de hasta 1.000.000 de pesetas, en función de la titularidad de las bandas (municipal u otra), aportaciones municipales u otras que perciban, número de componentes, presupuesto de las mismas, existencia o no de actividades docentes organizadas en su ámbito y otros aspectos de interés valorables por el Patronato de Música.

b) Se instaurará un concurso de ámbito territorial para todo el Archipiélago que sirva de incentivo para la creación y adaptación de composiciones de música española y canaria para ser interpretada por las diferentes bandas.

c) En el Encuentro Insular de bandas de música deberán intervenir todas las bandas de la Isla que deseen acogerse a este programa y contará éste con un primer premio de 1.000.000 de pesetas, un segundo premio de 600.000 pesetas y un tercer premio de 400.000 pesetas.

Como parte integrante de este Encuentro Insular de bandas de música se llevará a efecto un circuito que tendrá como lugares de actuación todos los municipios de la Isla.

d) Se gestionará con los medios de comunicación, y en especial con TVE en Canarias, la grabación y máxima divulgación de la actividad musical de las bandas.

e) Se activarán los intercambios con bandas de otras Comunidades Autónomas en asuntos de interés mutuo.

f) Se establecerá una representación para el Certamen Internacional de bandas de música a celebrar en la Comunidad Valenciana.

Por todo lo expuesto, proponemos al Pleno de este Excmo. Cabildo Insular de Tenerife la aprobación de un crédito inicial de 25.000.000 de pesetas a ser consignado en los presupuestos del Patronato Insular de Música para el año 1987, comprometiéndose éste, a su vez, a desarrollar este programa de actuación durante los próximos cuatro años, para lo cual se irán habilitando las cantidades precisas que, en ningún caso, superarán dicha cantidad por año.

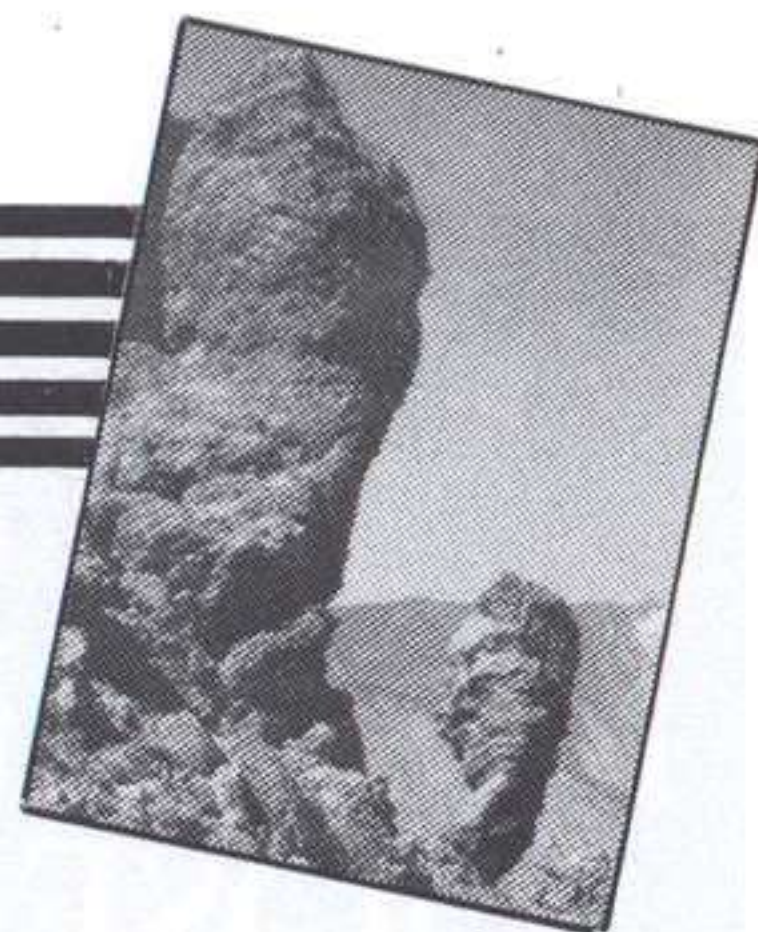


RELACION DE BANDAS DE MUSICA EXISTENTES EN LA ISLA DE TENERIFE

MUNICIPIO	NOMBRE DE LA AGRUPACION	DIRECTOR
ADEJE	Banda del Patronato Musical	Eneldo Díaz Fariña
ARAFO	Agrupación Artístico Musical "La Candelaria"	Amílcar González Díaz
ARAFO	Sociedad Filarmónica "Nivaria"	Mario Marrero Fariña
BUENAVISTA	Banda de Música "N.ª S.ª de los Remedios"	José Rodríguez Pérez
CANDELARIA	Banda de Música "Las Candelas"	Abilio Alonso Otazo
GARACHICO	Agrupación Musical de Garachico	Pedro A. Pérez Delgado
GRANADILLA	Banda de Música del Patronato José Reyes Martín	Maximiano Vera Regalado
LA GUANCHA	Banda de Música "La Esperanza"	Anatael Mesa Quintero
LA GUANCHA	Banda Juvenil de la Academia de Música	Silvia Alonso Fariña
GUIA DE ISORA	Agrupación Musical Isorana	Felipe Neri Gil Marrero
GUIMAR	Patronato "Amigos del Arte"	Rafael Márquez Campos
ICOD DE LOS VINOS	Banda Municipal	Miguel Barberán Sanchis
LA LAGUNA	Banda del Patronato de Música	Domingo González Ferrer
LA LAGUNA	Agrupación Cultural "San Sebastián" de Tejina	Angel González González
LA MATANZA	Agrupación Musical "El Salvador"	Antonio Guijarro García
LA OROTAVA	Banda de Música de la Agrupación Musical	Angel Hernández Hernández
PUERTO DE LA CRUZ	Banda de Música	Sebastián Miranda Padilla
LOS REALEJOS	Banda de Música "La Filarmónica"	Florentino Bencomo García
EL ROSARIO	Banda de Música "Princesa Yaiza"	Jung Chul Choi Oh
SAN JUAN DE LA RAMBLA	Agrupación Alcaravan	Jordi Colón
SAN JUAN DE LA RAMBLA	Agrupación Musical "19 de Marzo"	
SANTA CRUZ DE TENERIFE	Banda de Música "Unión Musical Aida"	Esteban Fariña Fariña
SANTA CRUZ DE TENERIFE	Banda de Música "Amigos del Arte"	José Sabina Sánchez
SANTA CRUZ DE TENERIFE	Grupo Juvenil de Viento del Conservatorio Superior de Música	Agustín Ramos Ramos
SANTA CRUZ DE TENERIFE	Banda Municipal de Música	José Julio Sánchez Fleitas
EL SAUZAL	Banda Municipal de Música	Oscar Regalado
LOS SILOS	Agrupación Musical "N.ª S.ª de la Luz"	Cándido Regalado Luis
TACORONTE	Agrupación Musical Sta. Cecilia	Antonio Abreu Expósito
LA VICTORIA	Agrupación Musical "La Victoria"	Juan Abilio Alonso Fariña

RELACION DE BANDAS DE MUSICA DE POSIBLE CREACION A LO LARGO DE 1987

MUNICIPIO	NOMBRE DE LA AGRUPACION	DIRECTOR
ARICO		
ARONA	Banda de Música	
CANDELARIA	Nueva Banda de la Asociación Cultural de Igueste	Luis Porfidio Torres Cruz
FASNIA	Patronato Artístico Musical	
TEGUESTE		



MUSICA CORAL



Coral Mixta de Santa Cruz de Tenerife. Director: Francisco Padrón.

El Patronato Insular de Música colabora anualmente en la edición del Encuentro Coral Ciudad de La Laguna, el mayor exponente de la actividad coral del Archipiélago y que cada mes de diciembre reúne en el Teatro Leal de la ciudad de Agüere a todos los coros de

la Isla de Tenerife y algunos representantes de las otras islas; contando en alguna ocasión con representación peninsular. Como concierto de clausura de cada encuentro Coral Ciudad de La Laguna, se celebra en la Iglesia de la Concepción de la citada ciudad un acto

que reúne a todos los coros participantes en actuaciones individuales y en el denominado Canto Común con la participación de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, que bajo la batuta de grandes maestros dirigen uno de los actos más emotivos de la actividad coral regional.

En la edición de 1986 el Encuentro Coral Ciudad de La Laguna contó con la participación de 30 corales que el domingo 21 de diciembre y en el marco incomparable de la Iglesia de la Concepción, cantaron a las órdenes del maestro Edmon Colomer y la participación de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, cerrando así la VII Edición del citado Encuentro Coral.

Asimismo el Patronato Insular de Música colabora con las Ediciones del Encuentro Coral Villa de La Orotava que cada junio se celebra en la villa norteña de la Isla de Tenerife. Por otra parte se creó el Concurso de Composición Coral a capella «Isla de Tenerife», que en su primera edición premió las obras de los compositores Carlos Alfonso Cedrés y Adolfo Gutiérrez Viejo.



Coro Polifónico Universitario. Directora: Carmen Cruz Simó. (Con los Virtuosos de Moscú).

I Curso Internacional de Piano JOSE ITURBI I International Course of Piano

Del 1 al 10 de Julio de 1987
From 1st to the 10th July 1987
Valencia (Spain)



Diputación Provincial de Valencia

La diputación Provincial de Valencia organiza y patrocina el I Curso Internacional de Piano «JOSE ITURBI», con el fin de proseguir la labor de perpetuar el nombre y la obra de este ilustre músico valenciano.

BASES DEL CURSO

PRIMERA.—El Curso se celebrará en la ciudad de Valencia, durante los días 1 al 10 del mes de julio de 1987.

Tendrá lugar en el edificio del Centro Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia (Plaza de Tetuán, nº 23), y en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

SEGUNDA.—Profesorado y temática a desarrollar: Joaquín Achúcarro: «Interpretación Pianística». Roberto Bravo: «Clasicismo y Romanticismo». Perfecto García Chornet: «La Música Pianística Española». Mario Monreal: «La moderna interpretación pianística: sus formas de estudio».

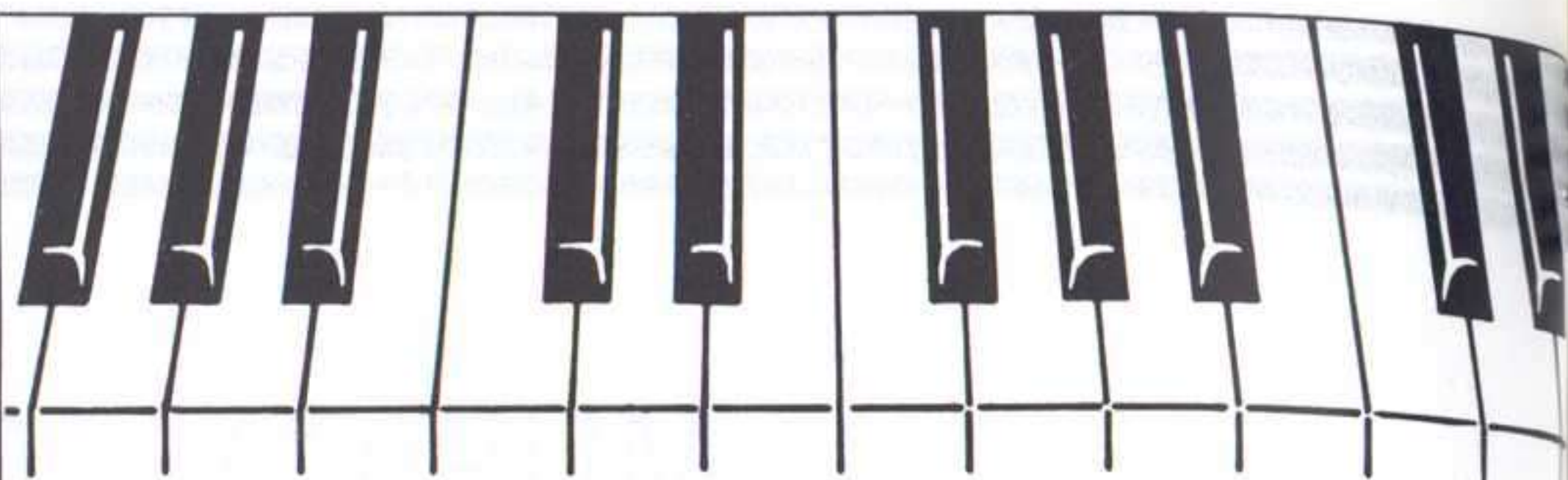
TERCERA.—Podrán participar en este Curso los jóvenes pianistas de cualquier nacionalidad que no hayan cumplido 30 años el día 10 de junio, fecha final del plazo de inscripción, y acrediten superado los estudios de Grado Medio de Piano (8º Curso) en los Conservatorios Superiores de Música de España, o su equivalente en el extranjero.

CUARTA.—El plazo de admisión de solicitudes comprenderá desde el día 1 de abril hasta el día 10 de junio del año en curso.

Se establecen dos tipos de participantes en el Curso: a) Activos; b) Oyentes.

El número máximo de alumnos activos se fija en 12 por cada profesor. Previo al comienzo del Curso, se realizará una *prueba* de selección, consistente en la interpretación de dos fragmentos de obras relativas a la temática elegida, que determinará la calificación, como alumno activo. Los que no la superasen quedarán, en su caso, como alumnos oyentes.

En función del tipo de alumno, se fijan los derechos de matrícula en: a) Alumnos activos: 15.000 pesetas; b) Alumnos oyentes: 7.000 pesetas.



El boletín de inscripción, junto con los documentos que se detallan seguidamente, deberán remitirse en carta certificada a: Secretaría del I CURSO INTERNACIONAL DE PIANO «JOSE ITURBI». Diputación Provincial de Valencia. Plaza de Manises, 4 - 46004 VALENCIA (España).

Documentos a remitir junto con el Boletín de Inscripción: a) Certificado de Estudios realizados; b) Dos fotos tamaño carnet; c) Partida de nacimiento u otro documento oficial en el que se haga constar la fecha de nacimiento y nacionalidad del participante; d) Resguardo acreditativo de haber efectuado el abono de la matrícula (El ingreso deberá efectuarse en la Cta. Cte. nº 2778-25 de Banco de Valencia Urb. 12 - Diputación Provincial de Valencia).

QUINTA.—La Diputación Provincial concederá becas a los participantes, de acuerdo con las siguientes condiciones: a) Número máximo de becas: 24; b) Se establece un número máximo de 6 becas (3 completas y 3 medias) por temática, distribuidas en función de la puntuación obtenida en la prueba selectiva de admisión; c) Cuantía de las becas: 1. Beca completa: 8.000 ptas./día. 2. Beca media: 4.000 pesetas/día.

SEXTA.—El horario de clases será establecido por cada profesor y se hará público en el tablón de anuncios y comunicados del Curso.

SEPTIMA.—A los participantes que no superen la prueba de alumnos activos se les devolverá el importe de la matrícula, o en su caso la diferencia correspondiente si permanecen como alumnos oyentes.

OCTAVA.—Obligaciones de los alumnos activos: a) Asistencia a todas las clases de la temática en la cual están inscritos; b) Participar en una audición, al final del curso, en función de la selección que lleve a cabo cada profesor.

NOVENA.—La secretaria del Curso comunicará al interesado, por carta certificada, la admisión de su documentación. Si, una vez admitido, se comprobare falsedad en alguno de sus datos, automáticamente quedaría anulado.

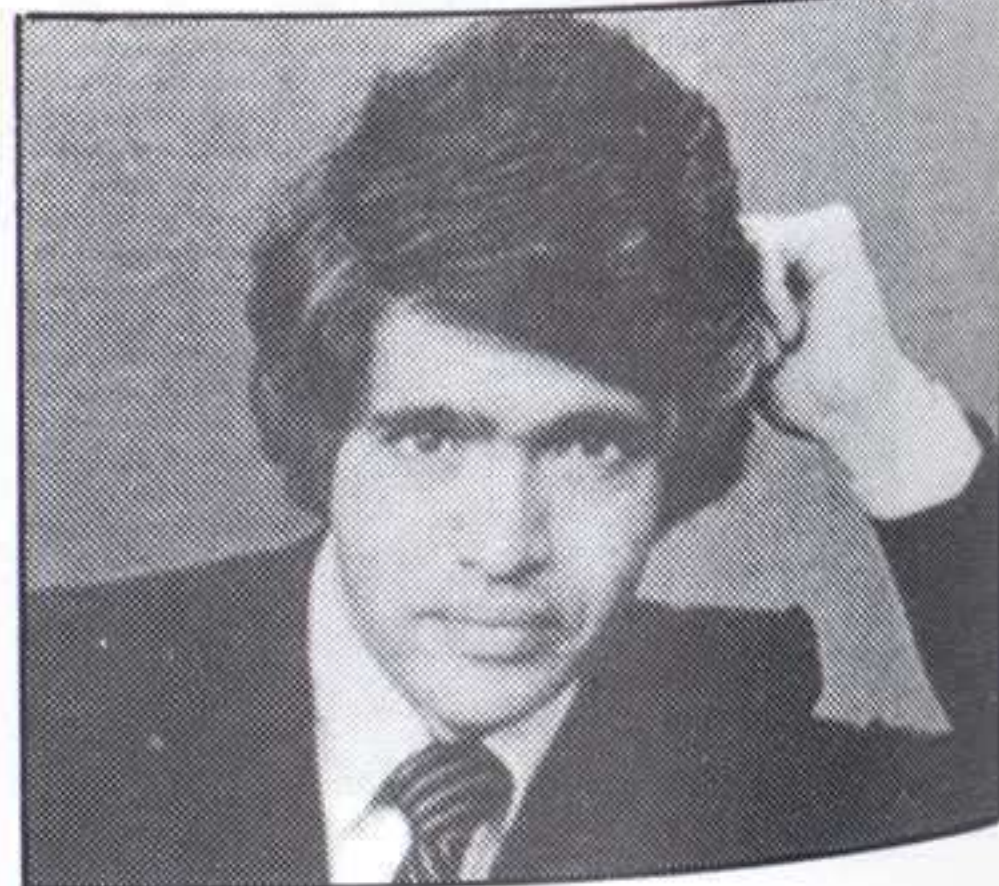
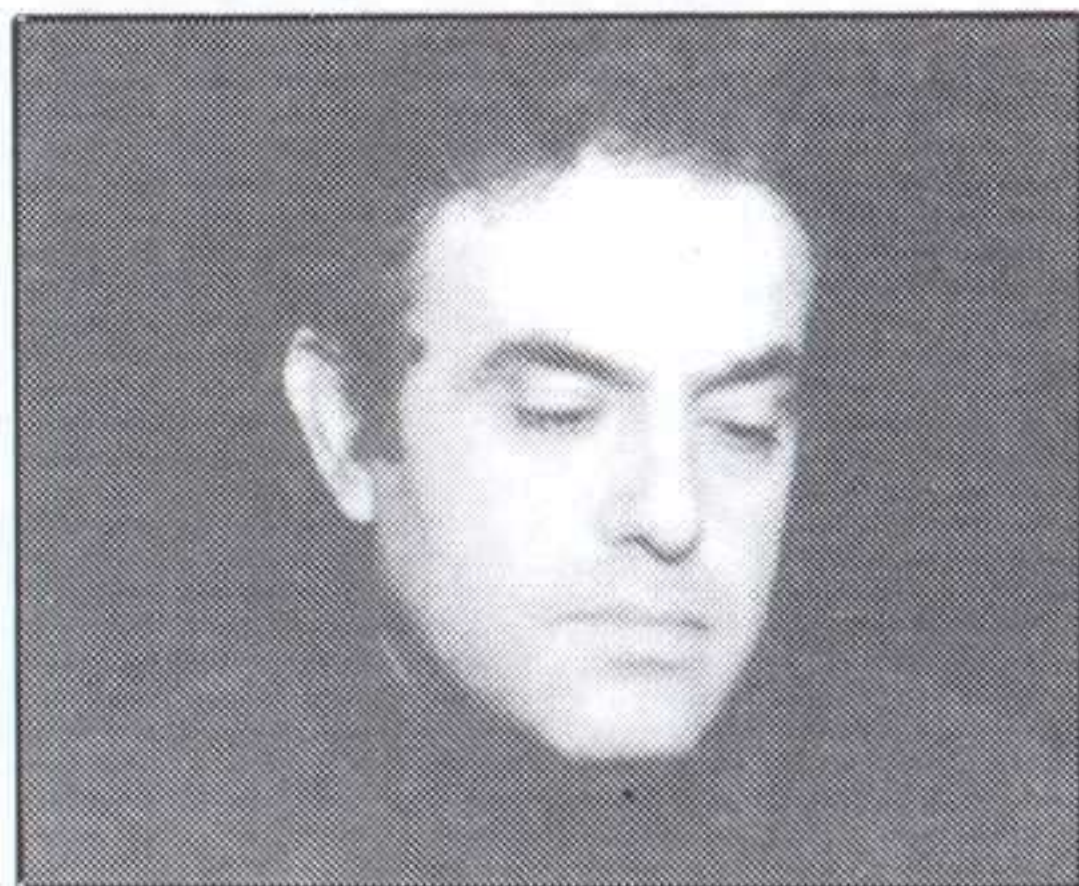
Asimismo, se establece que sólo se admitirá una única inscripción como alumno activo. No obstante, y en función del horario que se fije, y siempre con autorización del profesor correspondiente, podrá asistir a las clases de otras temáticas como alumno oyente.

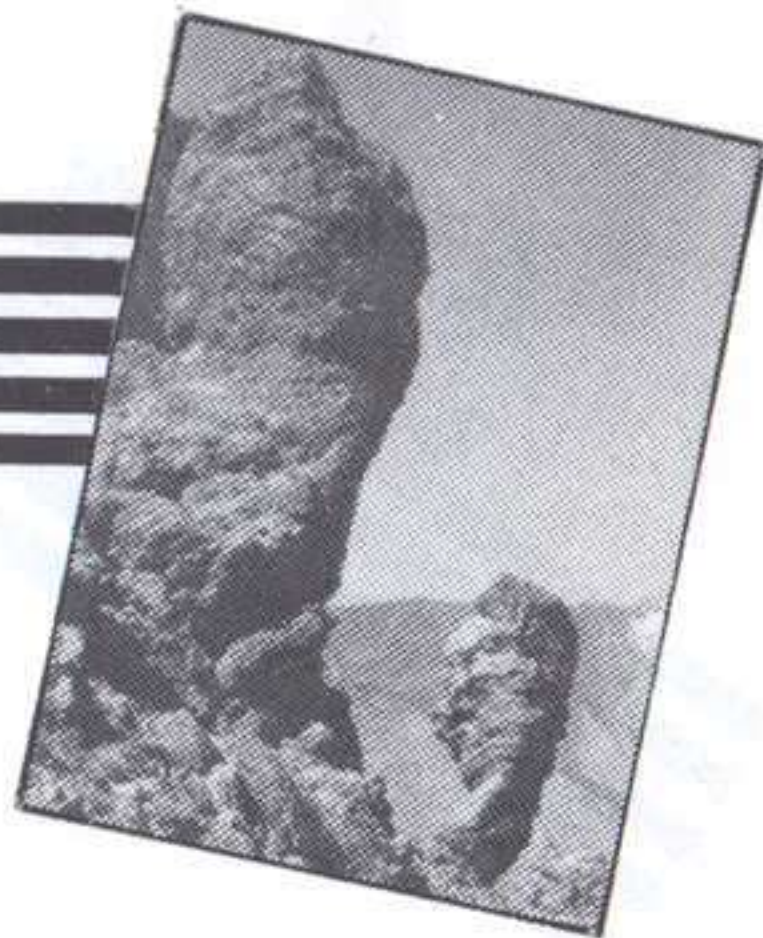
DECIMA.—La Diputación, en colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Valencia, pondrá a disposición de los alumnos activos pianos de estudio, fijando los horarios correspondientes.

DECIMOPRIMERA.—La Diputación Provincial hará entrega a todos los alumnos activos del Curso de un Diploma acreditativo de su asistencia al mismo.

DECIMOSEGUNDA.—La prueba de admisión de los alumnos activos tendrá lugar el día 1 de julio de 1987, a las 9 horas, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia (Plaza de Tetuán, 23 de Valencia).

DECIMOTERCERA.—La participación en el I CURSO INTERNACIONAL DE PIANO «JOSE ITURBI» implica la plena aceptación de las presentes Bases, reservándose la Diputación Provincial la facultad de interpretar cuantas dudas se plantearan.





CONCIERTOS ESCOLARES

Desde 1976 el Patronato Insular de Música, desarrolla a lo largo y ancho de la geografía insular una de las actividades más loables en materia de difusión musical. Se trata de los denominados Conciertos Escolares, una serie de audiciones-clase que abarcando la totalidad de los Colegios Nacionales de la isla de Tenerife, alrededor de 140, y a sus alumnos de 5º a 8º de EGB, más de 37.000, realizando cada curso académico un número de conciertos que sobrepasa los 1.900, pretenden y consiguen difundir entre el alumnado unos conocimientos básicos de los instrumentos musicales, de las formas musicales y de las épocas y estilos.

En el curso 1985/1986, como se puede comprobar por el cuadro adjunto que relaciona y clasifica la actividad de Conciertos Escolares, se aprecia que durante el mismo se impartieron 1.904 audiciones, teniendo lugar en horas de clase y en el propio Colegio con la siguiente temática:

a) para alumnos de 5º y 6º:

- el saxofón
- el trombón de varas
- la trompeta
- el oboe, el clarinete, el fagot
- la trompa y la tuba
- las flautas

b) para alumnos de 7º y 8º:

- el Renacimiento
- el Barroco
- El Nacionalismo
- el Clasicismo
- el Romanticismo

Para explicar cada una de estas materias se contó con la siguiente distribución instrumental de equipos.

- cuarteto de saxofones
- trombón, trompa y tuba
- dúo de trompeta y piano
- trío de viento-madera
- dúo de flautas y guitarra
- trompa, tuba y trombón
- cuarteto vocal (Renacimiento)
- trío de viento-madera (Nacionalismo)
- trío de violines y piano (Barroco)
- dúo de voz y piano (Romanticismo)
- trío de violines y piano (Clasicismo)

Ello necesitó del trabajo de 21 profesores que realizando en cada equipo 2 ó 3 audiciones diarias de lunes a viernes durante el curso académico y formando 6 equipos cada día, atendieron a la formación musical de 37.037 escolares pertenecientes a 133 Colegios Nacionales de la Isla de Tenerife.

En el actual Curso Académico la programación que se está desarrollando es la siguiente:

a) para alumnos de 5º y 6º:

- el violín
- el timble
- la voz
- la viola
- el violoncello
- pulso y púa

b) para alumnos de 7º y 8º:

- el lied
- la suite
- la fuga
- la sonata
- el minueto
- el rondó

Respecto al primer apartado, el planteamiento general de las explicaciones contemplará los siguientes aspectos: fisiología del instrumento; características técnicas, interpretativas y expresivas; breve reseña histórica. Por lo que se refiere al segundo apartado las explicaciones de esos temas se centrarán principalmente en los contenidos estructurales de la forma musical característica, procediendo de manera sintética, para en la unión de las partes, llegar a la comprensión del todo. Alguna referencia al origen de las determinadas formas completará la explicación.



JESUS SANZ ARRIBAS

Director de Conciertos Escolares

Jesús Sanz Arribas, nació en 1935 en Fuetepiñel (Segovia). Estudió piano, armonía y contrapunto en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1963 llegó a Tenerife donde estudió composición en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife. Fue director del Coro del citado centro durante 8 años y profesor de acompañamiento, transporte y repentización durante otros tres.

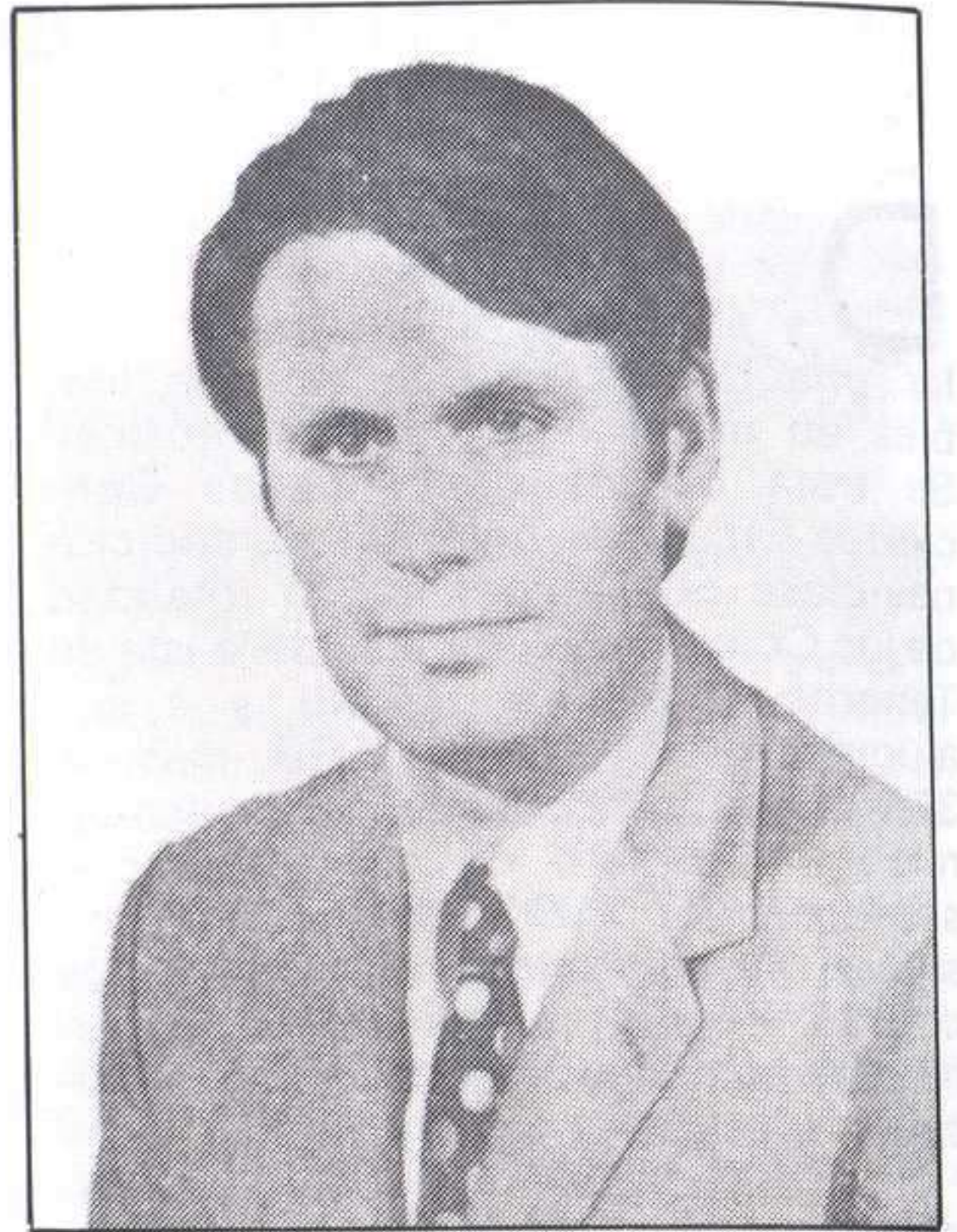
Actualmente es profesor agregado de música del Instituto Nacional de Bachillerato de San Benito (La Laguna) y

coordinador de música en el programa experimental de la reforma de enseñanzas medias.

Es Director de Conciertos Escolares desde su fundación.

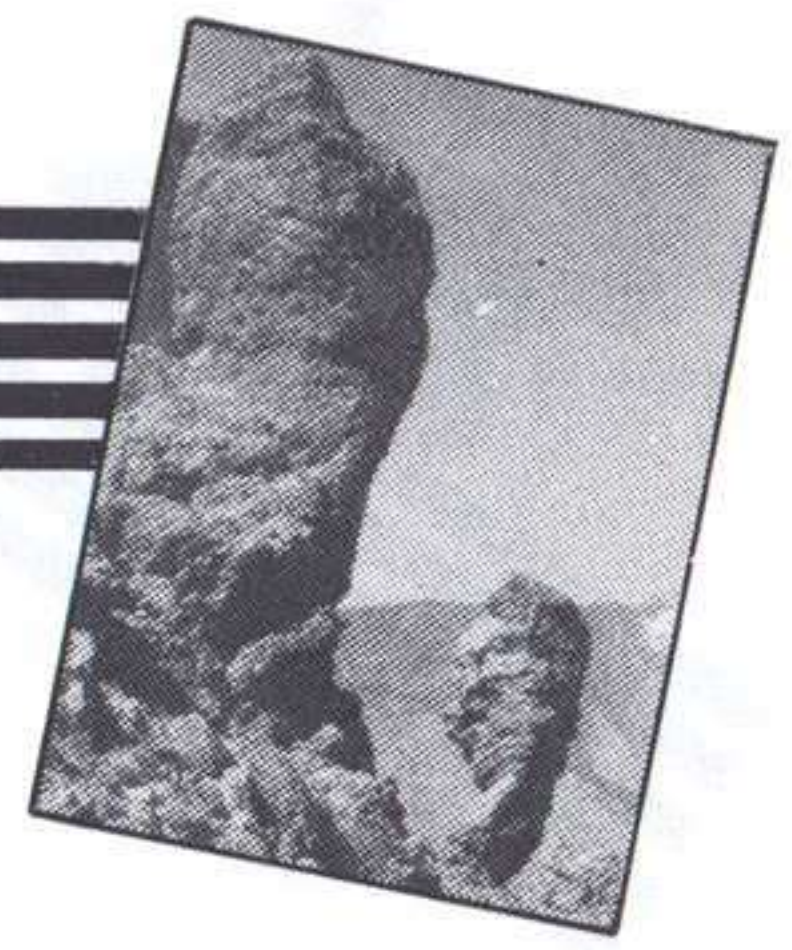
Durante diez años fue profesor de música del Colegio Alemán de Santa Cruz de Tenerife.

Ha editado algunos libros pedagógicos que son una guía didáctica de enseñanza musical escolar, un cuaderno de pentagrama silábico y recientemente un escalógrafo musical con su guía de entonación.



CUADRO ESTADISTICO

CURSO ESCOLAR	NUMERO DE COLEGIOS	AUDICIONES EFECTUADAS	ALUMNOS ASISTENTES
76/77	74	351	20.464
77/78	80	809	25.303
78/79	93	1.378	30.534
79/80	103	1.665	31.168
80/81	107	1.521	32.091
81/82	111	1.731	31.764
82/83	115	1.627	32.796
83/84	116	858	34.732
84/85	119	1.583	34.101
85/86	133	1.904	37.037



EDICIONES DISCOGRAFICAS

La reedición de las obras de Teobaldo Power es una loable y meritoria contribución del Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife, al rescatar una parte importante del patrimonio cultural español. Dado que los compositores románticos son escasos en nuestro país, ha sido un acierto recoger en este trabajo la obra de uno de ellos, compositor-intérprete, profundo conocedor de su instrumento, y sin duda uno de los pianistas más notables de su época. Es, además, el compositor más importante de las Islas Canarias.

Cuando hace unos años se me encargó, también por esa Entidad, la grabación de un disco con parte de la obra de este compositor, me encontré con el problema de no disponer más que de muy contadas obras (dos versiones de los **Cantos Canarios**, la original del autor y una posterior, más algunas piezas conservadas al azar por profesores que mantuvieron siempre la inquietud de recordar estas obras, y a los que deseo rendir, desde estas líneas, un homenaje de gratitud).

Continué la búsqueda de las obras de Teobaldo Power en los lugares donde vivió: La Habana, Lisboa, Barcelona y Madrid. Sólo en esta última ciudad, en la que fue mi ilustre antecesor, en tanto que canarios los dos, en una Cátedra de Piano del Real Conservatorio Superior de Música, mis investigaciones produjeron resultados positivos. Así, a través de la Biblioteca del Real Conservatorio y de los fondos editoriales de la Unión Musical Española, que puso a mi disposición sus archivos, llegaron a mis manos una serie de obras que son, fundamentalmente, las que aquí se editan. En la actualidad continúo la búsqueda

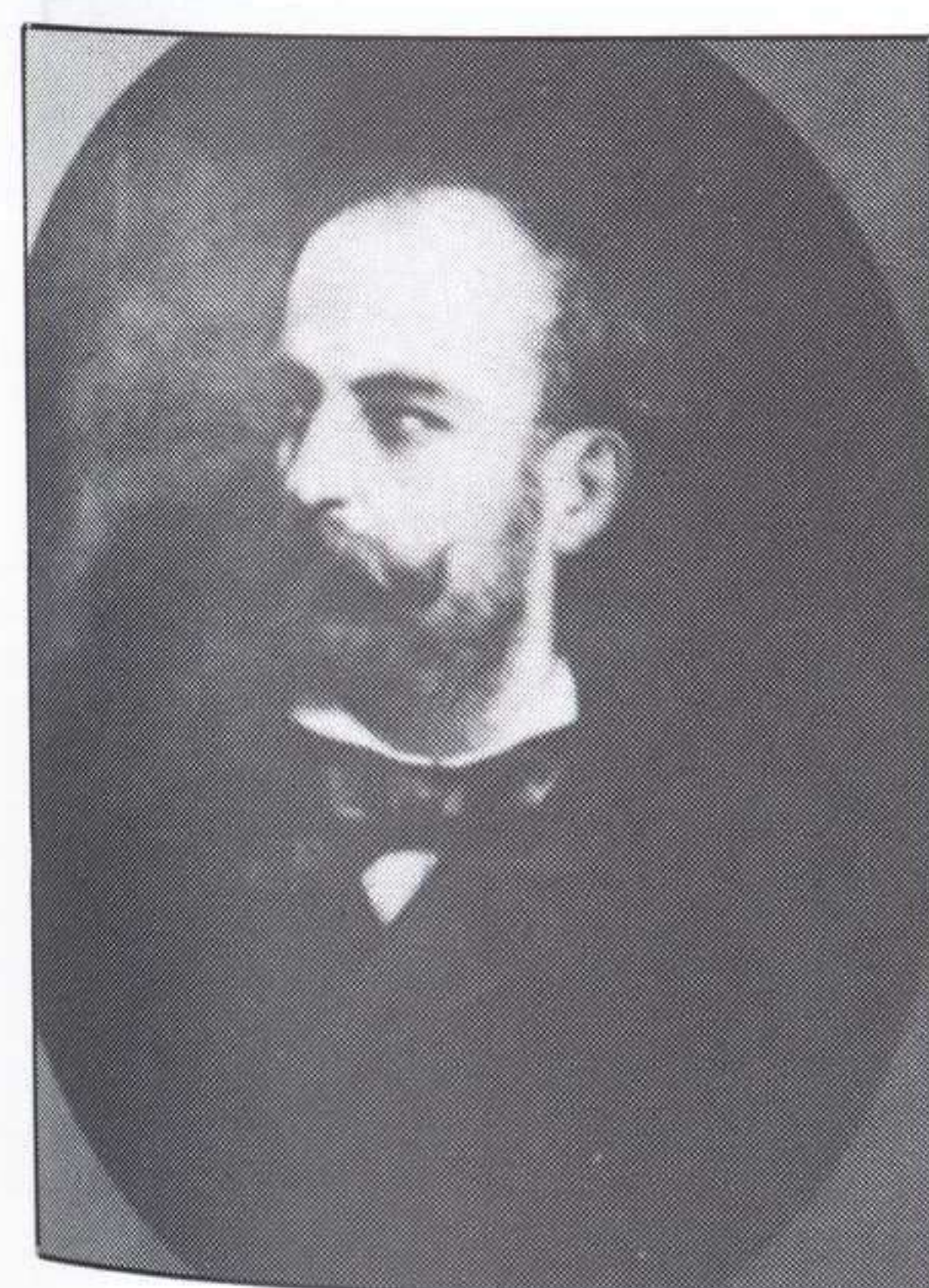
de algunas otras, de las que me consta su existencia.

En este trabajo se incluyen obras de carácter didáctico, como son el **Cuaderno de Doce Estudios, Estudios de Concierto**, numerosas piezas de salón y obras de gran envergadura, como la **Sonata en cuatro movimientos**. Pero su obra más importante es, sin duda, los **Cantos Canarios**, en la que recoge los elementos fundamentales del folclore de las Islas. Hay que resaltar, en su conjunto, una gran facilidad en el planteamiento técnico de sus obras, que resultan enormemente atractivas por su calidad de intérprete-compositor, desde y para el piano.

Salvo muy raras excepciones, en esta revisión me he limitado a seguir fielmente el texto de las primeras ediciones, tratando de corregir, en lo posible, los errores existentes en ellas, y cambiando sólo algunos detalles que, estoy seguro, fueron equivocaciones de la primera copia.

Deseo que este trabajo sirva también de estímulo a futuros investigadores en el tema, tanto para el descubrimiento de nuevas obras como para profundizar en el estudio de las ya encontradas.

Guillermo González



SEGUNDO ESTUDIO DE CONCIERTO

TEOBALDO POWER

STACCATO

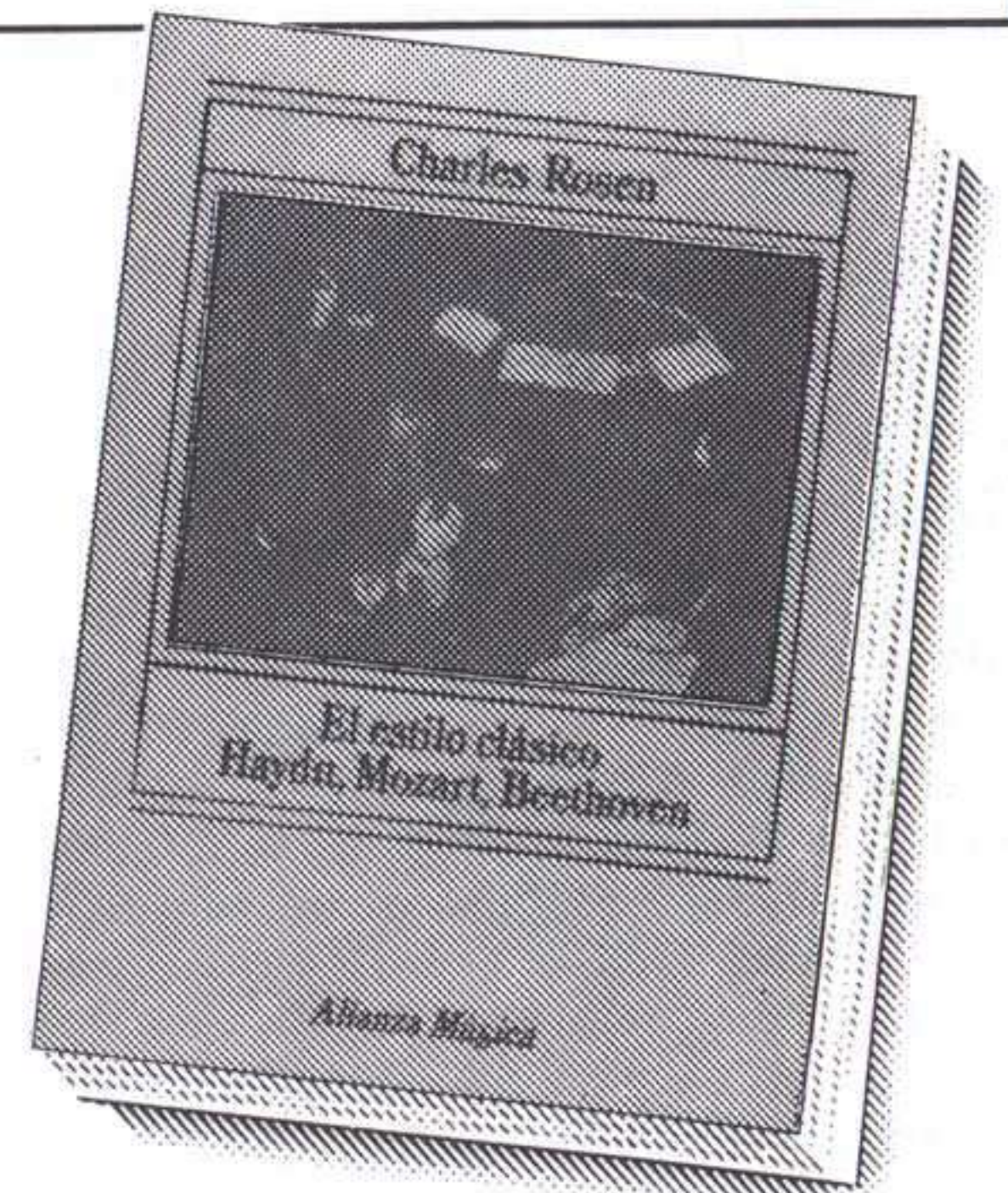
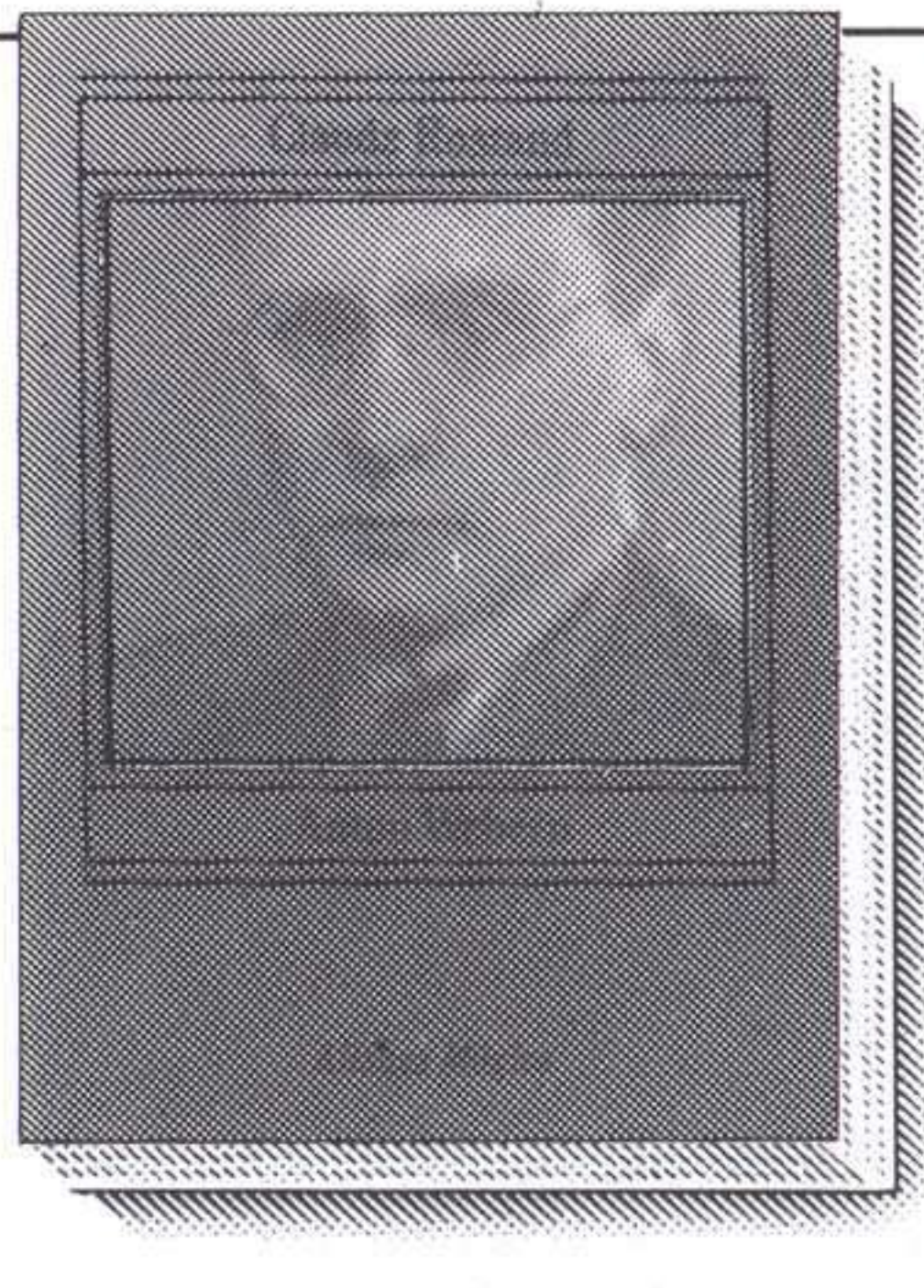
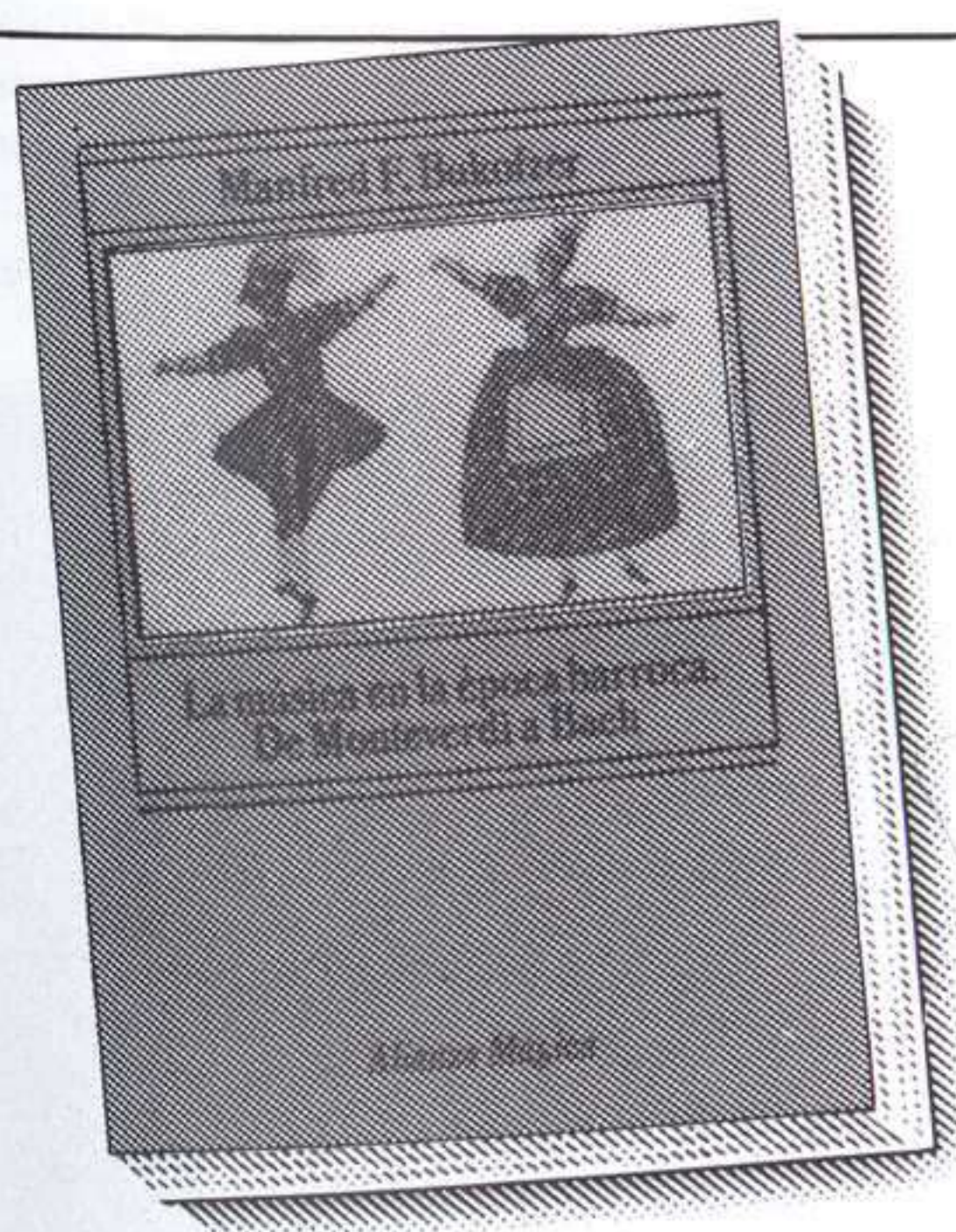
Allegro scherzando

The musical score is presented in two systems. The first system includes a treble and bass staff with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It features a melody in the treble with fingerings 2, 4, and 2, and a bass line with chords and a 'senza Ped.' instruction. The second system continues the piece with a 'legg.' marking and a 'sempre p' instruction, including a five-measure rest in the treble staff and a 'Ped.' instruction in the bass staff.

© 1986 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA. Editores. MADRID (España). All rights reserved.

Alianza Música

- 1 ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA:
HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA
1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"
- 2 SAMUEL RUBIO:
HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA
2. Desde el "ars nova" hasta 1600
- 3 JOSE LOPEZ-CALO:
HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA
3. Siglo XVII
- 4 ANTONIO MARTIN MORENO:
HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA
4. Siglo XVIII
- 5 CARLOS GOMEZ AMAT:
HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA
5. Siglo XIX
- 6 TOMAS MARCO:
HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA
6. Siglo XX
- 7 JOSEP CRIVILLE I BARGALLO:
HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA
7. El folklore musical
- 8 BRUNO WALTER:
GUSTAV MAHLER
Prólogo de Pierre Boulez
- 9 MARTIN GREGOR-DELLIN:
RICHARD WAGNER
Su vida - Su obra - Su siglo
1. 1821 - 1864
- 10 MARTIN GREGOR-DELLIN:
RICHARD WAGNER
Su vida - Su obra - Su siglo
2. 1864 - 1883
- 11 PAUL HENRY LANG:
LA EXPERIENCIA DE LA OPERA
- 12 ADOLFO SALAZAR:
LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA
I. Desde los primeros tiempos cristianos
- 13 ADOLFO SALAZAR:
LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA
II. Hasta fines del siglo XVIII
- 14 HENRI POUSSEUR:
MUSICA, SEMANTICA, SOCIEDAD
- 15 DONALD JAY GROUT:
HISTORIA DE LA MUSICA OCCIDENTAL, 1
- 16 DONALD JAY GROUT:
HISTORIA DE LA MUSICA OCCIDENTAL, 2
- 17 ADOLFO SALAZAR:
LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA
III. El siglo XIX. Primera época
- 18 JOHN CALDWELL:
LA MUSICA MEDIEVAL
- 19 GERALD ABRAHAM:
CIEN AÑOS DE MUSICA
- 20 FRANÇOIS-RENE TRANCHEFORT:
LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL MUNDO
- 21 WILLIAM P. MALM:
CULTURAS MUSICALES DEL PACIFICO,
EL CERCANO ORIENTE Y ASIA
- 22 BRUNO NETTL:
MUSICA FOLKLORICA Y TRADICIONAL EN LOS
CONTINENTES OCCIDENTALES
- 23 ADOLFO SALAZAR:
LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA
IV. El siglo XIX hasta la época contemporánea
- 24 RALPH KIRKPATRICK:
DOMENICO SCARLATTI
- 25 ADOLFO SALAZAR:
JUAN SEBASTIAN BACH
- 26 ALFRED EINSTEIN:
LA MUSICA EN LA EPOCA ROMANTICA
- 27 ALFRED CORTOT:
ASPECTOS DE CHOPIN
- 28 CLAUDE ROSTAND:
ANTON WEBERN
El hombre y su obra
- 29 CHARLES ROSEN:
EL ESTILO CLASICO
Haydn, Mozart, Beethoven
- 30 MANFRED F. BUKOFZER:
LA MUSICA EN LA EPOCA BARROCA
De Monteverdi a Bach
- 31 ENRICO FUBINI:
LA ESTETICA MUSICAL DESDE LA
ANTIGÜEDAD HASTA HOY



ALIANZA

EDITORIAL

FIORENZA COSSOTTO Una veterana en el Liceu

Hablar de la Cossotto en el ambiente operístico barcelonés es hablar de un verdadero mito de la ópera. En esta temporada, además, se ha celebrado un importante homenaje a la DIVA con motivo del vigesimoquinto aniversario de su debut en el Liceu, y se le ha entregado el Cartel de Oro de nuestro Gran Teatro, en homenaje a su fidelidad, entrega y alto nivel artístico. Por esta razón, los miembros de la redacción de RITMO en Barcelona consideramos que era imprescindible llevar a cabo una entrevista con Fiorenza Cossotto y, a este efecto, nos desplazamos al Hotel Manila de esta ciudad, la víspera del homenaje, para efectuarla. Más que una entrevista fue un diálogo cordial y distendido, en el que la cantante explicó con toda naturalidad los distintos puntos que nos interesaba conocer. Participó además, con comentarios ocasionales al margen, su esposo, el bajo Ivo Vinco, de parecida longevidad artística en los anales del Liceu.

RITMO.—¿Nos podría decir cuándo y con quién realizó sus estudios musicales; cómo se desarrollaron y qué recuerdos guarda de esa época? ¿Tiene antecedentes musicales en la familia?

FIORENZA COSSOTTO.—No, antecedentes musicales no, sólo que mi padre era un apasionado del violín pero sin haber tenido un maestro; mi madre siempre cantaba conciertos, incluso en la iglesia, pero siempre a un nivel popular de aficionados; yo empecé los estudios un poco por casualidad, por deseo de mi profesora de música de la escuela secundaria; al terminar el curso debíamos hacer un concierto y yo siempre tenía que hacer la parte solista. Mi maestra ya se había dado cuenta de que tenía una voz diferente de las otras y me atribuía las partes solistas, y fue entonces cuando comenzó a decirme: *tú tienes que estudiar música e ir a un conservatorio, que es un lugar muy*

Entrevistadores:

Albert Vilardell, Xavier Casanovas, Josep Lluís Vidal y Roger Alier.

serio; tienes que estudiar seriamente canto. Entonces habló con mis padres, me inscribió en el conservatorio para un concurso, al cual me presenté ingenuamente, sólo con mi voz, sin conocer ninguna aria lírica, ningún aria de ópera... y gané frente a tantas participantes, algunos de los cuales habían alcanzado otros premios en la radio. Gané yo y me dijeron que lo había hecho precisamente por que era la única voz de mezzo soprano, y en cambio sopranos había muchísimas. Y así empecé a hacer mis estudios en el conservatorio G. Verdi de Turín, donde me diplomé después de cinco años.

R.—¿Cuáles fueron sus primeros pasos en el ámbito teatral, y cuáles sus primeros teatros?

C.—Durante un año canté conciertos modestos para donantes de sangre, gratuitos lógicamente, y de este modo adquirí experiencia («mi sono fatto un pocchino le ossa»). Canté por todas partes arias muy conocidas de **La Favorita**, e incluso difíciles como la de **Sanson et Dalila**, etc. Luego me presenté a un concurso de admisión en la Scala para entrar como alumna en la escuela de canto del teatro. Pronto me

utilizaron en el teatro en pequeños papeles, y a partir de ahí fui haciendo unos papeles cada vez mayores hasta que llegó el día de la sustitución de **La Favorita** (de la Simionato) y este fue mi lanzamiento, en el año 1961.

R.—Aparte de «Norma», que mantiene en su repertorio, en sus primeros años de carrera afrontó obras belcantistas como «I Capuletti», en 1957 en la RAI; «Tancredi»; «La Pietra del Paragone»; «Il Barbiere», en Milán en 1964; «Olimpia» de Spontini, etc. ¿Son obras que le interesaron en aquella época, y después ha evolucionado en su repertorio?

C.—Es un repertorio que he cantado siempre con gran placer, pero comprendo que hoy en día los teatros prefieran dar estos papeles a cantantes que empiezan, porque son más adecuados para este tipo de voces.

R.—¿Cuántas obras tiene en repertorio, cuántas canta habitualmente y cuántos «roles» distintos ha interpretado?

C.—Yo nunca he contado las óperas que he cantado, pero pienso que todo el repertorio verdiano, casi todo el de Doizetti (muchas en producciones de la RAI, que en estos años daba a conocer tantos títulos —yo por ejemplo canté **La Favorita** por primera vez en la radio— y de ese modo había la posibilidad de apreciar si tal o cual ópera estaba bien o no, aparte de que eran óperas poco frecuentes en los teatros), también canto Bellini y Rossini, todo el



De izquierda a derecha, Josep Lluís Vidal, Ivo Vinco, Fiorenza Cossotto, Albert Vilardell y Roger Alier.

repertorio verista italiano y francés; me falta Wagner en cambio. He cantado también el **Lucio Silla** de Mozart; **Così fan tutte**; el «Cherubino», de **Le Nozze de Figaro**, ... etc. Mi repertorio es tan amplio... he cantado incluso óperas rusas como la **Khovantchina** y **Las Bodas en el convento**, de Prokofiev, la «Fidalma», de **Il Matrimonio Secreto**, en la Piccola Scala, donde he cantado asimismo mucho repertorio del siglo XVIII.

R.—Pero en el Liceu no han explotado este repertorio tan amplio que Vd. posee.

C.—No en el Liceu no; mire en estos grandes teatros es muy difícil por ahora hacer este tipo de óperas; no es fácil que monten un **Xerse**, por ejemplo; son obras que no se pueden hacer con artistas conocidos, y como no se hacen con ellos, no interesan al gran público. El público va al teatro a oír a su ídolo. Los teatros comprendieron que yo me adaptaba mejor a cantar **Il Trovatore**, **Aida**, **Don Carlo**, y por esto me han invitado a cantar este tipo de óperas aquí.

R.—En su etapa liceísta ha cantado solamente doce papeles distintos. ¿Ello es debido a que ha cuidado mucho su repertorio o bien ha sido por otras razones?

C.—Los grandes teatros piden este tipo de repertorio que llama al gran público; lo mismo sucede en la Scala...

R.—¿Qué otras actuaciones ha hecho en otros lugares de España: Madrid Bilbao, etc, y qué recuerdos tiene?

C.—Muchas. Desde luego, Bilbao, Oviedo, Madrid, donde por cierto me regalaron una placa por mi «**Favorita**», que mereció ser considerada la mejor ópera de la temporada.

R.—Su debut, en el Met se hizo en 1968 con «La Gioconda», con Renata Tebaldi; antes había debutado en Chicago con «La Favorita» y hasta 1977 no lo hizo en San Francisco, con «Aida». ¿Cómo cree que se ha desarrollado su etapa americana?

C.—Muy bien, porque tengo contratos hasta 1991; muy bien también porque después de **La Favorita**, que fue el éxito del año, como dijo la directora del Lyric Opera de Chicago, fui invitada enseguida al Metropolitan de Nueva York, donde todavía canto hoy en día.

R.—¿En qué teatros canta más a gusto, ya sea por razones organizativas sentimentales, ambientales, etc.?

C.—Yo soy una sentimental por excelencia y por lo tanto doy la preferencia, antes que nada, al sentimiento. Me encuentro bien allí donde hay un ambiente en el que me siento como en casa, donde se trabaja con alegría y entonces se puede llevar a cabo el verdadero arte. También me encuentro bien en aquellos teatros donde hay una verdadera organización, seria, como aquí, en el Liceu, donde las obras se montan bien, aunque con premura, ya sea por falta de tiempo de los cantantes, ya por falta de tiempo del mismo teatro, puesto que es preciso esperar que acabe una ópera para montar la



siguiente. En el Liceu hay un «cartellone» como no lo tienen en el Teatro Alla Scala.

R.—En Italia, ¿hay algún teatro que le agrade especialmente?

C.—Me encuentro muy bien en la temporada estival de Verona, que adoro y donde siento que el público me quiere mucho; pero en Italia hay muchos teatros que, cómo diría yo, deciden en el último momento, no te invitan con tiempo suficiente, muy diferente de como ocurre por ejemplo en el Metropolitan o aquí mismo, en el Liceu, donde ya sé ahora lo que cantaré la próxima temporada.

R.—¿Así Vd. cree que el Liceu es actualmente un teatro serio y más organizado que los italianos?

C.—Ciertamente, tengo incluso ya las fechas comprometidas para cantar en el Liceu las dos próximas temporadas, mientras que en la Scala aún no saben ahora lo que cantaré el año próximo. Incluso en la época del empresario Parnis nos íbamos siempre, mi marido y yo, sabiendo ya lo que cantaríamos el año siguiente.

R.—El año próximo tienen previsto, según creemos, cantar tres óperas «Un Ballo in Maschera», «La Gioconda» e «Il Trovatore».

C.—Efectivamente, yo cantaré estas tres óperas.

R.—¿Existe en la actualidad una cierta prepotencia de algunos directores de orquesta? ¿Cuál es su opinión sobre lo que debe ser la relación entre cantantes y directores?

C.—Prepotencia no, aunque sí una gran responsabilidad, que hay que comprender y, aunque no quisiera decirlo con esta palabra, una cierta voluntad de protagonismo. Me gusta cantar con quien me comunica su necesaria serenidad, y el mismo público lo nota cuando se consigue este clima de entendimiento entre cantantes y director.

R.—También se habla de una cierta prepotencia de los registas. ¿Cuál es su

punto de vista al respecto, y cuál debe ser según Vd. la relación entre regista y cantante?

C.—Más que prepotencia lo llamaría evolución de las ideas; yo estoy de acuerdo en colaborar con los directores de escena, de los que puedo incluso aprender algo nuevo, siempre y cuando vayan de acuerdo con el texto y las intenciones del compositor. Yo he trabajado con los mejores registas, como Visconti, Strehler, De Lullo, etc., que eran innovadores pero también verdaderos músicos, y no como otros que cambian de época, de estilo, de trajes, con lo que el cantante no se siente cómodo.

R.—¿A qué cantantes del pasado y del presente admira más y por qué?

C.—La admiración la siento por todos aquellos que me han hecho sentir una emoción auténtica, porque aunque yo sea una artista también siento la emoción cuando un cantante sabe transmitirme.

R.—Vd. ha realizado importantes grabaciones discográficas, pero ¿piensa que ha sido aprovechada al máximo en este campo?

C.—Grabaciones he realizado muchas; la única cosa que lamento es no haber grabado **Carmen**, después de la producción de la Scala con Georges Prêtre (por no tener fechas libres) y **Sanson et Dalila**.

R.—Sabemos que le gusta tener registros de sus actuaciones. ¿Considera que estas grabaciones son interesantes porque hacen perdurables noches inolvidables, o por el contrario son perjudiciales?

C.—Sí, las considero muy interesantes; lo que quisiera señalar respecto a las grabaciones privadas es que los que las realizan tendrían que tener en cuenta que un artista no siempre está al mismo nivel y es injusto que se comercialice una grabación realizada precisamente el único día en que el cantante no ha estado a la altura de las otras

interpretaciones que ha llevado a cabo en la misma producción.

R.—En grabaciones ha interpretado papeles de soprano, como el de «Lady Macbeth» y algunas arias de Verdi. ¿Cree interesante que una mezzo se adentre en este repertorio?

C.—Yo grabé este **Macbeth** a petición del propio Muti, e incluso me propuso cantarlo en Florencia, pero no acepté, a pesar de que Muti insistía en que el color de mi voz, mi temperamento y los matices de mi interpretación eran los adecuados para este papel. Sin embargo creo que una mezzo soprano no debe aceptar estos papeles, por profesionalidad, porque no se puede cantar con la propiedad debida. La misma Ebe Stignani no se adentró nunca en este repertorio, a pesar de que hubiera podido hacerlo. Mire, lo importante en una voz de mezzo es el centro, y si el centro se deteriora, se ahueca; ocurre como con los cimientos de una casa, de los cuales depende el resto; se pierden el color bello y brillante de la voz y la voz de pecho, esas NOTAZAS, graves sí, pero naturales, y cantando como soprano se tira la voz demasiado hacia arriba y se estropea por el otro lado.

R.—¿Cree que para una cantante es suficiente la técnica, además de la voz, o son necesarias otras cualidades? ¿Qué consejos daría a un futuro cantante?

C.—Pienso que la musicalidad, antes que nada, y dominio de la escena; debe creer en el personaje que interpreta y actuar en escena como si fuera una creación cuya, como si lo llevara dentro. No me avergüenzo de decir que muchas veces he renunciado a personajes que todavía no los sentía como propios. Este fue el caso cuando rechacé el «role» de «Dalila», para la inauguración de la temporada de Chicago, no ya al inicio de mi carrera, pero sí cuando estaba empezando este tipo de repertorio, por no sentir profundamente a este personaje, y que ahora me gusta de un modo muy particular; los sentimientos

del mismo me parecían falsos y la música complicada, y no era así: era yo que todavía no estaba lo suficientemente madura espiritualmente. En este momento tuve el valor de renunciar porque no hubiera podido dar al público el personaje en su sentido exacto.

R.—¿Hay algún otro personaje al que haya renunciado por que no le convenciera?

C.—No, pienso que no; todos los personajes de mezzo soprano que interpreto los siento profundamente, sobre todo los papeles dramáticos; en cuanto a los papeles cómicos las cantantes de mi cuerda no hemos sido afortunadas ya que no tenemos personajes de la categoría de un «Falstaff». He hecho la «Quickly», que me divirtió mucho, y la acepté porque es un papel que han hecho las grandes y me divertí muchísimo porque tenía a mi lado un gran «Falstaff», como es Giuseppe Taddei. Tuvimos un gran éxito y a pesar del reducido protagonismo de mi «Quickly» coseché grandes ovaciones y críticas muy favorables, como si hubiera cantado la «Lady Macbeth». El público se divirtió extraordinariamente porque aunque no entendía bien el texto, en esta ópera las palabras están implícitas en la música: la música habla, por así decirlo, y hubo que hacer cuatro representaciones más de las previstas, a pesar de que no es una ópera de repertorio, y menos en América.

R.—¿Le gustaría en el futuro dedicarse a la enseñanza? ¿Qué cree que es vital para la formación de un cantante?

C.—Por ahora no, pero puede ser en el futuro; mientras cante no. A veces me piden que escuche a algunas voces y también me piden clases, pero digo que no, porque no sería una profesora seria, pues es preciso seguir a los alumnos. No se pueden dar diez lecciones y luego decirle al alumno: vete y enfrentate con tu destino. La seriedad en el estudio es básica. Yo considero que un cantante es como un deportista, debe ser serio

tanto en el entreno, es decir el estudio, como en la vida privada; no puede hacer escapadas nocturnas, para divertirse, etc. Antes y después de una representación hay que llevar una vida como un deportista serio (La Caniglia decía que el día antes y el día después de una representación no se debía ni tan sólo hablar; había que estar en la cama, incluso, para descansar todo el día). Yo en cambio, en esta ocasión, me he convertido en una profesional un poco menos seria y he hecho una escapada a los Encantes, porque me gustan las antigüedades, hay cosas muy bonitas... ¡y muy claras!

R.—Se ha dicho que hay crisis de voces, crisis de profesores. ¿Opina que es cierto?

C.—Creo que de voces sí, un poco, un poquito, ... como consecuencia de una crisis de profesores, porque estoy convencida de que voces las habría, como siempre, pero no existe la capacidad y la seriedad en la enseñanza. Es muy difícil enseñar canto, más de lo que la gente se piensa. Ha habido grandes cantantes que no han sabido enseñar; estoy convencida que para enseñar debe haberse cantado, porque en el curso de una carrera se va acumulando experiencia y siempre se aprende algo nuevo. ¿Cómo puede un profesor enseñar una cosa por la que no ha pasado? Puede haber algún caso de alguien que sea un gran músico, pero es una excepción.

R.—Pasando ahora a su vida particular, sabemos que se casó con Ivo Vinco, presente en esta entrevista, en el año 1958, y que en 1961 nació su hijo Roberto (se da la circunstancia de que por esta causa tuvo que aplazar su presentación en el Liceu, que estaba prevista por estas fechas). ¿Cómo se puede compaginar la vida familiar y la artística, máxime en su caso que los dos esposos son cantantes?

C.—Sí, sí, efectivamente llegué a Barcelona en 1961 encinta, acompañando a mi esposo que cantaba el «Baldassarre» de esa **Favorita** en la que tenía que haber debutado yo. El año siguiente lo llevé a cabo con **La Cenerentola**, de la que siento mucho no conservar ninguna grabación (Ivo Vinco interviene para decir que si algún lector dispusiera de este registro estarían muy reconocidos si pudiera facilitarles una copia); es una lástima porque fue una representación preciosa, como una maravilla. En cuanto a compaginar la vida artística con la familiar: ya lo ve, seguimos juntos después de tantos años, aunque con sacrificios, desde luego, y mi hijo también ha participado de estos sacrificios, e incluso quizá más que nosotros; hemos intentado paliar la distancia, invirtiendo una fortuna en teléfonos desde Australia, desde Sudamérica, etc... En un momento determinado le propuse, si él quería, dejar de cantar de forma absoluta de hoy para mañana, y él me contestó que no, porque yo hubiera sufrido, pero él también.

R.—Entre sus «hobbies» está el de coleccionar obras de arte; tiene una



importante colección de pintura y escultura de los siglos XVII y XVIII. ¿De dónde le viene la afición y cómo la desarrolla?

C.—Yo empecé porque mi marido se interesaba por el tema de las antigüedades. En realidad empezamos cuando buscábamos algún objeto artístico para colgarlo en la cabecera de nuestra cama, cuando íbamos a casarnos. Poco después, actuando en Palermo, coincidimos con Mario del Monaco, que era muy aficionado a las antigüedades, y con él empezamos a visitar anticuarios. Actualmente mi marido tiene una gran afición, conocimiento y, lo que es más, un instinto para localizar estas obras de arte y la paciencia y los conocimientos necesarios para restaurarlos cuando es preciso. (Ivo Vinco interviene para comentar que en este viaje ha encontrado en un anticuario dos batutas, una con las iniciales A.V.R., en plata y que dijeron que era de un director español).

R.—Después de una importantísima y larga carrera, ¿cuáles son sus mejores recuerdos?

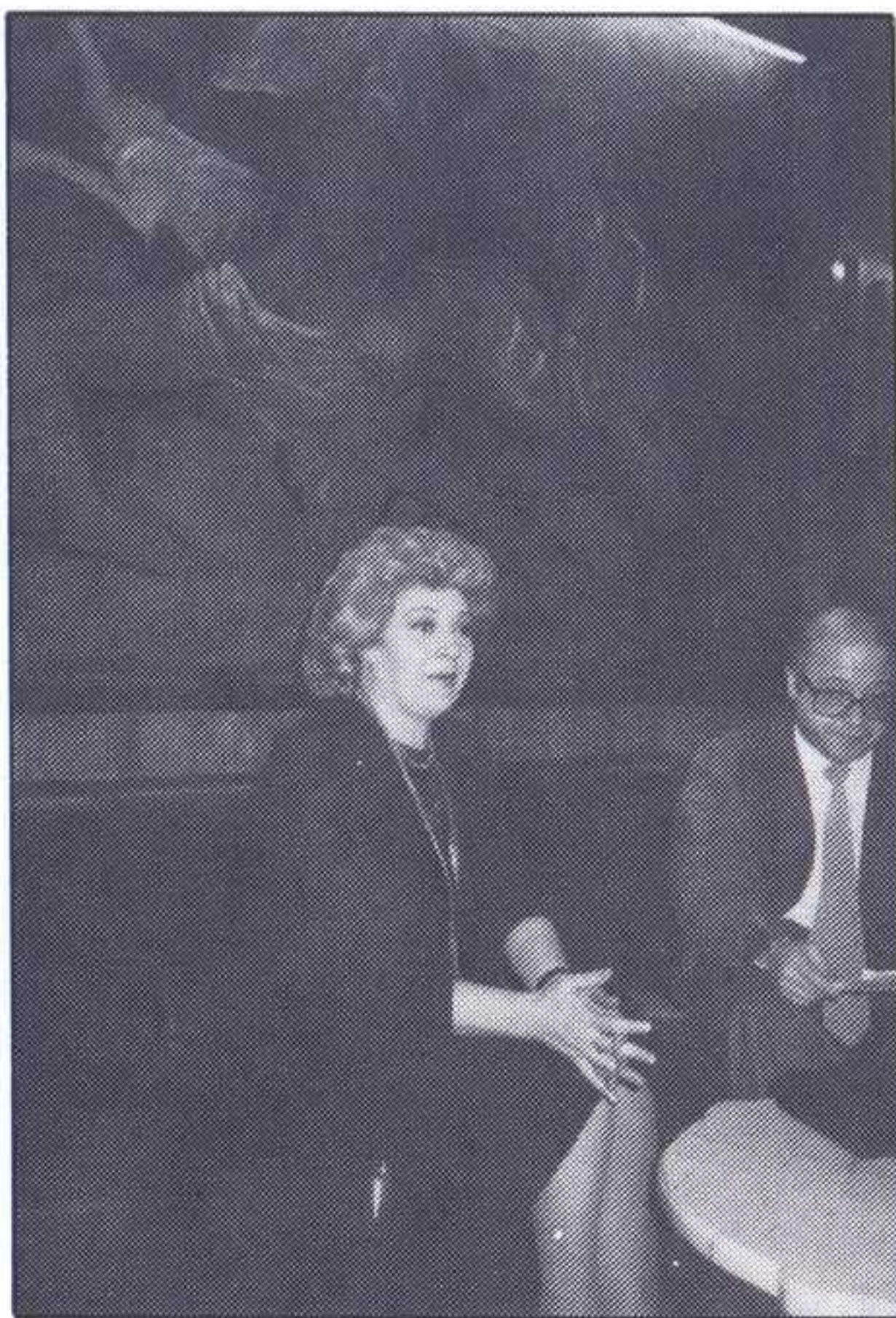
C.—Yo diría tal vez los debuts, en los teatros más importantes, y sobre todo más calidos. Aún recuerdo, como si fuera hoy, cuando en mi debut en Barcelona, con **La Cenerentola**, después del «rondo final», el teatro se vino abajo de entusiasmo; aún me emociono al recordar y han pasado ya veinticinco años... En general mis éxitos en los teatros de países latinos, donde el público se expresa con más vehemencia. Pero mi recuerdos especiales son del público de Barcelona; lo digo en todas las entrevistas y recuerdo especialmente la entrega de la Medalla de Oro del Gran Teatre del Liceu, por el empresario Sr. Pàmias, o la enorme pancarta con la que el público catalán me dijo «Torna Fiorenza», pancarta que aún conservo con otros muchos recuerdos de estos homenajes. Cuando ya no cante me rodearé con ellos en mi casa.

R.—¿Qué proyectos tiene para el futuro?

C.—Entre los más curiosos está el participar en esa famosa **Aida** que se ha previsto en Luxor, en la que se aprovecha el escenario natural y que será por lo tanto una representación histórica; en las Olimpiadas de Seúl y espero participar en los actos culturales que se programen con motivo de las Olimpiadas de Barcelona (se podría proponer al Teatro que programe la **Olimpia** de Spontini, que es una obra muy interesante).

R.—¿Qué siente una cantante después de colaborar veinticinco años en un teatro como el de Barcelona?

C.—Se me ha comentado que soy la artista extranjera que ha venido con mayor frecuencia a cantar a esta ciudad; diecisiete temporadas en veinticinco años es un récord, y Barcelona es el único lugar a donde me dirijo desde casa a trabajar contenta, por encontrarme de nuevo con las Ramblas, con el Liceu, y con los amigos.



(Sería vano pretender que en las páginas que anteceden hayamos relatado todo lo que Fiorenza Cossotto nos ha explicado. Es, naturalmente, un breve resumen, únicamente, de lo mucho que la diva nos ha dicho, comentado y expuesto, entre frases cordiales dedicadas a la ciudad que nos acoge, y a España y a los «latinos» en general. La conversación ha sido tan simpática que nuestra única preocupación es no haber sabido transmitir, quizá, la calidez del personaje humano que hemos entrevistado. La entrevista tuvo una continuación en el bar del Hotel Manila, donde Fiorenza Cossotto continuó explicando cosas interesantísimas, proyectos y detalles curiosos, como el hecho de que en las representaciones de **Adriana Lecouvreur** canta siempre llevando un brazalete de perlas que pertencio a María Caniglia, y que su heredera le entregó personalmente después de haberla escuchado en una representación de esta ópera. Cuando uno de nosotros preguntó ingenuamente si era éste el brazalete que la Princesa de Bouillon PIERDE en el segundo acto de la ópera, una expresión de mal contenido horror cruzó por el rostro de la Cossotto: jamás se separa del brazalete y lo lleva siempre puesto; el que SE PIERDE es, naturalmente, otro, de la guardarropía del teatro.

Finalmente nos separamos, no sin haber convenido reunirnos en una amigable cena la próxima vez, que será la temporada 1987-88, en que Fiorenza Cossotto Ivo Vinco vuelvan A CASA, es decir, a Barcelona).

En su correspondencia administrativa no olvide indicar su número de suscriptor



IV CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL

Torroella de Montgrí
(Costa Brava) Girona

1 - 16 Julio

Maria Curcio
piano

16 - 26 Agosto

Irmgard Seefried
canto

16 - 31 Agosto

Felix Andrievsky
Gonçal Comellas
Eva Graubin
violín

Enrique Santiago
viola

Radu Aldulescu
violoncello

Franco Petracchi
contrabajo

Julian Jacobson
música de cámara con piano

Academia String
Quartet

- Mariana Sirbu**, violín
- Ruxandra Colan**, violín
- James Creitz**, viola
- Mihai Dancila**, violoncello
música de cámara

Información:

Joventuts Musicals
Apartat 70
17257 - Torroella de Montgrí
☎ Secretaría: (972) 75 83 96
Oficina Turismo: (972) 75 89 10

UNA APRECIABLE ESCENIFICACION DE «WOZZECK»

Por Carlos Ruiz Silva

Después de más de setenta años de su estreno, **Wozzeck** sigue manteniendo un aura de ópera moderna, vanguardista, una obra que todavía ASUSTA a ciertos aficionados para los que —como tantas veces se ha señalado— la ópera acaba en Puccini o, como mucho, en Richard Strauss. Tal vez a ese grupo perteneciesen los espectadores que el pasado 30 de marzo abandonaron en número pequeño pero significativo la representación de **Wozzeck** en el teatro de la Zarzuela. Pero la ópera de Berg es ya un clásico, un clásico más minoritario pero no menos consagrado que «**Butterfly**» o **El caballero de la rosa**.

Tiene **Wozzeck** en su aspecto teatral un atractivo muy directo: una historia de amor, celos, pasión y muerte por un lado —es decir, un melodrama con sus ingredientes incluso de folletín— y no en menor grado, un drama social de exploradores y explotados con aspectos de estudio psicopatológico. En la ópera de Berg, además, hay un tratamiento expresionista con clima de fatalismo alucinado, una música perfectamente acorde con el texto y una seca emoción que va ganando al espectador hasta llevarle a una especie de cartasis purificadora final, ingrediente de toda buena tragedia.

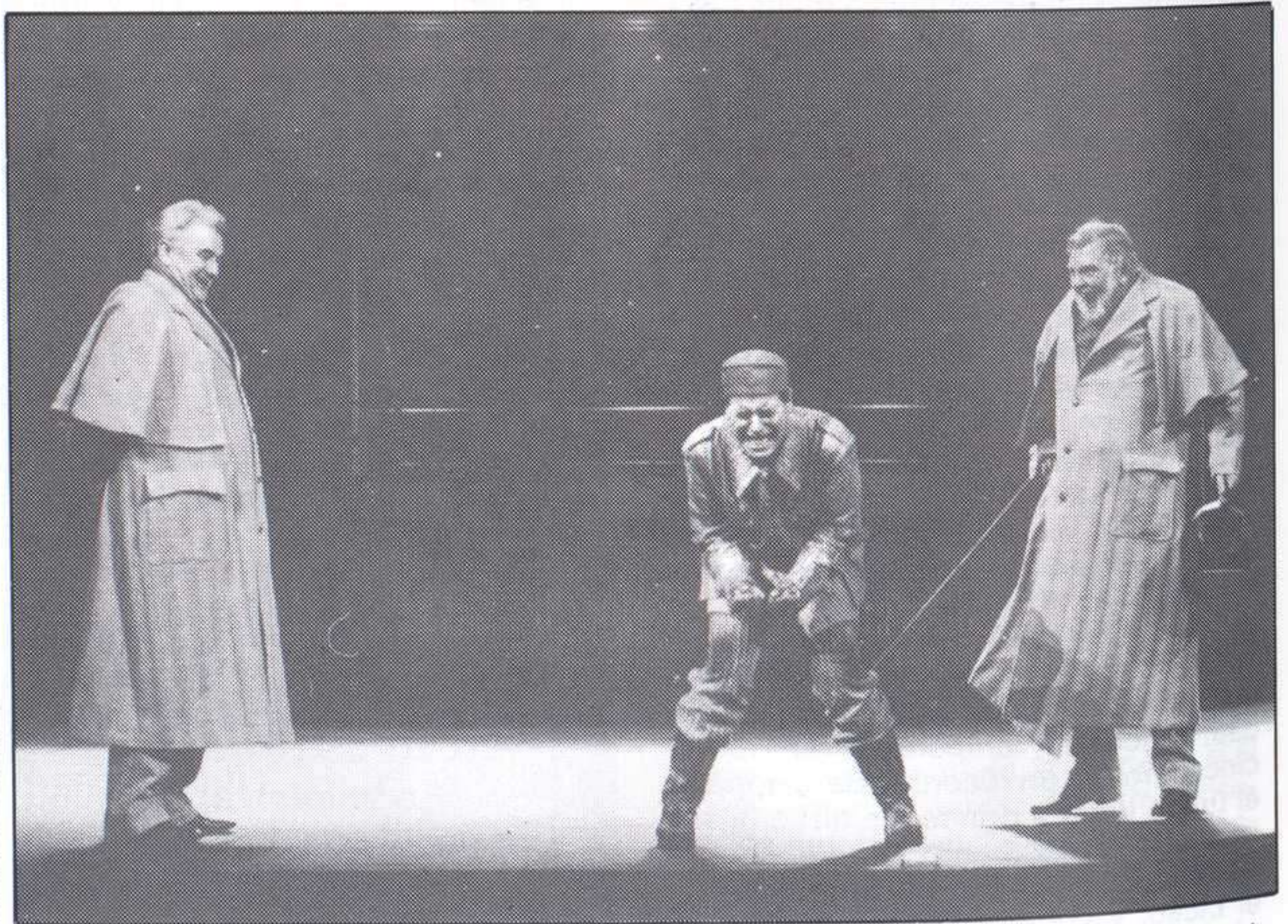
Para las representaciones de «la Zarzuela» se encargó la escenografía y el vestuario a Gerardo Vera, conocido, sobre todo, por sus trabajos cinematográficos aunque con cierta experiencia también en el campo operístico. Su versión de **Wozzek** está alejada del mundo expresionista del que procede; un conjunto de telones permiten ver u ocultar diversas partes del escenario según las distintas necesidades de la acción —en la ópera hay nada menos que quince cuadros repartidos en tres

actos pero que en el montaje madrileño se produjeron sin interrupción— y en el que, siempre con sobriedad, se crean los necesarios ámbitos del drama. En general fue muy aceptable, incluso con momentos estéticos y funcionalmente de gran acierto, en una actitud más bien geométrica con tendencia a la uniformidad cromática y a un empleo de luces de relieves muy nítidos. No pudo, sin embargo, Vera salvar —ni tampoco la dirección de José Carlos Plaza— el mayor escollo de la escena de **Wozzek**: el penúltimo cuadro de la ópera, la muerte del protagonista ahogado en el estanque, que en el montaje de la Zarzuela careció tanto de imaginación como de eficacia dramática. Bien resuelto el vestuario, dentro del exigido clima que marca el uniforme militar, con el lógico contraste del rojo en el vestido de «Marie». En cualquier caso el espacio escénico tuvo dignidad y una buena realización en sus diversos elementos.

La dirección de José Carlos Plaza estuvo mucho más contenida que en su deficiente **Macbeth** de hace un par de temporadas. Con la suerte de contar con unos cantantes que conocían muy bien sus papeles desde un punto de vista teatral, la buena marcha de la representación, en este sentido, estaba asegurada. Más discutibles resultaron las escenas en las que intervenía el

coro; en ellas el clima se apartó un tanto de la sencilla y directa manifestación dramática que presiden las creaciones de Büchner y de Berg. Plaza dio un tono tal vez excesivamente coreográfico a los movimientos y disposición de los miembros del coro, aunque el conjunto de su trabajo fuese aceptable y no cayese en ningún momento en tentaciones trascendentalistas.

Los intérpretes vocales tuvieron una actuación generalmente satisfactoria. Si ninguno de ellos posee una gran voz, el conjunto resulta muy adecuado. Christian Boesch hace un «Wozzeck» juvenil, dinámico, quizá sin el tono de amargura o desesperación que también tiene el personaje pero con un buen hacer y obrar sobre la escena. Su voz es la de un barítono ligero, de voz algo blanca, un tanto atenorada, pero que canta con gran seguridad y convicción. La soprano Agnes Haberer compone una «Marie» inquieta y dominadora, que da cumplida réplica a su amante, y vive con intensidad y también con un sentido fatalista su drama. La voz, sin ser grande, tiene fuerza y llega bien arriba aunque es en exceso tremolante y la parte grave es más bien débil (desde luego veo difícil que hubiese podido



Hermann Winkler («Capitán»), Christian Boesch («Wozzeck») y Karl Ridderbusch («Doctor»), de izquierda a derecha.

ANTONIO DE BENITO



Agnes Haberer compuso una «Marie» inquieta y dominadora.

ANTONIO DE BENITO

enfrentarse, como estaba previsto, con el papel de «Elena» en **Mefistofele**).

El tenor Hermann Winkler salvó decentemente los escollos de la terrible tesitura del «Capitán»; quizá la voz sonase un poco cansada, en momentos tirantes, pero logró mantener una línea de adecuación al papel, tanto en su labor escénica como en la vocal. El bajo Karl Ridderbusch hizo un «Doctor» un algo histriónico, con recursos de actor que domina el personaje; lo ha estu-

diado a fondo y lo representa con una facilidad evidente. La voz, aunque ya no es todo lo buena que fue, sigue sonando con calidad; el centro es excelente y algo menos los extremos. El tenor norteamericano Arley Reece encarnó con absoluta propiedad física al «Tambor mayor» —es un cantante de enorme corpulencia— y sin ser en absoluto un gran tenor defendió acertadamente su parte y dio con justeza esa mezcla de chulería, sensualidad y vulgar engrei-

miento que caracteriza al personaje. El resto del reparto cumplió discretamente, destacando la «Margaret» de Erika Detmer. Los niños de la Escolanía de la Sagrada Familia cumplieron con acierto y el que desempeñó el papel principal —«el hijo de Marie»— (ignoro cuál de los dos nombres enunciados en el programa, Oscar o Ignacio, fue el que realmente actuó) lo hizo con buen sentido teatral, siempre difícil en un niño.

Edmon Colomer tuvo la virtud de encontrar el clima de la obra. **Wozzeck** es una ópera muy compleja para la orquesta y por eso el mérito de Colomer es mayor; el esfuerzo realizado por la Orquesta Arbós y el director catalán fue notorio y hay que valorarlo. Sin embargo, no siempre se consiguió la claridad y exactitud que pide la partitura y los timbres sólo a medias alcanzaron los matices requeridos; por otra parte, el metal tuvo diversos fallos a lo largo de la sesión y en algunas secuencias hubiese sido necesario una mayor intensidad, un sentido dramático más acusado, un contraste más nítido de las texturas y una mayor riqueza en la dinámica que resultó un tanto pobre. El Coro cumplió disciplinadamente sus breves cometidos.

La representación puede considerarse como meritoria, siendo el todo superior a las partes y, desde luego, perfectamente digna de cualquier teatro. El público así lo entendió, aplaudiendo largamente a todos los intérpretes, en especial a la pareja protagonista y al director. Esperamos que la **Lulu** del año próximo alcance, por lo menos, el muy decoroso nivel de este **Wozzeck**.



Por Albert Vilardell

Cuando unas representaciones que, «a priori», tienen valores suficientes para ser recordadas por sus cualidades, se convierten en unas funciones que se recordarán por algunos aspectos negativos, quiere decir que han ocurrido demasiadas cosas que no son normales. Y ello se produjo durante toda la representación, sobre todo el primer día, llegando al desagradable clímax final. El punto básico de este **Rigoletto** era, sin duda «Il duca di Mantova» de Alfredo Kraus, y hemos de decir que el gran tenor canario alternó momentos maravillosos (y así, no se

puede cantar mejor el recitativo y aria del segundo acto) donde su majestuoso fraseo, su estilo y su gran musicalidad fueron toda una lección; también estuvo muy afortunado en el dúo con «Gilda» del primer acto, salvo quizá en el registro agudo que no tuvo esta vez la brillantez que le es habitual, así como en la conocida aria del último acto. Pero uno lamenta que los años también transcurran para los grandes maestros del canto, y creo que ello le está ocurriendo a Kraus; su voz, que ha ganado cuerpo con el transcurso del tiempo, está sufriendo el lógico desgaste que le lleva a necesitar un mayor tiempo para calentarla (ello fue evidente en el aria de salida, sobre todo el primer día, cantada con corrección, pero desagelada y poco comunicativa),

UN «RIGOLETTO» PROBLEMÁTICO

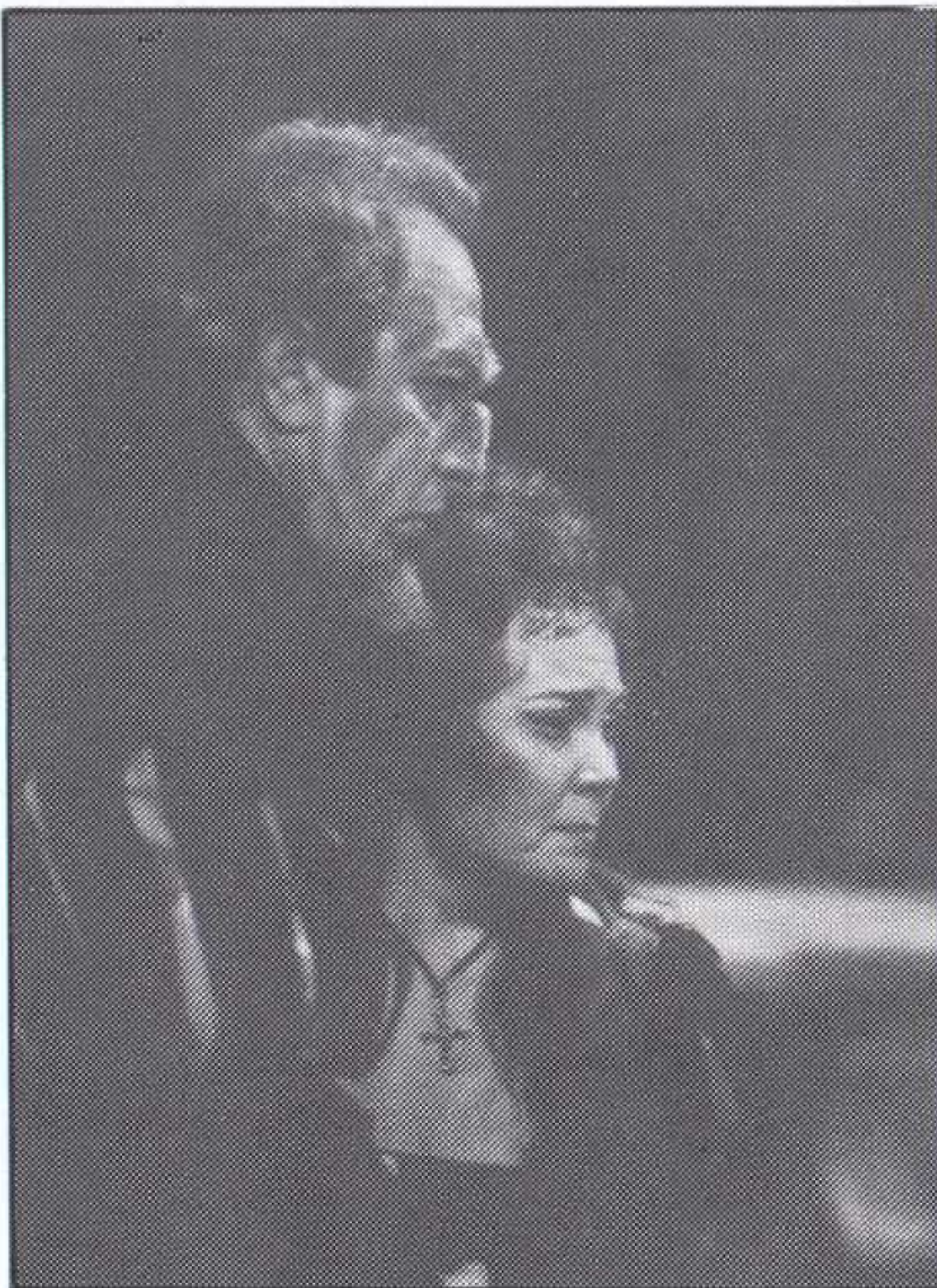
(7, 9, 11 y 19-III-1987)

y también tiene mayores dificultades en las escalas del primer cuadro y del cuarteto, que no tuvieron la nitidez acostumbrada en él. Punto y aparte merece la «caballetta»; entiendo que un tenor puede cantarla o no (lo cierto es que casi nadie lo hace), pero Alfredo Kraus se ha vanagloriado demasiado de que él la cantaba, y a tono, y este año sólo lo ha hecho el primer día, y no a tono. Creo que no es razón para suprimirla el hecho de que el agudo final le saliera defectuoso; esto es un accidente que le puede ocurrir a cualquiera, y el público merece que el cantante haga honor a sus compromisos. Su voz, además, necesita un mayor apoyo para poder redondear las frases, lo que le lleva a un canto más cortante, en determinados momentos. Creo que el gran tenor

puede moverse en otro repertorio, donde su indudable maestría y su gran musicalidad puedan desarrollarse mejor, con las condiciones actuales de su voz, que sufre el inexorable paso del tiempo, y darnos las grandes veladas que su excelsa categoría merece.

Otro punto muy importante era Leo Nucci, considerado hoy en día como uno de los más importantes «Rigoletto». Se trata como es sabido de un cantante de una bellísima voz de barítono lírico, de una gran facilidad y seguridad en el registro agudo, una buena línea y un correcto trabajo de actor, que en circunstancias normales hubiera obtenido un gran éxito. En mi opinión, y ello confirma la crisis de cantantes, para ser un gran «Rigoletto» le falta una voz más dramática y un fraseo algo más señorial. Con todo su prestación fue la más regular del conjunto y con un nivel muy importante, porque supo dar fuerza, intención y brillantez vocal. Ya conocíamos la «Gilda» de Adriana Anelli, por haberla interpretado en nuestro teatro, en las últimas ediciones, pero en aquellas fechas alcanzó un nivel superior al actual; la soprano mantiene una gran musicalidad y canta con inteligencia, pero su voz ha perdido parte de su belleza, se ha ampliado el registro central, lo que da lugar a que su registro agudo haya perdido brillantez y seguridad, y que las agilidades sean por un lado más rígidas, y por otro adaptadas a su actual posibilidad vocal. También en este campo es notorio la crisis de cantantes que tengan la brillantez necesaria para afrontar las agilidades y el registro agudo con la nitidez necesaria.

Alfredo Zanazzo como «Sparafucile» confirmó lo que ya apuntó en **La Bohème**: se trata de una voz muy importante y muy bella, pero a la que acompaña una técnica que es insuficiente y que le lleva a desafinar con frecuencia; su



Leo Nucci está considerado como uno de los grandes «Rigolettos» del momento.

fraseo está exento de expresión. Uno de los puntos más negativos de la velada, y que acabó de excitar los ánimos de una parte del RESPETABLE PÚBLICO fue Montserrat Aparici; su «Maddalena» era ya muy conocida porque la ha interpretado repetidas veces en el Liceu, y siempre con resultados que han sido menos que discretos; con el transcurso de los años su voz se ha deteriorado y en la actualidad lo está en gran medida. Ello llevó, sobre todo el primer día que se quiso hacer notar, a que rompiera la unidad del cuarteto con un sonido desagradable y una musicalidad dudosa. La dirección del Teatro debería replantearse en el futuro casos como el que nos ocupa.

Hemos hablado en diversas ocasiones de Romano Gandolfi como director de orquesta, y aquí también deben hacerse algunas consideraciones. Todos admiramos la gran labor de este músico, junto con el maestro Sicuri, realizada en el coro hasta conseguir ponerlo a una altura importantísima e inimaginable hace unos años, por lo que creo que en este campo y en el de asesoramiento artístico ha hecho una gran labor que merece los máximos elogios. Pero el campo de la dirección de orquesta es distinto y los resultados que obtuvo aquí son discutibles; ya desde los primeros compases se vio que el sonido no era lo pastoso y nítido posible, pero es que además sus «tempi» eran totalmente inadecuados, en una gran parte de la obra con una lentitud exasperante (como fue el caso del dúo del primer acto entre padre e hija), con poca expresividad, falta de fuerza y matización, e incluso llegando a extremos como el que Leo Nucci le marcara su propio ritmo, con el consiguiente desajuste, y que en ningún momento coral el coro no estuviera acorde con la orquesta, cosa curiosa tratándose de un maestro de coro, en

este caso, cosa paradójica, por la rapidez de los tiempos. Es de lamentar que la Orquesta del Liceu, que ha conseguido actuaciones brillantes de la mano, últimamente, de Armando Gatto y Roberto Abbado, no pueda mantener el mismo nivel. Esperamos que ahora, con la nueva dirección musical de Uwe Mund, puedan resorverse estos problemas, a lo que deberá contribuir la presencia de otro tipo de directores.

Como es sabido Kraus solo quiere cantar cada cuatro días (lo cual me parece muy bien), lo que llevó a contratar para las otras dos funciones a Pietro Ballo. Paradójicamente, el primer día no cantó este tenor, pero lo más lamentable del caso es que todo el mundo se enteró del cambio por la prensa el día siguiente, y aún no se saben las razones de su cancelación (Pietro Ballo estuvo presente en la primera representación). Creo que el teatro tiene la obligación de informar primero de los cambios, cosa que casi siempre hace, pero no en esta ocasión, y después de las razones, aspecto éste muy descuidado. Actuó el primer día Vincenzo la Scuola (día 9) que pasó sin pena ni gloria, y el día 19 Berniamino Prior, que junto a su bella voz, denotó un fraseo vulgar y un registro agudo variable, en momentos brillante, en otros poco afortunado, a lo que se unió una musicalidad poco exigente.

Los decorados de Ferruccio Villagrossi, realizados por Sormani, partían de una buena idea, pero en su realización se olvidaron demasiados aspectos del libreto, que dieron lugar a situaciones absurdas, en el último acto sobre todo. Más interesante fue el segundo cuadro del primer acto, pero se hicieron reiterativas tantas mutaciones de interiores y exteriores, a lo que no ayudó la dirección de Giuseppe de Tomasi, que teme al público y no salió a saludar. Muy bien el coro salvo lo antes mencionado, y correctos el resto de comprimarios.

Para acabar quiero hacer mención a la actuación de un sector del público. Como he dicho antes, el público debe ser RESPETABLE y respetado, pero también debe ser consecuente. Se puede protestar determinadas actuaciones, pero no con la falta de educación de que algunos hicieron gala, y que desgraciadamente se está repitiendo, como ya apuntábamos en la crítica de **La Bohème**. El público consecuente debe evitar que los partidismos y la falta de educación de una pequeña parte, ponga en entredicho la categoría del teatro. Y también quiero remarcar el hecho de que el segundo día los cantantes no salieron a saludar. En mi opinión fue una cierta falta de respeto a un público, que no era el del primer día, y que puede expresar, si lo cree justo, su desaprobación para algún cantante, pero ello no exime al mismo de mantener su responsabilidad y salir a saludar, máxime cuando a final de los actos segundo y tercero los saludos fueron bastante normales.



Alfredo Kraus, en «Il duca di Mantova». Los años no pasan en balde...

«BEATRICE DI TENDA»

(20, 24, 27 y 29-III-1987)

Por Roger Alier

Hacia ciento veinte años que no se representaba **Beatrice di Tenda**, de Bellini, en Barcelona, y al oír esta ópera en teatro —algo distinto, necesariamente, por más que no lo parezca, de una audición discográfica— sólo podemos atribuir su ausencia de los escenarios a la falta de un tenor importante en el reparto, ya que si el drama es poco interesante y manido (curiosamente, se trata exactamente de la misma trama de **Anna Bolena**, de Donizetti, pero sin la figura del paje «Smeton»), la música y el papel de «Beatrice» son equiparables a cualquier otra de las grandes óperas de heroínas del primer romanticismo.

El Liceo ha mantenido, con la programación de esta ópera, su ahora ya sólida tradición de mantener el interés de su «cartellone» con obras que se salen del repertorio corriente, y que llaman la atención internacional sobre nuestro teatro, ya que no la del propio público de la ciudad, que manifiesta una extraña falta de curiosidad, agolpándose históricamente en torno a las taquillas para arrancar las cotizadas entradas para ver una vez más los títulos de siempre, como, este año, **Rigoletto** y **Aida**, y dejando en cambio sólo discretamente cubierto el aforo para asistir a esta pequeña maravilla belliniana (si se hubiera tratado de **Norma**, en cambio, otra hubiera sido su reacción).

En el papel de «Beatrice» se presentaba de nuevo en el Liceo Cecilia Gasdia, más encinta, lógicamente, que hace dos meses cuando cantó una correcta **Bohème** que no fue, por otro lado, del gusto de todos. Hay que reconocer, sin embargo, que en Bellini sí se halla en su ambiente y canta con mucho mejor estilo y encanto. Su voz no es una gran fuente sonora, pero tiene agilidad, bellos matices y sensibilidad, y su «Beatrice» fue un personaje creíble; en la escena de las cartas, su interpretación fue soberbia también desde un punto de vista teatral: el modo nervioso, descompuesto, de reunir sus recuerdos amorosos y atarlos premiosamente con la ajada cinta junto con las flores secas fue un hermoso detalle interpretativo que no todo el mundo supo apreciar. La belleza de su aria del segundo acto «Deh se un urna», justo antes del final, fue la coronación de una interpretación que, si no puede situarse a la altura de la de las mejores divas del mundo, puede considerarse, al menos, francamente convincente y presentable en todas partes. Desgraciadamente, un pro-

La soprano argentina Adelaide Negri sustituyó a Cecilia Gasdia, que sólo cantó la primera función.



blema de salud —de garganta, se dijo— limitó su presencia a la primera función. El liceo tuvo la suerte de encontrar disponible —había cantado una **Norma** de la que se habla en otro lugar— a la soprano argentina Adelaide Negri, y tras unos días de demora (la función del domingo pasó al siguiente) se presentó la ópera con esta soprano, una cantante ya conocida del público liceísta. Adelaide Negri tiene una voz mucho más densa y VERDIANA que Cecilia Gasdia, y algunos momentos de su interpretación resultaron un tanto estentóreos y poco delicados, pero en el curso de la función se iba centrando y el segundo acto fue sumamente sugestivo, con una calidad notable. Las tres funciones de la Negri convencieron, cada día un poco más, y su labor fue realmente positiva.

En el otro papel femenino, Raquel Pierotti sorprendió por el adelgazamiento más que notable de su voz, que la asemeja actualmente a una soprano (cuerda a la que se ha hallado siempre bastante cercana). Sin embargo, su interpretación fue musical y eficaz, y el patetismo del personaje dividido —como la «Seymour» en **Ana Bolena**— entre amor y culpa, quedó excelentemente puesto de manifiesto.

Correcto, sin más, el «Filippo» de Lorenzo Saccomani, que no llegó a llenar del todo de credibilidad al personaje, faltándole unos adarmes de vigor en sus intervenciones, y de verdadera convicción en la interpretación que, de todos modos, no dejó en ningún momento de ser, como mínimo, digna y adecuada. Pobre la voz de Vincenzo La Scola como «Orombello», el amante-tenor (el equivalente de «Percy» en la otra ópera), aunque con buena línea

de canto y valentía, lo que hizo que el público le perdonara la escasez de sus medios vocales. Además, su última intervención desde fuera del escenario fue francamente sugestiva.

Las intervenciones del coro, muy numerosas y a veces pre-verdianas en esta interesante ópera, fueron exquisitas y ponderadas, y merecieron una ovación por sí mismas, en el segundo acto. Parece que el público se va acostumbrando ya a que el coro sea siempre excelente, y es útil que alguna vez se le aplauda especialmente por su extraordinaria calidad. También funcionó muy bien la orquesta en manos de Armando Gatto, a quien se debe la revisión de la partitura y su adecuación original.

La escenografía fue poco atrevida pero grata, con un castillo de aspectos un tanto siniestro, de ladrillo visto, que iba propiciando cambios de escena rápidos y hasta sorprendentes (aparición del monumento del difunto marido de «Beatrice»), y con una cárcel PIRANESIANA para el último cuadro de considerable efecto. La dirección escénica subrayó los aspectos todavía neoclásicos del drama belliniano, y optó por convertir al coro en descaradamente estático, situándolo a ambos lados de la escena como si fueran figuras de un retablo. En conjunto, satisfactorio aunque no necesariamente GENIAL.

El estreno mundial de **Beatrice di Tenda**, redescubierta y actualizada la partitura por Vittorio Gui, tuvo lugar el Palermo (1959); el papel principal corrió a cargo de la española Consuelo Rubio, soprano fallecida en 1981.

«NORMA», en Sabadell (14-III-1987)

La animosa campaña de la Associació d'Amics de l'Opera de Sabadell entra en su quinto ciclo y lo ha hecho con muy buen pie, con la puesta en escena de una de las obras grandes del repertorio operístico italiano: **Norma**, de Bellini. Arriesgada empresa, si no se contara con buenos cantantes, pero afortunadamente los hubo y la función resultó un rotundo y atractivo éxito.

En el papel principal se contó con Adelaide Negri, que había cantado este mismo papel en el Liceo barcelonés en diciembre de 1980. La Negri posee una poderosa voz en la que no todo es homogéneo, pero que tiene el color dramático que, nos dicen los testimonios de otras épocas, que era el característico para llevar a cabo estos papeles operísticos que requieren, además, una agilidad que la Negri también posee. Su «Casta Diva» fue ya un ejemplo excelente de facultades, y si en algún momento hubo algún sonido duro, la musicalidad de otros momentos superó con creces esa leve imperfección.

Junto a la Negri, un «Pollione» especialmente inspirado: Francisco Ortiz. Habíamos oído a este cantante también en el mismo papel junto a la Negri en el Liceo, en la mencionada fecha, y nos había parecido un tenor correcto, pero en esta ocasión debemos echar mano de adjetivos más sonoros: Ortiz estuvo literalmente sensacional, con una voz clara, potente, musical y a la vez vibrante que nos hizo disfrutar de todos y cada uno de los momentos de su presencia en escena al máximo.

En un momento como éste en que oír un buen tenor es prácticamente imposible salvo con los tres o cuatro nombres estelares, es incomprensible que a Francisco Ortiz no se le oiga con mayor frecuencia en los primeros teatros europeos. Y es que no siempre cantan los mejores, sino quienes tienen los mejores valedores.

«Adalgisa» fue cantada por una joven mezzo-soprano, Mirna Pecile, que substituyó a la anunciada Sofia Salazar, por imprevista enfermedad. La Pecile tiene una voz importante, indudablemente destinada a convertirse en algo serio, posiblemente en el campo wagneriano. En «Adalgisa» fue excesivamente voluminosa y estentórea, pero no dejó de tener sus buenos momentos y sus dúos con la

protagonista, especialmente el delicioso «Mira o Norma» resultaron espléndidos por ambas partes.

Juan P. García Marqués, cada día mejor profesional, dio una gran solidez y autoridad al papel de «Oroveso», y cantó sus intervenciones con una gran potencia y musicalidad. Rosa Nonell evidenció una vez más que tiene dotes en el breve papel de «Clotilde» y Carles Arboles fue un «Flavio» pasable. La orquesta sonó un tanto insegura por la perentoriedad que tuvieron los ensayos, pero no faltaron bellos momentos, además de una impecable obertura, bajo la batuta de J. Pérez Batiste. El coro se pudo mover poco en el reducido escenario, y llevaba pelucas y barbas excesivamente BÍBLICAS, pero cantó adecuadamente sus intervenciones que, en esta ópera, son de gran responsabilidad. La dirección escénica en los espectáculos de Sabadell siempre tiene rasgos de personalidad; Ignasi Roda lo resolvió todo con eficacia y una escenografía sumaria pero creíble; en la obertura se utilizó un curioso audiovisual paisajístico de fotografías encadenadas, obra de Jordi Plana i Rey francamente interesante.

Roger Alier

TRATADO DE ARMONIA

Teoría y Práctica

(Volumen I)

ADELINO BARRIO

(Profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid)

Ficha técnica del libro: Edición numerada, en formato 21,5×29 cms. Número de páginas: 322.
Encuadernación: cosido con hilo vegetal y cubierta glasofonada con solapas.

Ficha técnica del Cassette: Contiene 25 ejemplos, de los más de 400 incluidos en el libro, en grabación a 24 pistas, mezcladas en cinta estéreo de un cuarto de pulgada, para *piano*, *cuarteto*, *cuarteto de viento* y *cuarteto vocal*.

Precio: 4.000 ptas (IVA incluido).

Una obra rigurosamente científica, prologada por el gran director de orquesta, Jesús López Cobos, necesaria para una buena formación musical, que sigue paso a paso una metodología ordenada, progresiva, práctica y fácil de asimilar.
Ahora a su alcance, a través de:



Alcalá, 70 - 28009 Madrid - Teléfono: 276 39 66 - Telex: 44745 QUIR-E

VIVA LA OPERA EN VIDEO



H
I
F
I
●
V
I
D
E
O



NABUCCO (Verdi)

Renato Bruson, Ghená Dimitrova
Arena di Verona
Dirigent: Mauricio Arena
TCO 106

I LOMBARDI (Verdi)

José Carreras, Ghená Dimitrova,
Silvano Carroli
Theatro alla Scala,
Dirigent: Gianandrea Gavazzeni
TCO 107

RIGOLETTO (Verdi)

John Rawnsley, Marie McLaughlin,
Arthur Davies
English National Opera
Dirigent: Mark Elder
TCO 110

IL TROVATORE (Verdi)

Joan Sutherland, Kenneth Collins,
Jonathan Summers
Sydney Opera House
Dirigent: Richard Bonyngé
TCO 103

TOSCA (Puccini)

Kiri te Kanawa, Ernesto Veronelli,
Ingvar Wixell
Opéra de Paris
Dirigent: Seiji Ozawa
TCO 102

TURANDOT (Puccini)

Eva Marton, José Carreras,
Katia Ricciarelli
Wiener Staatsoper
Dirigent: Lorin Maazel
TCO 105

FIGAROS HOCHZEIT (Mozart)

Kiri Te Kanawa, Ileana Cotrubas,
Frederica von Stade, Knut Skram
Glyndebourne Festival Opera
Dirigent: John Pritchard
TCO 1001

EUGEN ONEGIN (Tschaikowski)

Teresa Stratas, Hermann Prey, Ju-
lia Hamari, Wieslaw Ochsmann
Dirigent: Václav Neumann
TCO 1032

BARBIER V. SEVILLA (Rossini)

John Rawnsley, Maria Ewing
Glyndebourne Festival Opera
Dirigent: Sylvain Cambreling
TCO 108

ORFEO ED EURIDICE (Willibald Gluck)

Janet Baker, Elisabeth Speiser,
Elizabeth Gale
Glyndebourne Festival Opera
Dirigent: Raymond Leppard
TCO 109

Importador y distribuidor exclusivo para España:

FERYSA, S. A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES

Ordóñez, 1 - 28029 MADRID

A LA VENTA EN LOS PRINCIPALES COMERCIOS DE DISCOS DE MUSICA CLASICA

Servicio de Venta por correo: Apartado 151036 - 28080 MADRID. Telf.: (91) 315 74 77

FRIEDRICH CERHA EN BARCELONA CON «LULU», DE BERG

Por José Guerrero Martín

Friedrich Cerha dirigió en abril —días 6, 8, 10 y 12—, en el Gran Teatro del Liceu, la versión definitiva de **Lulú**, la obra maestra de Alban Berg, del expresionismo y del teatro operístico del siglo XX. El propio Cerha terminó la ópera, escribiendo el tercer acto a partir del material dejado por Berg.

Nacido en Viena, el 17 de febrero de 1926, Cerha cursó estudios de composición (con Alfred Uhl), violín (Vasa Prihoda) y enseñanza de la música en al Academia de Música y Bellas Artes de Viena. Asimismo estudió filosofía, ciencias musicales y germanística en la Universidad vienesa, donde se doctoró en la primera. Trabajó como profesor de música y como violín concertino. En 1956-57 estuvo becado en Roma. En 1958 fundó con Kurt Schwertsik la orquesta «Die Reihe» para música moderna. Y a partir de 1959 trabaja en la Escuela Superior de Música de Viena, de la que actualmente es profesor de «composición e interpretación de música moderna». Es autor de numerosas obras, entre ellas algunas óperas. Parte de su vida la ha dedicado a preparar la versión definitiva de **Lulú**.

Como es sabido, la anterior versión en dos actos fue estrenada en el Teatro Municipal de Zurich el 2 de junio de 1937.

JOSE GUERRERO MARTIN.—¿Dejó Berg suficiente material para poder acabar el tercer acto de «Lulú» sin tener que traicionar su espíritu?

FRIEDRICH CERHA.—Existe una «particella», una reducción de la partitura



más que una partitura de piano, en la que no falta prácticamente ningún compás. Hasta el 268, está exactamente todo. Pero además hay de otros fragmentos diversas fuentes que nos ayudan. Quedan también esbozos de material. Y el libreto ha permanecido tal cual Berg lo había previsto. Asimismo quedan de Berg todos los enlaces. Entonces, lo que había que ver era lo que faltaba e ir hacia adelante con la prolongación a partir del segundo acto, que yo dejé exactamente igual. En el tercer acto, en la escena de Londres no había texto porque Wedekind, el autor de las obras de las que salió el libreto, no lo había dejado. En ese cuadro de Londres, Berg dejó una melodía de Wedekind, y de la armonización de la misma con esas variaciones que vienen de la pieza sinfónica, sólo existen cuatro compases. Por consiguiente, también falta la instrumentación.

J.G.M.—No cabe, pues, ni la más mínima sospecha de traición al espíritu de Berg en «Lulú».

F.C.—En un caso como éste, siendo **Lulú** una obra tan grande y tan importante, yo tenía que decidir si de verdad me consideraba responsable, qué respuesta se podía dar al gran interrogante de qué versión es la que se ofrecía. La decisión sólo podía ser positiva mientras no se cambiase absolutamente nada de lo que Berg había dejado escrito. Yo lo que he hecho es trabajar durante dos años hasta poder llegar a la decisión final. Ésta versión ha sido posible pensando siempre en cómo lo habría hecho Berg. Tomar tal decisión ha sido lo más difícil de mi trabajo.

J.G.M.—¿Qué evolución se aprecia en Berg a juzgar por la música que dejó para el tercer acto de «Lulú»?

F.C.—Antes de poder contestar a eso tengo que hacer alguna consideración previa, que tiene alguna relación con la pregunta anterior. ¿Por qué era tan necesario, en realidad, completar este tercer acto? Ocurre que **Lulú** es una obra en la que todos sus elementos se encadenan y me di cuenta de que había



Cerha, con Patricia Wise y Franz Mazura (izquierda)

que continuar manteniendo esa concatenación de elementos. Llega un momento en que se percibe este sistema tan complejo por algo que emerge, aunque de manera que el sentido de todo el conjunto resulta difícil de percibir dada su complejidad. En una obra de Bellini o de Mozart, la esencia está en una línea más perceptible, más aparente, pero no en Berg. Justamente por ello, lo tradicional, desde su estreno hasta el estreno de la versión definitiva, era dar los dos actos y los dos fragmentos sinfónicos que quedaban del final y que se juntaban al resto.

J.G.M.—Habla usted de una instrumentación en «Lulú» cada vez más transparente...

F.C.—No es tan simple como dicho así. Ya sé lo que usted quiere decir. En el tercer acto hay signos que nos permiten ver o intuir la evolución que hubiese seguido Berg. En la primera parte de ese tercer acto, muy interesante, lo que pasó en Berg, como antes en Schönberg, es una cierta tendencia clasicista. Lo que hace que esta instrumentación sea transparente, o más transparente. También entre el primer acto y el segundo hay unas corales en las que se ve esto. Tales formas tan CLARAS existen también en *Wozzeck*, aunque aquí no se perciben con tanta nitidez, tan fácilmente. Pero éste es sólo un aspecto. Hay otro: en los «ensembles», al menos según mi parecer, vemos el momento muy vanguardista de diferentes etapas que dan una cierta independencia de uno respecto a otro de aquéllos. Es una polimetría. Pero al mismo tiempo, dentro de esa independencia tienen una correlación. Esto deja entrever, en parte, lo que Berg en un futuro se sentiría inclinado a hacer.

J.G.M.—¿Qué aporta «Lulú» de nuevo a la ópera?

F.C.—La música expresionista, que es de la que Berg parte, no ha tenido continuidad. Hay la evolución ya mencionada en *Wozzeck*. Desde el punto de vista técnico, es quizás *Lulú* y la técnica de Berg, por encima de todo, lo más interesante. Pero no es una doctrina dodecafónica. No se ciñe estrictamente

a las leyes sino que presenta bastantes manipulaciones técnicas de las cuales sólo hay una pura técnica: las series. Respecto a *Lulú* hay que reflexionar sobre lo que eso sería en el campo de la literatura. No está suficientemente explicado, por otra parte, lo que ocurrió con las series. Dentro de la sistemática dodecafónica Berg es muy personal.

J.G.M.—¿Puede intuirse que Berg caminaba hacia el abandono del dodecafonismo?

F.C.—No. La concatenación de las series era su meta y su método. Además es una gran ayuda. La relación entre las series es interminable. En el fondo, así se puede llegar lejísimos. De la misma manera que Wagner utilizó sus «leit motivs». Asimismo hay un dominio en el cual en el texto de Wedekind se encuentran estas relaciones tan sutiles, si bien no son tan fácilmente perceptibles, no se ven tan claramente. En Wedekind existen también diferentes estratos, tampoco del todo claros.

J.G.M.—¿Considera a Alban Berg el autor más genial de la Escuela de Viena?

F.C.—Estas comparaciones no son nunca... En arte, como sabemos, las cosas... ¿Cómo poder decir con rotundidad si Beethoven es más grande que Mozart o al revés? En realidad, nos podemos sentir muy felices de haber podido contar con los dos. No debe olvidarse, por ejemplo, que considerando en el mismo nivel a Schönberg y Berg, ambos son diferentes como personalidades.

J.G.M.—Pero usted afirma que Berg es uno de los más grandes compositores de la historia...

F.C.—Creo que nadie ha tenido una complejidad de formación tan grande como la de Berg y con estas consecuencias. Con una lógica literaria y también musical.

J.G.M.—¿Qué sentido y qué vigencia tiene hoy el dodecafonismo?

F.C.—No es un parecer mío sino una evidencia que, tal como se ve hoy, según la evolución operada, el dodeca-

fonismo es un acontecimiento histórico. Pero como todos los acontecimientos históricos nunca acaban desaparecidos por completo y de alguna manera siempre son actualidad, siguen siendo vigentes. Estoy convencido de que en todos los que se han movido técnicamente a través de este sistema, en el mismo sentido que Berg, existe un paralelismo, ya que la técnica de las series todavía está vigente. Aunque es posible que sólo prevalezca una de sus derivaciones dentro de una multiplicidad de ellas, pues es un sistema muy desarrollado y plural. Lo que hace que el dodecafonismo clásico de Schönberg ya prevalezca como algo histórico.

J.G.M.—¿Usted compone dentro del dodecafonismo?

F.C.—Sí. Es una técnica que ya tengo y que utilizo normalmente, aunque dentro de un conjunto en el que también hay otras. No me ciño estrictamente a ella.

J.G.M.—Alban Berg da mucha importancia a la puesta en escena.

F.C.—Sí. Berg es, dentro de la composición, increíblemente real y preciso. Cada pequeñísimo detalle no está previsto o programado de una forma BARATA, pobre, estereotipada. Por ejemplo, en el tercer acto existen dibujos exactos sobre los movimientos en escena. Y todas las consecuencias escénicas están exactamente previstas y sincronizadas con la música. Así, en el cuadro de París, cuando «Lulú» se enamora, está marcado con una flecha el punto exacto a donde «Lulú» ha de dirigir su mirada.

J.G.M.—¿Por qué insiste tanto en la importancia del cuadro de París?

F.C.—No lo sé... En todo caso, es interesante porque el segundo cuadro del tercer acto, el cuadro de Londres, como ya he dicho, es una «reprise» de lo anterior, mientras que el cuadro de París, dentro del conjunto de la obra de *Lulú*, es una nueva atmósfera, que lo individualiza y lo singulariza. Quizás tengo una debilidad por esta escena, por lo decadente de esa sociedad...

J.G.M.—¿Buscaba Berg más una reacción emocional que otra cosa; se dirigía más al corazón que al cerebro?

F.C.—Son terrenos verdaderamente difíciles de medir y de deslindar. Se dice que Webern se movió eminentemente en una especulación puramente intelectual, y en cambio, en mi opinión, muchas obras suyas son muy emocionales. Por otro lado, hay quien afirma que Berg es un posromántico y tampoco creo que sea eso. Hay tanto dentro de una obra como *Lulú*, tantos elementos de reflexión... Me parece que lo genial consiste en que una pieza pueda provocar tantas especulaciones y reflexiones que, en el fondo, y en realidad, lo que lleva es una gran espontaneidad. O en llegar a la espontaneidad de lo que cada corazón pueda abarcar. No es que la música de Berg vaya dirigida hacia una parte u otra del que escucha sino que depende también de la sensación que a cada cual le produce.

J.G.M.—¿Es Alban Berg un producto del expresionismo?

F.C.—El expresionismo viene más bien a través de la imagen, de la pintura, que de la música. El concepto expresionismo en la música nunca se puede definir exactamente y en general. Lo que pasa es que se podría equiparar, de alguna manera, con la forma corta de la música atemática. Por ejemplo, algunos «opus» de Webern. Por ejemplo, algo de Schonberg, las pequeñas piezas de orquesta de Berg. Lo que no se puede incluir en el expresionismo son las tendencias clasicistas del siglo XX; tampoco las líneas formales de Berg se pueden considerar en general dentro del expresionismo. Pero en toda la generación, lo que es la autenticidad de la expresión sí que ha quedado, tanto en Berg como en los demás de la Escuela de Viena. Es, en realidad, lo que tendría en común con el expresionismo.

J.G.M.—No cree, entonces, que el dodecafonismo sea un lenguaje musical que responde a la época del expresionismo.

F.C.—Quizás en sus comienzos. Lo que sí ha hecho Schönberg es dar pie, abrir el camino, para formas más grandes. En los años 20, Schönberg, por ejemplo, utiliza formas clásicas como la marcha y otras. Pero luego el dodecafonismo entra en controversia con ese clasicismo y abre una nueva vía de expresión musical, aún vigente en la actualidad.

J.G.M.—¿Cree que una ópera inacabada hay que terminarla? Me refiero al problema en general.

F.C.—No se puede generalizar. ¿Qué óperas en concreto? Porque hay que ir caso por caso. Hay que ser muy cuidadoso en esta cuestión y prestar la máxima atención a cada caso. Alfano terminó **Turandot**: yo, personalmente, no lo habría hecho. Como tampoco en algún otro caso. Donde en realidad faltan las indicaciones precisas necesarias y suficientes, sería preferible dejar la obra en su originalidad.

J.G.M.—¿Qué futuro ve hoy a la ópera?

F.C.—Es indudable que hoy existe un gran interés por la ópera, que está saliendo del gueto donde había estado metida hasta ahora. La ópera, además, ofrece grandes y hermosas posibilidades de exteriorizar unos sentimientos en un terreno muy amplio. Lo que siempre permite que la ópera pueda rejuvenecerse. Dentro del consumismo actual y de los lujos a que estamos acostumbrados, esa evolución de la ópera hoy es la expresión de los costes, de los presupuestos. Se ha vuelto tan caro hacer ópera hoy día que quizás en el futuro uno se haga la pregunta de si en realidad para la sociedad vale tanto como le cuesta. Aunque quizás ello también conduzca a nuevas formas que hagan que los costes de la ópera no sean tan elevados.

J.G.M.—¿A partir de qué presupuestos musicales cabe hoy componer una ópera?

F.C.—Es algo muy difícil de precisar. Lo que se ha hecho en ópera en los últimos veinte años demuestra que el lenguaje musical se mueve por vías muy diferentes, presenta rasgos muy diversos. Por ejemplo, Nono y su post-serialismo; Penderecki; Berio... Son distintas posibilidades que existen y que deben existir. En realidad, se trata de hacer ópera, de intentar hacerla. Gracias a Dios, el campo es muy amplio y presenta muchas caras.

J.G.M.—¿Qué argumentos deben en la actualidad llevarse a la ópera?

F.C.—Cuando se hace teatro, siempre se trata de personas frente o hacia personas. Lo mismo se trate de Sófocles, Shakespeare o lo más moderno. La cuestión es hasta dónde podemos hacer teatro teniendo en cuenta los problemas de la humanidad. Cualquier tema mitológico o clásico hoy se puede trasponer, reutilizar perfectamente. Yo mismo he tomado la obra «Baal», de Brecht, donde se ve la confrontación entre individuo y sociedad, tomando en consideración a ésta tan lejos como ha llegado por las exigencias que tiene el individuo, el cual ha de existir solo ante esta sociedad, debatirse solo en ella. Son problemas trascendentales, problemas del poder...

J.G.M.—¿Cuántas óperas ha compuesto?

F.C.—No es tan fácil de responder. En realidad no son óperas en el sentido tradicional. He hecho cosas tan diferentes... Por ejemplo, he escrito una obra en la cual sólo hay masas de gente que se mueven en el escenario. Y luces. Luces y música. Se titula **El espejo (Die Spiegel)**. Utilizó un lenguaje sintético de todos los abecedarios internacionales. Entonces, el lenguaje está construido exactamente igual que la música. Existen muchos más símbolos fonéticos que los que se escriben. En realidad, mi ópera más TRADICIONAL es la basada en «Baal», de Bertold Brecht.

J.G.M.—¿En qué le ha influido la filosofía en su trabajo musical?

F.C.—Estudié, en efecto, filosofía. Pero no es tan fácil asumir, absorber o abarcar toda la filosofía que se puede enseñar en una escuela. No obstante, me ha servido para aceptar y comprender que no es pensable hecho artístico alguno sin filosofía. Sin ésta no es

concebible ningún acontecimiento ni ninguna expresión artística.

J.G.M.—Usted imparte la materia de composición. ¿Qué les enseña a sus alumnos?

F.C.—Intento no enseñarla como una disciplina académica. No quiero quedarme encuadrado dentro de unas técnicas de composición establecidas. Para un compositor, como para un pintor, por ejemplo, lo importante para el alumno es haber podido vivir con el maestro. Por esta razón, tengo pocos alumnos. En contrapartida, me ocupo mucho de ellos, no sólo en el aspecto musical sino también en el aspecto humano de la persona. Más que clases, en realidad lo que deben de ser para el alumno es una ayuda.

J.G.M.—¿Le gusta que sus alumnos sean después seguidores de usted o personas independientes?

F.C.—Eso no depende de mí. Cada cual puede hacer espontáneamente lo que le dicte su interior. Hay que ir despacio para que en cada individuo su personal arte se pueda desarrollar de una forma completa y se oriente debidamente hacia la literatura musical. El deber del profesor es que el joven compositor pueda desarrollar su creación a partir del perfecto conocimiento de sí mismo y a través de un camino personal.

J.G.M.—Volvamos, para terminar, a «Lulú» y recapitulemos.

F.C.—En los años 1962 a 1974, y sobre la base de los materiales dejados por Alban Berg, preparé una versión representable del acto tercero de la ópera **Lulú**, que en 1976-77, con motivo de la preparación de la edición de la partitura para piano y del libreto, fue sometida a una ulterior revisión. Esta fue la versión definitiva cuyo estreno absoluto tuvo efecto en París, el 24 de febrero de 1979, primera vez que la obra se presentaba en su integridad.

J.G.M.—Misión cumplida, pues, ¿no es así?

F.C.—El compromiso que asumí no fue otro que dar a conocer en toda su autenticidad, y en la medida que me fue posible, la obra de uno de los más grandes compositores de la historia. tal como él verosímelmente la habría concebido. La posteridad dirá, como siempre, la última palabra.



Cerha, rodeado del elenco que estrenó «Lulú» en su versión definitiva en el Liceu (rueda de prensa)

Danza

GRAN GALA DE LA DANZA HISPANA TEATRO LIRICO NACIONAL LA ZARZUELA (MADRID) Días 12 y 13 de octubre de 1987, 20 horas

Con la colaboración de los siguientes artistas, citados por orden alfabético:

ALICIA ALONSO, Cuba, Ballet Nacional de Cuba.
ANTONIO ALONSO, España
ARANTXA ARGÜELLES, España, Ballet Nacional de España
FERNANDO BUJONES, Estados Unidos
JULIO BOCCA, Argentina, American Ballet Theatre
ANTONIO CANALES, España
NACHO DUATO, España, Nederlands dans Theater
ANTONIO GADES, España
JUAN CARLOS GIL, España, Ballet de San Francisco
JORGE ESQUIVEL, Cuba, Ballet de Camagüey
CRISTINA HOYOS, España
ANA LAGUNA, España, Ballet Cullberg
MARIO MAYA, España
MARTA R. ESTRAMPES, España, Ballet Clásico de Zaragoza
TRINIDAD SEVILLANO, España, London Festival Ballet
ROSARIO SUAREZ, Cuba, Ballet Nacional de Cuba
MANUELA VARGAS, España

Es una ficción, un sueño que podría y debería convertirse en realidad. Porque Madrid, la hipotética capital cultural de trescientos millones de hispanoparlantes, tiene la obligación de saber dónde está en cada momento su máximo potencial artístico, y debería tener la inteligencia y el orgullo de exhibir ese potencial ante el mundo. Porque en estos momentos sólo las dos superpotencias del ballet, Estados Unidos y la Unión Soviética, podrían organizar galas de brillantez comparable a la que proponemos. Y, fundamentalmente, porque la celebración de este acontecimiento serviría para revitalizar un género que entre nosotros, injustificadamente como vemos, y a diferencia de lo que sucede en el resto del mundo, arrastra una vida miserable.

La organización de este acontecimiento no sería cara, bastaría con invertir en él parte de la calderilla

que habitualmente se destina a esa cenicienta que entre nosotros es la danza; su costo sería muy inferior al de cualquier representación de ópera. No creemos que triunfe el sentido común ¡hay que pagar tantos cantantes de ópera, tantos pianistas, tantas orquestas, tantas compañías de teatro, tantas exposiciones! pero por si acaso, sugerimos la colaboración presupuestaria del Ministerio de Cultura, del Festival de Otoño, del Ayuntamiento de Madrid, y también, para realizar un vídeo que, es seguro, podría comercializarse en el mundo entero, creemos conveniente la participación de Televisión Española. Puestos a soñar... Finalmente, y esto es muy importante, aconsejamos el que la gestión se ponga en manos de profesionales o especialistas de la danza: ya hemos visto demasiados desastres.

Francisco Hernández

UWE MUND

Director musical de la Orquesta del Liceu

Por José Guerrero Martín

El 1 de julio próximo será vigente el contrato que ligará al maestro austriaco Uwe Mund, como director musical de la Orquesta Sinfónica, al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Nótese el matiz, porque puede ser importante: se llamará director MUSICAL, no titular. ¿Significa ello que, poco a poco, por su propio peso, irá recayendo en Mund la dirección musical —en un sentido mucho más amplio que el estricto del ámbito orquestal— del coliseo de las Ramblas? No son pocos quienes así lo piensan.

EL contrato es por tres años e incluye una cláusula según la cual podrá ser prorrogado a finales de la temporada que viene si las partes así lo acuerdan. Tal vez esa prórroga fuese por cinco años. Mund queda obligado a trabajar con la Orquesta del Liceu ciento veinte días al año. Aparte, o además de eso, dirigirá dos óperas cada temporada, si bien en la próxima sólo lo hará con un título: **La clemenza di Tito**.

Celebró su cuarenta y seis cumpleaños Uwe Mund entre aviones y aeropuertos, pues precisamente el día 30 de marzo se trasladaba a Tokio para dirigir allí a una orquesta japonesa. Nacido en Viena en 1941, al producirse la ocupación rusa durante la guerra, Mund marchó con su familia a Linz. De vuelta en la capital austríaca estudió bachillerato e hizo los cursos pertinentes en el Conservatorio, entre ellos los de piano. Porque Mund quería ser, antes que nada, pianista. Entre los 16 y 18 años se empezó a dar cuenta de que le atraía mucho la dirección y que con el piano no le bastaba, aunque a los 14 años hubiera dado su primer concierto. Entonces realizó estudios con el gran maestro Hans Swarowsky, con el que tantos buenos directores actuales se han formado. Hans Jelinek fue su profesor de composición y Hans Petermand, de piano.

Al mismo tiempo, en la Universidad vienesa hizo estudios de filosofía. Pero la música era lo que, en verdad, tiraba de él. A los veinte años fue nombrado



director de los Niños Cantores de Viena, con los que viajó durante un bienio por Europa y América. Aún recuerda su actuación en el Liceu. También vino con Karl Böhm a la Ciudad Condal y preparó el coro para la **Misa solemne** de Beethoven y el **Requiem** de Mozart.

En 1963, fue el único maestro repetidor de Herbert von Karajan en la Opera de Viena. Siempre quiso dirigir ópera. En la Opera de Viena, sin embargo, nunca se empieza como director. Karajan le aconsejó que se fuera a Alemania para empezar su carrera.

Obtuvo Mund premios de dirección en Salzburgo y en Niza, y poco después fue nombrado director asistente del festival austríaco, así como del Festival de Bayreuth. Sus actividades en el

campo de la ópera han sido múltiples y diversas en los teatros más importantes del mundo. En Barcelona se le recuerdan magníficas direcciones, siempre saldadas con grandes éxitos, de **La Walkyria** (1983), **Wozzeck** (1984), **Der Rosenkavalier** (1984) y del estreno en España de la versión escenificada de **Moses und Aron** (1985).

Para mí, la relación con el Liceu es un poco como la que hay en una pareja, donde los momentos difíciles se superan trabajando duramente. Entonces se crea un nexo aún más fuerte, que ayuda a superar lo que viene después. Cuando un amigo me llama y me pide por favor ayuda en el sentido de trabajo, yo acepto y acudo. Porque esta labor mía es dar y recibir, nos dice Uwe Mund.

En este primer año —añade el maestro— estaré bastante supeditado a mis obligaciones ya existentes con las orquestas de Viena y Gelsenkirchen. De julio a septiembre trabajaremos para un mínimo de seis conciertos. El programa está por fijar: puede ser con orquesta sola o con orquesta y coro. Y en cuanto a fechas, depende de la programación del teatro. Quiero estar permanentemente en contacto con la Orquesta del Liceu. En realidad, creo que estaré en Barcelona unos seis meses al año.

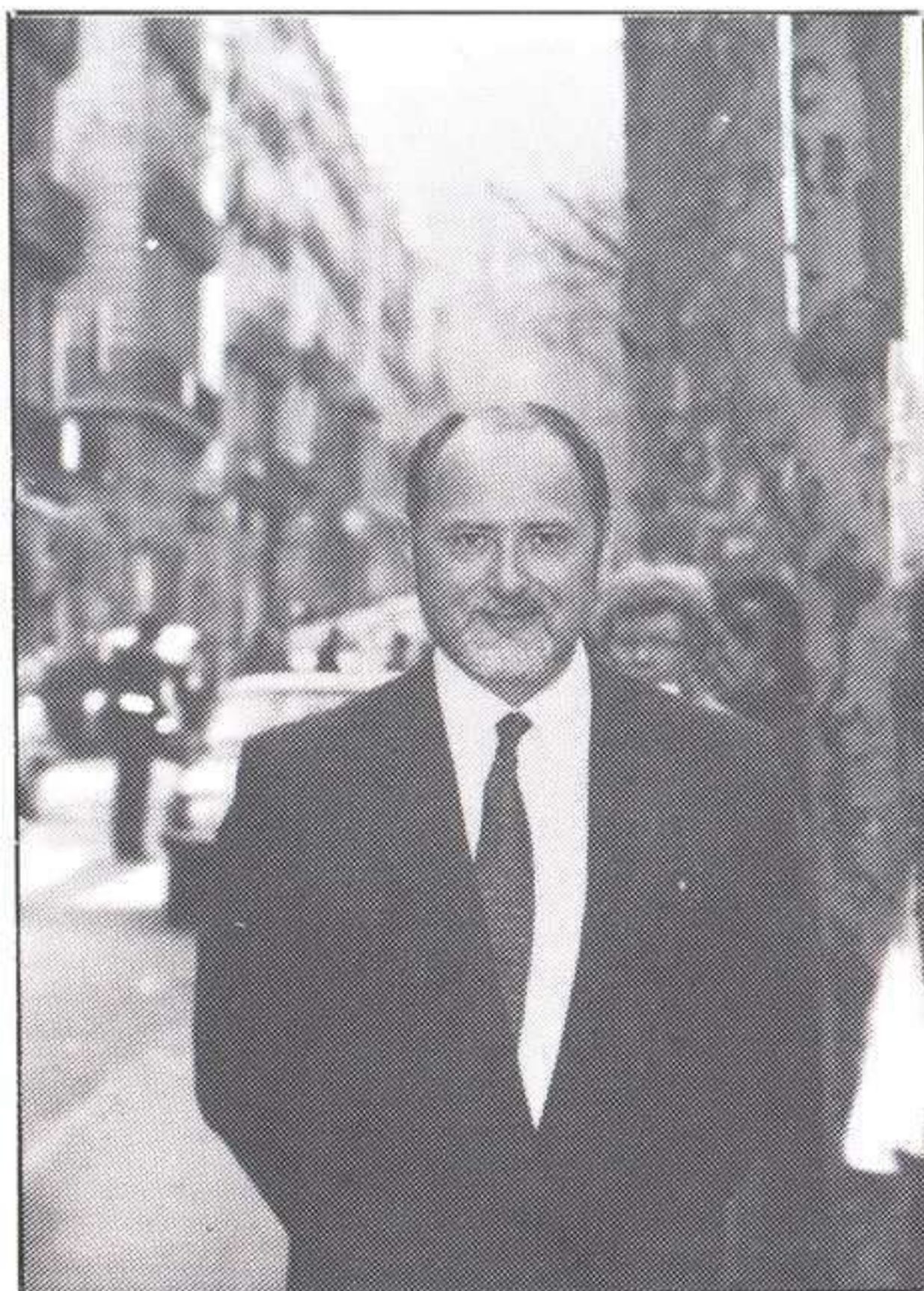
El músico austriaco es realista y sabe muy bien el terreno que pisa. Naturalmente, tres años son muy poco tiempo para esperar grandes resultados. Pero todo es empezar. Hay que darle impulso a este cambio, a este período de transición. Es cuestión de ir creando una tradición. De hecho, el resultado que se obtenga no será sólo gracias a mí sino a todo el equipo, musical y no musical, que está inmerso en este proyecto. Pero no dudo de que saldremos adelante, porque confío en los músicos y en la dirección del teatro.

¿Por dónde empezar? Lo importante es que los componentes de la Orquesta no se escuchen únicamente a ellos mismos sino que también escuchen a los demás. La Orquesta del Liceu es exclusivamente de ópera: está acostumbrada a escuchar a los cantantes, a escucharse entre ellos, a ver al director y a todo lo que le rodea. Por eso es conveniente que toque música de todo tipo, de todos los géneros y de todas las épocas. La Orquesta también ha de ser ella misma la estrella, por así decirlo. No sólo lo han de ser éste o aquel cantante. Puede ser tan protagonista como las figuras solistas. No ha de limitarse al papel de acompañante ni al de una especialización únicamente operística. Esto dará responsabilidad al músico, cosa importante para no caer en el automatismo o la rutina.

Aunque el Consorcio que rige el Liceu no ha pedido, por el momento, que Mund intervenga en la programación —la temporada que viene ya está conformada—, seguramente eso ocurrirá. Ya he hecho este tipo de trabajo y agradecería que aquí también se hiciera. Supongo que dada la tarea que se me pide, eso irá saliendo espontáneamente, aunque no esté previsto contractualmente.

Mund no ve inconveniente en que un director como él pueda enterarse a la perfección con una orquesta mediterránea. Primero, no todas las orquestas latinas son iguales. Segundo, arte es disciplina. Si no hay disciplina no hay arte. Pero es que la disciplina es imprescindible para vivir y condición "sine qua non" para hacer cualquier cosa. Sin ella, el trabajo en una orquesta es imposible.

Insiste Mund en que, por ahora, no tiene nada que ver con el repertorio que se ofrece al público del Liceu, pero aprovecha para añadir algo de importancia. No se trata de lo que yo quiera sino de lo que el aficionado de Barcelona quiera. Y los demás componentes



del teatro. Hay una "red line" que dirige y marca, pero para mí en estos momentos lo importante es la literatura sinfónica, más que proponer determinadas óperas o compositores, escuelas o tendencias. Lo fundamental ahora es encontrar el tiempo no sólo para enlazar notas sino para hacer música y poder expresarla debidamente interpretada y con la máxima calidad. Eso proporcionará felicidad y elevará el ánimo del conjunto. Estoy muy contento de ayudar a encontrar esta belleza, la verdadera alma de la música.

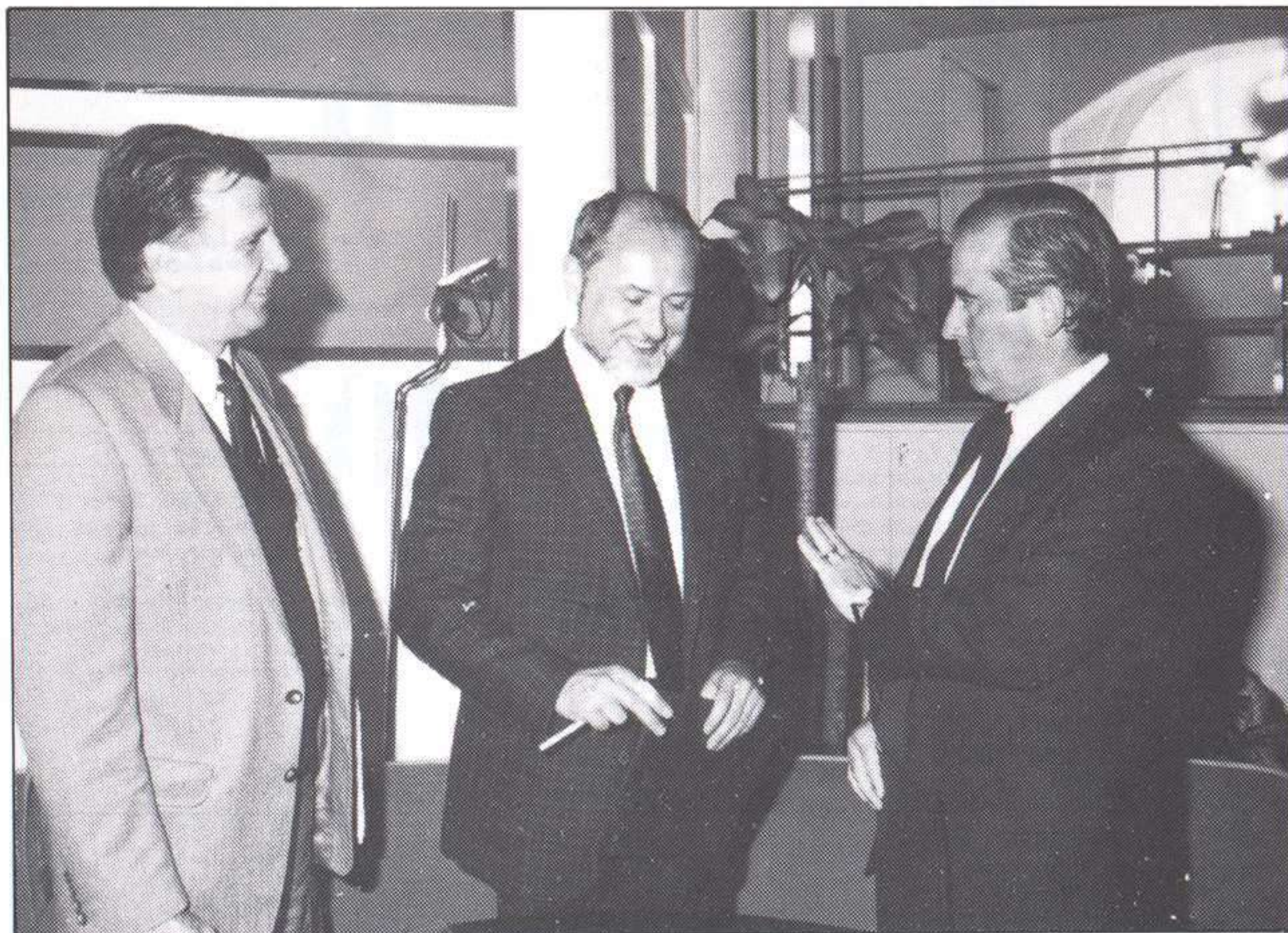
El conocimiento puro no existe —nos decía un par de años atrás el maestro vienés—, lo que existe es la maduración del conocimiento a lo largo del tiempo. Y de lo negativo se hace un

aprendizaje positivo. El hombre no puede vivir sin tensión, sin la contraposición de fuerzas opuestas. Y tiene que sentirse libre para poder crear. Pero no está todo tan compartimentado y reglamentado...

Mund recomienda el máximo estudio y la mayor preparación musical completa cuando el individuo tiene 18 años. En una etapa posterior, el trabajo del repertorio clásico y romántico. Tras lo cual empieza de verdad el oficio de director, que ha de prever conjuntamente la orquesta y el coro. Entonces es cuando se ve lo que es teoría y lo que en la práctica se puede o no hacer. Hoy no existe ninguna escuela que enseñe al director a conocer las masas ni a responder satisfactoriamente a esta pregunta: ¿cómo aprendo a estudiar, cómo estudio una partitura eficientemente? En una carrera, a medida que se avanza, la dificultad es mayor. Y es preciso llegar a un punto de estabilidad que permita superar el "stress".

Para Mund está claro que hay, o debe de haber, mucho de psicólogo en un director. Es preciso exigir, y para exigir a los demás hay que penetrar en su personalidad, captar su sensibilidad, con nobleza, sin mentira, reservadamente. El director no ha de imponer, es mucho mejor que las personas que estén bajo su batuta sientan deseo de captar lo que él les quiere transmitir. En la música, la verdad ha de prevalecer por encima de todo.

Y concluye el maestro vienés: Lo importante en cada instante es hacer música, vivirla, servirla. Si este sentimiento el director es capaz de imprimirlo, se crea indudablemente esa música. En realidad, el director, cuando prepara una obra, profesa; hace de maestro ante los músicos. Y nunca hay que tener miedo al enfrentarse a las cosas.



Uwe Mund entre Lluís Andreu (izquierda), administrador artístico del Teatro, y Josep Maria Busquets, administrador del Liceu.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1987/88 AVANCE PROGRAMAS

1 2, 3, 4 Octubre 1987 Abono Libre
Orquesta del Capítol de Toulouse
 Director: **Michel Plasson**
 Solista: **Gabriel Tacchino, piano**
 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

2 9, 10, 11 Octubre 1987 Abono A
 Director: **Grzegorz Nowak**
 Solista: **Cristina Ortiz, piano**
 Berlioz Carnaval romano, obertura
 Rachmaninoff Concierto para piano y orquesta núm. 1, en Fa sostenido menor, Op. 1.
 Bartok Concierto para orquesta

3 16, 17, 18 Octubre 1987 Abono B
 Director: **Rafael Frühbeck de Burgos**
 Solista: **Rudolf Buchbinder, piano**
 Beethoven Concierto para piano y orquesta núm. 5, en Re bemol mayor, Op. 73. "Emperador".
 Stravinsky La consagración de la Primavera.

4 23, 24, 25 Octubre 1987 Abono A
 Director: **Walter Weller**
 Solista: **Primer premio Concurso de piano "Paloma O'Shea" (1987)**
 Toldrá "Vistas al mar" (versión orquestal)
 Determinar Concierto para piano y orquesta
 Strauss Así hablaba Zarathustra Op. 30

5 30, 31, 1 Oct./Nov. 1987 Abono Libre
Coro Nacional de España
 Director: **Luis A. García Navarro**
 Solistas: **Walter Klien, piano**
María Orán, soprano
Brigitte Balleys, mezzosoprano
Werner Hollweg, tenor
Matias Hoelle, bajo
 Mozart Concierto para piano y orquesta núm. 20 en Re menor, K. 466
 Mozart Requiem, K. 626

6 6, 7, 8 Noviembre 1987 Abono B
 Director: **Maximiano Valdés**
 Solista: **Luis Claret, violonchelo**
 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.

7 13, 14, 15 Noviembre 1987 Abono Libre
 Director: **Isaac Karabchevsky**
 Solista: **Emil Naumoff, piano**
 Mozart Obertura de "Cosi fan Tutte"
 Concierto para piano y orquesta núm. 23 en La mayor, K. 488.
 Villa-Lobos *Preludio de la Bachiana núm. 4.
 Stravinsky Petrouchka

8 20, 21, 22 Noviembre 1987 Abono A
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solistas: **Victor Martín, violín**
María Tipo, piano
 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".

9 27, 28, 29 Noviembre 1987 Abono B
Coro Nacional de España
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solista: **José María Pinzolas, piano**
 Beethoven *Cuarteto Op. 131 (Versión orquestal)
 Concierto para piano y orquesta núm. 4, en Sol mayor, Op. 58.
 Fantasía coral, Op. 80.

10 4, 5, 6 Diciembre 1987 Abono A
 Director: **Victor Pablo Pérez**
 Solistas: **Jean Pierre Rampal, flauta**
Antonio Arias, flauta
 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.

11 11, 12, 13 Diciembre 1987 Abono Libre
 Director: **Walter Weller**
 Solistas: **Malcolm Frager, piano**
 Halffter Dos bocetos sinfónicos
 Mozart Concierto para piano y orquesta núm. 24, Do menor K. 491
 Dvorak Sinfonía núm. 7 en Re menor, Op. 70

12 18, 19, 20 Diciembre 1987 Abono B
 Director: **Philippe Entremont**
 Solista: **Philippe Entremont, piano**
 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)

13 15, 16, 17 Enero 1988 Abono B
Coro Nacional de España
Orquesta Sinfónica de Asturias
 Director: **Victor Pablo Pérez**
 Solistas: **A determinar**
 Mozart Sinfonía núm. 40 en Sol, menor K. 550
 Haydn Misa núm. 7 en Do mayor. "In Tempore Belli".

14 22, 23, 24 Enero 1988 Abono A
 Director: **Eliahu Inbal**
 Beethoven Sinfonía núm. 6 en Fa mayor, Op. 68
 Sinfonía núm. 7 en La mayor, Op. 92

15 29, 30, 31 Enero 1988 Abono Libre
Orfeón Donostiarra
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solistas: **Sharon Sweet, soprano**
Jadwiga Rappé, mezzosoprano
Horst Laubenthal, tenor
Harald Stamm, bajo
 Bruckner *Misa núm. 3 en Fa menor.
 Te Deum

16 5, 6, 7 Febrero 1988 Abono B
Coro Nacional de España
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solistas: **Ana Higuera, soprano**
Paloma Pérez-Iñigo, soprano
Jadwiga Rappé, mezzosoprano
Manuel Cid, tenor
Douglas Lawrence, bajo
 Schumann *Requiem para Mignon, Op. 98 b
 Schoenberg *Un superviviente de Varsovia, Op. 46
 Schumann *Requiem, Op. 148, en Re bemol mayor

17 12, 13, 14 Febrero 1988 Abono A
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solista: **Dmitry Sitkovetsky**
 Baubista *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)

18 19, 20, 21 Febrero 1988 Abono Libre
 Director: **Kurt Sanderling**
 Solista: **Heinrich Schiff, violonchelo**
 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.

19 26, 27, 28 Febrero 1988 Abono Libre
Coro Nacional de España
 Director: **Victor Pablo Pérez**
 Solistas: **A determinar**
 Franck Sinfonía en Re menor
 Faure *Pavana, Op. 50
 Poulenc *Gloria

20 4, 5, 6 Marzo 1988 Abono B
Coro Nacional de España
 Director: **Sergiu Comissiona**
 Solista: **Joaquín Soriano, piano**
 Bach-Stokowsky Preludio de la suite en Re
 Stravinsky Sinfonía de los salmos
 Liszt Totentanz, piano y orquesta
 Strauss Las travesuras de Till Eulenspiegel, Op. 28

21 11, 12, 13 Marzo 1988 Abono A
 Director: **Muhai Tang**
 Solista: **Dmitri Alexeev, piano**
 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

22 18, 19, 20 Marzo 1988 Abono B
 Director: **Walter Weller**
 Solista: **Domingo Tomás, violín**
 Mozart Obra española de estreno absoluto a determinar
 Concierto para violín y orquesta núm. 7 en Re mayor, K. 271 A
 Chaikovski Sinfonía núm. 6 en Si menor, Op. 74. "Patética"

23 25, 26, 27 Marzo 1988 Abono Libre
Coro Nacional de España
 Director: **Helmut Rilling**
 Solistas: **Sylvia McNair, soprano**
Ursula Kunz, mezzosoprano
Aldo Baldin, tenor (evangelista)
David Gordon, tenor (arias)
Peter Liika, bajo (Jesús)
Andreas Schmidt, bajo (arias)
 Bach Pasión según San Mateo, BWV 244

24 8, 9, 10 Abril 1988 Abono A
 Director: **Carlos Kalmar**
 Solista: **Agustín León Ara, violín**
 Gerhard Concierto para violín y orquesta
 Resto de programa a determinar

25 15, 16, 17 Abril 1988 Abono B
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solista: **Ivo Pogorelich, piano**
 Ordoñez *Sinfonía en Re mayor
 T. Marco **Sinfonía núm. 4
 Concierto de piano a determinar

26 22, 23, 24 Abril 1988 Abono A
Coro Nacional de España
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solista: **Pedro Corostola, violonchelo**
 Resto a determinar

27 29, 30, 1 Abril/Mayo 1988 Abono Libre
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solista: **Wagner**
 *Sinfonía en Do
 Música orquestal del "Anillo del Nibelungo"

*Primera vez por la ONE
 **Estreno Absoluto

Con el Patrocinio de



IBERDUERO

NOVEDADES

Por Claudio Montoro

CAMBRIDGE AUDIO, fabricante de uno de los lectores de CD más caros (y, parece ser, que, al mismo tiempo, uno de los de mayor calidad de sonido), el CD-1, acaba de lanzar un nuevo modelo algo más asequible; se trata del CD-2. Contiene circuitos de 16 bits, con un sobremuestreo de nada menos que 16 veces; además, incorpora 5 filtros digitales, 8 convertidores digital/analógico, el sistema de suspensión del mecanismo del láser desarrollado por esta marca y hasta un mando a distancia. Todo ello por unas 195.000 ptas.

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

TEAC, como casi todas las grandes marcas japonesas de Alta Fidelidad, también dispone de lectores de CD. Un nuevo modelo, que se une a su amplia gama, es el ZD-700. De 16 bits, lleva una láser de Aluminio-Galio-Arsénico con tres rayos, uno para leer las microscópicas hendiduras del disco y los otros dos para mantener al primero centrado y evitar errores de lectura. Para la etapa analógica dispone de un circuito de fase lineal de acoplamiento directo. En cuanto a facilidades de uso, tiene una memoria de hasta 16 selecciones, repetición de un solo corte, del disco entero, de cualquier fragmento del disco (incluso de unos compases) o de cualquier secuencia previamente programada.

Otro nuevo modelo de esta marca es el AD-5, un conjunto de lector de CD y platina de casete autoreverse en el mismo aparato. El AD-5 puede ser sumamente útil para los que deseen grabar del CD en casete. Dispone de comienzo de grabación sincronizado y Edit Time; al oprimir esta tecla, el AD-7 calcula el número de cortes del CD que caben en cada cara de la cinta, cambiando incluso el orden de éstos para que la cinta tenga el menor espacio en blanco posible al final de la primera cara y para que no se grabe nada

durante el cambio de cara. La casete del AD-7 es de 2 cabezas, 3 motores y dispone de Dolby B y C. Su precio aproximado: 135.000 ptas.

Importador: DIFUSION MUSICAL, (945) 253 400, (91) 279 38 29 y (93) 239 31 02

MARK LEVINSON, uno de los nombres más prestigiosos en el campo de la amplificación en Alta Fidelidad de superlujo, tiene un nuevo importador exclusivo para España. Se trata de PLEITE AUDIO, tel. (91) 250 49 65. Los nuevos modelos de esta marca, el ML-11 y el ML-12A ya están disponibles en nuestro país.

Este mismo importador distribuye también otra marca norteamericana de superlujo, CONRAH JOHNSON, especializada en amplificadoras de lámparas.

HARMAN KARDON es otra marca que cambia de distribuidor en España.

Japón, son 4 amplificadores: PM-635 (30W por canal), PM-645 (40W), PM-655 (60W) y PM-665 (100W); el sintonizador TU-912, el ecualizador EQ-8, de 10 bandas, los lectores de CD HD-100 y HD-300 y 5 platinas de casete: TD-102, TD-202 (Dolby B y C), TD-302 (Dolby HX-PRO y C), TD-392 y TD-491, ambas de 3 cabezas, con Dolby HX-PRO y C.

Los precios aproximados de estos aparatos son: PM-635, 43.000 ptas; 56.000 el PM-645, 87.000 el PM-655 y 129.000 el PM-665. El TU-192 cuesta 52.000 ptas; 45.000 el ecualizador, 76.000 el lector de CD HC-100 y 104.000 el HD-300. Los de las platinas van desde las 54.000 de la TD-102 hasta las 167.000 de la TD-491, pasando por las 61.000 de la TD-202, 84.000 la TD-302 y 122.000 la TD-392.

MONITOR AUDIO, fabricante británico de pantallas, ya tiene otro modelo para unir a los anteriores, poco después de lanzado el anterior, el 852. Se trata del 952. A diferencia de todas las demás pantallas de esta marca, las 952 están diseñadas para ser colocadas



Harman Kardon

Su nuevo importador es EAR, tel. (945) 253 400, (91) 279 38 29 y (93) 239 31 02. Los modelos disponibles, todos ellos diseñados en EEUU y fabricados en

sobre el suelo (es decir, no necesitan soportes); es, por lo tanto, el modelo más grande de la gama. También es el más caro, cuesta 165.000 ptas. la pareja.

Importador: CHEMISON, S. A. (93) 339 50 54 y (91) 403 99 58.

THORENS es, seguramente, una de las marcas de tocadiscos mejor conocidas en toda Europa. Sus modelos más recientes son el TD-520 y el TD-521, cuya sola diferencia es el brazo que traen montado de fábrica: el TP-16 de Thorens y el 3012 de SME respectivamente.

Tienen tres velocidades, 33, 45 y 78 rpm; la transmisión es por correa y la suspensión es flotante, mediante tres muelles de fácil regulación, según el fabricante. Llevan ajuste fino de la velocidad de rotación, estroboscopia y



Teac, AD-7



Giradiscos Thorens TD 520

fuentes de alimentación exterior. Son modelos más elaborados que los de la serie 300 y permiten acomodar brazos de 9, 10 y 11 pulgadas. Sus precios aproximados son: 155.000 ptas el TD-520 (con brazo TP-16) y 195.000 ptas. el TD-521 (con brazo SME 3012).

Por cierto, SME, la marca británica de brazos para tocadiscos, distribuida en España por éste mismo importador, tiene un nuevo modelo, del tipo del SME V, pero algo más asequible; es el SME IV, con un precio de unas 160.000 ptas. (el SME V cuesta 260.000).

NESCO es una marca escandinava que fabrica, entre otras cosas, aparatos de Alta Fidelidad. Su casa central está, curiosamente, en Islandia. Los modelos disponibles en España son tres lectores de CD: el portátil PCD-30, con auriculares y pilas; el HCD-30, de tamaño medio (34 cm) y el HCD-30F, de 43 cm, con salida para auriculares y control de volumen. Importador: OPTITECNICA, (91) 246 98 03 y (93) 219 55 08.

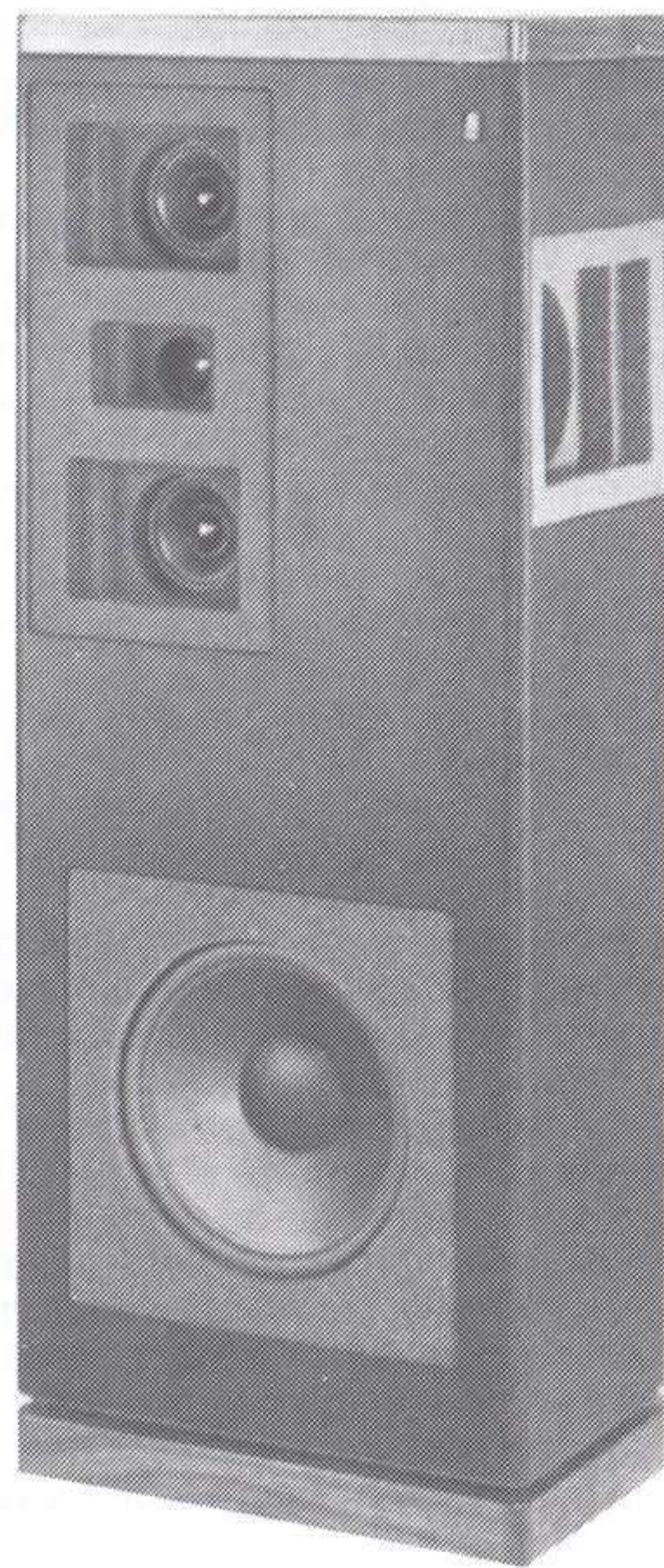
POLK AUDIO, fabricante norteamericano de pantallas, con un gran prestigio en los EEUU, tiene una nueva gama, la SDA, que incorpora un sistema para eliminar lo que se denomina distorsión por interferencia interaural. Esta distorsión se debe a que cada oído recibe, en lugar de únicamente la correspondiente a su pantalla, la señal de las dos, con lo que, parece ser, el cerebro se hace un poco de lío. Para evitar esto, la serie SDA incorpora un número par de altavoces de medios en cada pantalla (dos el modelo más pequeño y ocho el mayor); la mitad de ellos emite la señal correspondiente al canal al que esté

conectada y la otra mitad emite una señal que cancela esta interferencia interaural con lo que, según POLK, se consigue un auténtico efecto estereofónico.

Componen esta nueva serie los modelos SRS (650.000 ptas la pareja), SRS 2 (435.000 ptas), 1A (295.000), 2

(230.000) y CRS (165.000). Importador: JOYTEL, (91) 447 10 36.

ACOUSTIC RESEARCH (AR) es uno de los pioneros en pantallas acústicas,



AR MGC II.



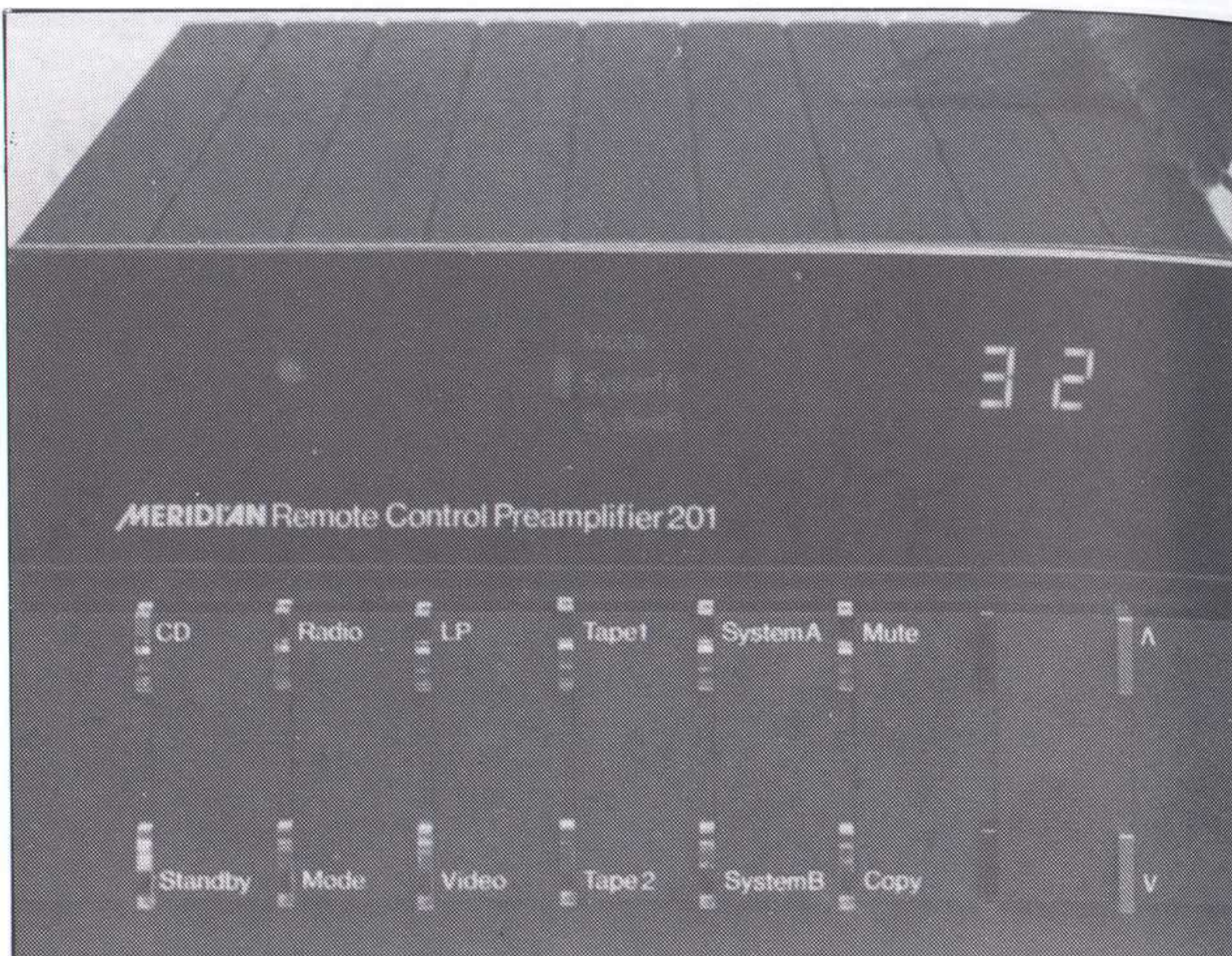
Pantallas de la serie SDA de Polk Audio.

con una amplísima gama que va desde las pequeñas 6BX hasta las enormes MGC-1. Su novedad es una versión más reducida de éstas últimas; es el modelo MGC-II, con un altavoz de 30 cm, dos de 10 cm. y uno de 2,5 cm. en el frontal; en uno de los laterales de la pantalla se encuentra un quinto altavoz, de 16,5 cm, activo, es decir, con su propio amplificador de potencia.

Además de pantallas, AR incluye ahora entre sus productos una línea completa de aparatos electrónicos (menos platina de casete). Consiste en: dos amplificadores integrados, A-04 y A-06, de 40 y 60W por canal respectivamente; un sintonizador, el T-04, un receptor de 60W por canal, el X-06; un preamplificador, el C-06, un amplificador de potencia, el P-10, y un lector de CD, el CD-04. Todos los modelos tienen un diseño exterior, bastante original por cierto, común.

Importador: OPTITECNICA (91) 246 98 03 y (93) 219 55 08.

MERIDIAN es un innovador fabricante británico de aparatos de Alta Fidelidad, con aparatos de un diseño exterior sumamente elegante (cosa poco común entre las marcas británicas). Su producto más reciente es el preamplificador 201. Además de un conjunto de entradas bastante completo (tocadiscos, lector de CD, vídeo o televisor, dos magnetófonos y sintonizador), tiene la posibilidad de ser manejado mediante un mando a distancia, el 209, también de esta marca. Este mando, que funcio-



Preamplificador Meridian 201.

na mediante infrarojos y según el código normalizado RC5, permite un gran número de posibles órdenes al equipo: selección de fuente (tocadiscos, CD, magnetófonos, vídeo, etc), funciones (stop, pausa, repetición, pantalla, almacenaje en memoria, etc.) y selección

de pistas del CD o de emisoras preseleccionadas en el sintonizador.

El precio del preamplificador 201 son unas 125.000 ptas; el mando a distancia 209 cuesta unas 20.000 ptas. Importador: CHEMISON, S. A. (93) 339 50 54 y (91) 403 99 58.

L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA



«7.º CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VIC»
VIC (Barcelona), del 16 de julio al 2 de agosto de 1987

PIANO - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCELO - MÚSICA DE CÁMARA - PRÁCTICA ORQUESTAL

ALBERT G. ATTENELLE, piano
GERARD CLARET, violín
ENRIQUE SANTIAGO, viola
LLUÍS CLARET, violoncelo
JORDI MORA, práctica orquestal

«3.ªs COLONIAS MUSICALES EN CASTELLAR DE N'HUG»

PIANO - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCELO - CONJUNTOS INSTRUMENTALES

Para niños y niñas de 8 a 14 años

1.º turno: del 15 al 26 de julio (8 a 11 años)
2.º turno: del 1 al 12 de agosto (11 a 14 años)

Información e inscripciones:
de 4 a 8, tardes

«L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA»
Mallorca, 330, entresuelo 1.ª
08037 BARCELONA - Tel. (93) 207 58 18

Plazas muy limitadas

EL SONIDO DE...

Cápsulas de bobina móvil

Ortofon X3-MC y Glanz GMC-20E

De los dos tipos principales de cápsulas magnéticas para tocadiscos, imán móvil y bobina móvil, el último siempre ha sido el más apreciado por los aficionados por su mayor calidad de sonido. Aunque las ha habido desde hace más de treinta años, hasta hace sólo unos pocos, la bobina móvil constituían una minoría, debido fundamentalmente a la mayor complejidad de su fabricación y, como consecuencia de ello, a su elevado precio. Las Decca, Ortofon, Supex, Koetsu, Dynavector, etc., estaban al alcance de sólo unos pocos privilegiados.

Ultimamente, gracias a los nuevos materiales y tecnología (imanes más potentes, hilos más delgados, nuevas técnicas de fabricación, etc.) ya se encuentran cápsulas de bobina móvil más baratas que algunas de imán móvil. Así, ahora muchos fabricantes lanzan modelos bastante asequibles y que, además, son menos exigentes con el brazo y con su instalación. Las dos cápsulas que nos ocupan son un claro exponente de cuanto acabamos de decir. Una de ellas, la Ortofon X3-MC, es un modelo de alto nivel de salida (2mV), de pequeña masa y cómoda de instalar. La Glanz GMC-20E tiene un nivel de salida normal (necesita una entrada MC o un pre-preamplificador) pero la aguja es reemplazable, por lo que no es necesario entregar la cápsula completa cuando se gasta la aguja, como es preceptivo con las bobina móvil.

Los precios de ambas son parecidos, unas 18.000 ptas la X3-MC y alrededor de 25.000 la GMC-20E.

Ortofon X3-MC

Esta marca danesa es la pionera en bobina móvil (su modelo legendario, el SPU, se sigue fabricando, aunque algo remozado), sin embargo, hasta ahora, nunca había fabricado cápsulas de este tipo con alto nivel de salida. La X3-MC, junto con la X1-MC (modelo aún más asequible, que difiere de la X3 solo en el diamante) es su primera incursión en este terreno. Ortofon ha tenido en cuenta la compatibilidad con el brazo, por lo que su pequeña masa, 4,5 g, y su elasticidad le permiten adaptarse a los más usuales (Linn LVX, Mission 774, Audio Technica, Thorens, Logic, etc.). La frecuencia de resonancia, montada en un brazo Zeta, es de unos 10Hz, con una amplitud moderada. La habilidad de lectura, como con todas las Ortofon, es bastante buena. Su alineación no supone ningún engorro; basta

con mantener paralela la parte superior de la cápsula a la superficie del disco. La fuerza de apoyo va de 1'8 a 2'2g y es conveniente ajustarla cerca del límite máximo (2 o 2'1g) durante el «rodaje» (las 10 ó 15 primeras horas).

Para su escucha hemos utilizado un brazo Zeta, montado en un plato Mitchell Gyrodec, que, aunque de categoría claramente superior a la X3, aseguran que la calidad de la audición no está limitada. El nivel de salida es suficiente para la entrada MM del Mission Cyrus II, con fuente de alimentación PXS, al que la hemos conectado; las pantallas han sido las Mission 770, sobre soportes RJ y con cable de línea (un solo hilo) de 4mm.

El sonido de la X3 está claramente en la línea de casi todas las Ortofon, es decir, la neutralidad. Lo más llamativo de esta cápsula es su gran suavidad; el ruido de superficie del disco es bastante pequeño y los agudos, aunque quizás algo realzados, son bastantes naturales. Los graves, a pesar de ser buenos, no son los típicos de las bobina móvil de gran categoría (su precio se parece aún menos, claro). Lo que sí se aproxima a éstas son la definición y el ambiente, cosas que para algunos aficionados son primordiales.

Naturalmente las anteriores consideraciones son relativas; si se tiene en cuenta su precio, la X3-MC es bastante interesante y consigue plenamente su objetivo: ser una alternativa asequible de bobina móvil para los que ni su presupuesto ni su equipo les permiten una supercápsula.

Glanz GMC-20E

La mayoría de los modelos de Glanz son de flujo móvil, una variante del imán móvil. La GMC-20E es el más reciente y elaborado de los de bobina móvil (los otros son el GMC-10EX y el GMC-10EH). La carcasa es de aluminio, en lugar del plástico de las otras dos. Como hemos comentado anteriormente, la aguja no es fija, como es característico de las bobina móvil (el vástago está unido a la bobina) sino que, mediante un ingenioso sistema, es posible separarla de la carcasa sin que esta posibilidad suponga apenas pérdida de calidad.

La resonancia, con un Zeta, es de 8Hz y su habilidad de lectura, con 1'9g de fuerza de apoyo, es bastante buena (ésta era otra de las desventajas de las bobina móvil, no eran demasiado habilidosas).

El equipo con el que la hemos probado

es el mismo que para la Ortofon; esto, unido a que la diferencia de precio es más bien pequeña, hace inevitable la comparación entre ambas.

En lo que más se parecen estas dos cápsulas es en la capacidad para reproducir el ambiente de la grabación, es decir, la localización de instrumentos, la profundidad del escenario, la acústica de la sala de grabación, etc. Las diferencias se hacen claras en los extremos de la banda; los agudos de la GMC-20E son más precisos y naturales y sus graves tienen más cuerpo y definición (probablemente, en un brazo de categoría inferior a la del Zeta, estas diferencias se atenúen). El TAMAÑO y el timbre de los instrumentos están más conseguidos con la Glanz; esto se nota especialmente con el piano.

Como con cualquier otro elemento de la cadena HI-FI, las diferencias entre dos cápsulas se traducen en un mayor tiempo de escucha con la que más nos agrada, y a veces no es fácil explicar por qué nos agrada más. En ocasiones, una cápsula menos precisa (agudos realzados o recortados, graves algo escasos o no mucha profundidad del escenario sonoro, etc.) tiene otras características que hacen que resulte más divertido o agradable escuchar música con ella. No es éste el caso de las GMC-20E y X3-MC, ya que ambas son bastantes precisas (quizás algo más la Glanz) pero, en definitiva, nosotros hemos disfrutado más escuchando música con la Glanz.

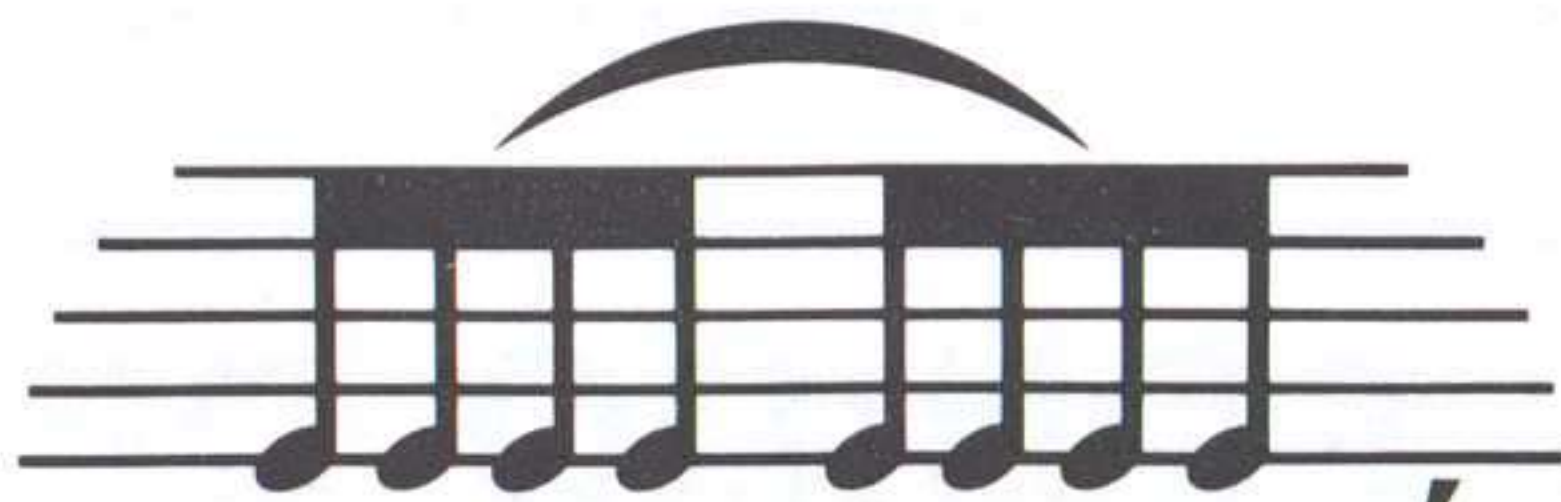
Sin embargo, no hay que olvidar consideraciones de otro tipo, como la mayor comodidad de la Ortofon en el sentido de que no necesita entrada MC, que en los amplificadores modestos, cuando la tienen, a veces deja algo que desear frente a la entrada MM. Y, por supuesto, el precio.

Claudio Montoro

PRECIOS

GLANZ GMC-20E. PVP aprox.: 25.000 ptas. Importador: CHEMISON, S. A. (93) 339 50 54, (91) 403 99 58.

ORTOFON X3-MC. PVP aprox.: 18.000 ptas. Importador: EAR (945) 253 400, (91) 279 38 29, (93) 239 31 02.



PALAU DE LA MÚSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA

CONCIERTOS INAUGURALES

DOMINGO, 26 ABRIL

11.30 horas
KRZYSTOF PENDERECKI
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RTV DE CRACOVIA
CORO DE LA FILARMÓNICA NACIONAL DE VARSOVIA
CORO DE LOS NIÑOS DE CRACOVIA
«La Pasión según San Lucas», Krzysztof Penderecki
Krzysztof Penderecki
DIRECTOR

19.30 horas
CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Carmen Helena Tellez, directora
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
«Marcha Burlesca», Manuel Palau
«Concierto de Aranjuez», Joaquín Rodrigo
Narciso Yepes, guitarra
«La vida breve» (Ópera íntegra en versión de concierto), Manuel de Falla
Manuel Galduf
DIRECTOR

SABADO 2 DE MAYO

19.30 horas
PHILARMONIA HUNGARICA
PROGRAMA JOHANNES BRAHMS
«Concierto n.º 2 para piano y orquesta», Op. 83
Rafael Orozco, piano
Sinfonía n.º 2 en Re mayor, Op. 73
Manuel Galduf
DIRECTOR

DOMINGO, 3 MAYO, 1987

11.30 horas
BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
Obras de: Albeniz, Turina, Falla, Ponchielli, Gershwin
Julio Ribelles Brunet
DIRECTOR

MIÉRCOLES 6 DE MAYO

20.15 horas
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RTV SOVIÉTICA
«Concierto n.º 1 para piano y orquesta», Tchaikovsky
Michael Pletnov, piano
«Romeo y Julieta» (2.ª Suite), Serguei Prokofiev
Peter Lilje
DIRECTOR

VIERNES 8 DE MAYO

20.15 horas
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
«Egmont» (Obertura), Ludwig van Beethoven
«Sinfonía n.º 4», Franz Peter Schubert
«El Pájaro de Fuego» (Suite Versión 1919), Igor Stravinsky
Friedrich Heider
DIRECTOR
Este concierto se repetirá el sábado 9 de mayo a las 11.30 horas

DOMINGO 10 DE MAYO

19.30 horas
LOS CONCIERTOS PARA DOS, TRES Y CUATRO CLAVES Y ORQUESTA DE JOHANN SEBASTIAN BACH
CONJUNTO DE CÁMARA DE LA ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
Joaquín Soriano, Jorge Gutiérrez, Mariano Ferrández, Silvia Torán, Ignacio Marín, pianos
Alexis Soriano
DIRECTOR

JUEVES 14 DE MAYO

20.15 horas
ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
Sinfonía n.º 6 en Fa mayor, Op. 68, «Pastoral», Beethoven
Sinfonía n.º 4 en Mi menor, Op. 98, Brahms
Walter Weller
DIRECTOR

VIERNES 15 DE MAYO

20.15 horas
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
PROGRAMA WOLFGANG AMADEUS MOZART
«La Flauta Mágica» Obertura
«Concierto en Re menor», K.V. 466 n.º 20
«Concierto en Re mayor De la Coronación», K.V. 537 n.º 26
«Così fan tutte» Obertura
Ingrid Haebler, piano
Manuel Galduf
DIRECTOR
Repetición de este programa el sábado 16 de mayo a las 11.30 horas

SABADO 16 DE MAYO

19.30 horas
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
«Sinfonía n.º 41» Júpiter, Wolfgang Amadeus Mozart
«Sinfonía n.º 7», Anton Bruckner
Jesus López Cobos
DIRECTOR

DOMINGO, 17 MAYO, 1987

11.30 horas
BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
Obras de: López Chavarrí, Blanquer, Lasz, Chabrier
Julio Ribelles Brunet
DIRECTOR

MARTES 19 DE MAYO

20.15 horas
ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA
«Doble concierto para violín, violoncello y orquesta», Johannes Brahms
Peter Schaffer violín
Walter Godde violoncello
«Pastoral», Juli Garreta
«Dafnis y Cloe» (2.ª Suite), Maurice Ravel
Fraz-Paul Decker
DIRECTOR

JUEVES 21 DE MAYO

20.15 horas
ORQUESTA SINFÓNICA DE KOSICE
PROGRAMA LUDWIG VAN BEETHOVEN
«Coriolano» (Obertura)
Concierto n.º 3 para piano y orquesta
Stanislav Zamborsky, piano
Sinfonía n.º 7
Richard Zimmer
DIRECTOR

SABADO, 23 DE MAYO

19.30 horas
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA R.T.V.E.
«Un americano en París», Georges Gershwin
«Tzigane», Maurice Ravel
Ángel Jesús García, violín
«Cuadros de una exposición», Modest Mussorgsky
Miguel Ángel Gómez Martínez
DIRECTOR

DOMINGO 24 DE MAYO

19.30 horas
ORQUESTA SINFÓNICA DE ODENSE
«Leonora n.º 3» Obertura, Ludwig van Beethoven
Sinfonía Concertante, K.V. 297, Wolfgang Amadeus Mozart
«Sinfonía n.º 4», Op. 29, Carl August Nielsen
Thomas Veto
DIRECTOR

VIERNES 29 DE MAYO 1987

20.15 horas
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
CONJUNTO DE JAZZ BAND
«La máscara y el espejo», C. Cato, Estreno Mundial
«Concierto para violín y orquesta», Albin Berg
Ivry Gitlis violín
«Concierto para jazz band y orquesta sinfónica», Rolf Liebermann
Manuel Galduf
DIRECTOR
Este concierto se repetirá el sábado 30 de mayo a las 11.30 horas

DOMINGO, 31 DE MAYO

11.30 horas
MINICANTORES Y PEQUEÑOS CANTORES DE VALENCIA
Obras de: Schubert, López-Chavarrí, Arne, Haendel, Mendelssohn, Bulew, Donostia, Britten y Toch
Josep Sanz, piano
Jesus Ribera Faug
DIRECTOR

DOMINGO, 7 JUNIO, 1987

11.30 horas
BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
Obras de: Poulenc, Messiaen, Cesar Frank
Bertomeu Jaume, piano
Julio Ribelles Brunet
DIRECTOR

VIERNES, 12 JUNIO, 1987

20.15 horas
COLLEGIUM MUSICUM DE LA UNIVERSIDAD DE MAINZ
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
«Requiem», Giuseppe Verdi
Ingrid Krenning, soprano
Hildegard Hartwig, contralto
Edward Wollitz, bajo
Constantino Zaharia, tenor
Joshard Daus
DIRECTOR
Este concierto se repetirá el sábado 13 de junio a las 11.30 h

VENTA DE LOCALIDADES Y ABONOS SALA DE EXPOSICIONES DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA (Entrada por C/ Arzobispo Mayor)
VIERNES 24 y SÁBADO 25
Horario: 11 horas a 14 horas MAÑANA
17 horas a 20 horas TARDE

A partir del domingo 26 a las 10 horas, venta de localidades en las taquillas del Palau de la Música



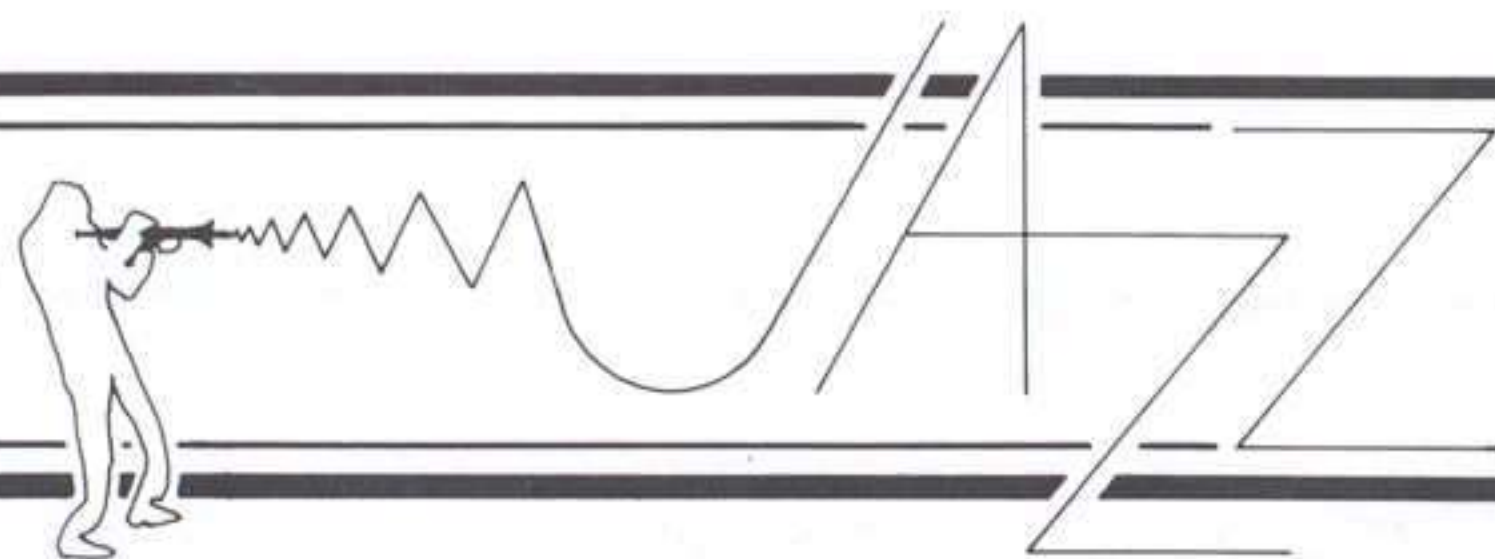
AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

En colaboración con el

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música - Ministerio de Cultura



Ya suena la buena música.



EL JAZZ EN EUROPA HOY (3)

La espléndida madurez de Niels Pedersen

Por José María García Martínez

En las pasadas entregas de la serie, hemos sabido de la escena vanguardística francesa y autrosuiza a través de los testimonios respectivos de Louis Sclavis y Mathias Rüegg. En la presente ocasión, será protagonista un «evergreen», Niels-Henning Orsted Pedersen, culmen de la renombrada escuela de contrabajistas daneses que arranca de los clásicos y alcanza a los jazzistas Mads Vinding, Jesper Lundgaard o Bo Stiff, por citar sólo tres. Su agilidad, musicalidad y afinación le han convertido en el indiscutido número uno mundial.

NIELS-HENNING-ORSTED PEDERSEN.—Hablando de contrabajistas, he de citar a Walter Page, que tocaba con Count Basie. Su forma de dar cuerpo al ritmo junto al guitarrista Freddie Green todavía me inspiran. Tras él, otros contrabajistas más sofisticados como Paul Chambers, Scott Lafara o Jaco Pastorius, que toca el bajo eléctrico, al que considero como uno de los grandes músicos de todos los tiempos. Todos los grandes músicos me han influido, de hecho empecé tocando el piano.

JOSE MARIA GARCIA MARTINEZ.—¿Cómo puede sacar un sonido tan robusto de un instrumento que parece que fuera a deshacerse de un momento a otro?

N.H.O.P.—Tiene su historia. Data del año 1840 y lo compré en el 63. Lo encontré en una tienda en Copenhage y cuando pulsé la cuerda más grave, dije: ¡ésto es lo que buscaba!. Conseguí además que me lo dejaran muy barato, sobre los 400 dólares. Entonces lo llevé



Paganini, etc., transportándolos al contrabajo.

J.M.G.M.—Ha permanecido durante más de una década junto al gran Oscar Peterson. ¿Por qué ha roto tan larga relación?

N.H.O.P.—Es imposible convivir con alguien que tiene tal poder y ser al mismo tiempo uno mismo su propio director musical. Si te unes a alguien como él, tocas para él, con él y bajo sus condiciones. De repente me di cuenta de que tengo 40 años y si quiero hacer algo diferente debería ser ahora. De seguir con alguien tan absorbente como Oscar podía terminar perdiendo mi identidad.

J.M.G.M.—Hace años parecería un imposible el que un músico europeo accediera al trío del pianista canadiense. ¿Cómo reaccionó la audiencia norteamericana?

N.H.O.P.—No es mi problema. Hace años se pensaba que había que ser americano para tocar jazz, pero yo jamás he tenido problemas al respecto. De todos modos, no siempre ha sido así. En los sesenta no estábamos preparados y a menudo los solistas que visitaban Europa iban a lo suyo y nosotros, que les acompañábamos, a lo nuestro. No nos entendíamos mutuamente, pero con el tiempo se han desvanecido los problemas.

J.M.G.M.—¿Cree que existe una identidad europea en jazz?

N.H.O.P.—No podría concretarla en un punto determinado; pienso que es una cuestión de la misma formación cultural. Pero en lo musical nada de nada, yo toco igual aquí que en Nueva York.

J.M.G.M.—¿Cómo se siente, en la cima, admirado y respetado en plena juventud?

N.H.O.P.—Verá, uno de los grandes problemas en este negocio es que tienes que recordar constantemente quién eres, de dónde vienes. Los conciertos duran dos, tres horas, y el resto del tiempo has de permanecer contigo mismo, sin gente que te adule. Para mí es extremadamente importante guardar el equilibrio y ser honesto conmigo mismo.



a una grabación con Sahib Sihak y cuando me disponía a tocar, la tapa trasera se abrió. Lo tuve que grapar.

J.M.G.M.—¿Practica con regularidad?

N.H.O.P.—No, porque casi siempre estoy de gira. En los raros momentos en que puedo hacerlo, acostumbro a practicar con estudios para violín de

FOTOS: Coral Hernández

DISCO DEL MES

ENJA: JAZZ POR ARROBAS

El aficionado ha saludado con entusiasmo la importancia de 23 referencias con cargo al catálogo alemán ENJA, a través de las ediciones Dargil-Portugal. Creada por Matthias Winekelmann, los discos de la «European New Jazz Association» tienen como rasgo distintivo la misma falta de definición estilística que deviene en el respeto escrupuloso del impulso artístico como dictado supremo que llega al oyente puro, sin manipulación; hecho tanto más valioso cuanto inusual en estos días.

Un sello son sus artistas. ENJA cuenta con un plantel de pianistas envidiable: Montoliú, Flanagan, Hal Galper, el tipo que un buen día arrojó su sintetizador electrónico al Hudson y se unió a Phil Woods; Takase y Dollar Brand, «vedette» del sello, cuyo piano surge firme de la tierra africana para elevarse en vuelo misterioso hacia la estratosfera de una sensibilidad extraordinaria. Otro punto fuerte: los saxofonistas. Escúchese a Eric Dolphy, héroe romántico del jazz moderno, en líder o junto a Mingus, en sendos «live» recuperados; también Bennie Wallace o el «basieano» Eddie Davis, en una «blowin session» incendiaria.

Dos guitarristas, Attila Zoller y John Scofield, eléctrico pero inteligente; dos trompetas, Chet Baker y Freddie Hubbard; un dúo contrabajo-flauta (Steig-Gómez) ya clásico y una recopilación sin desperdicio («live at the festival») —inéditos de Bill Evans o una relectura «cool» del «Round Midnight» por Karin Krog— completan la oferta.

Cinco «cinco estrellas»

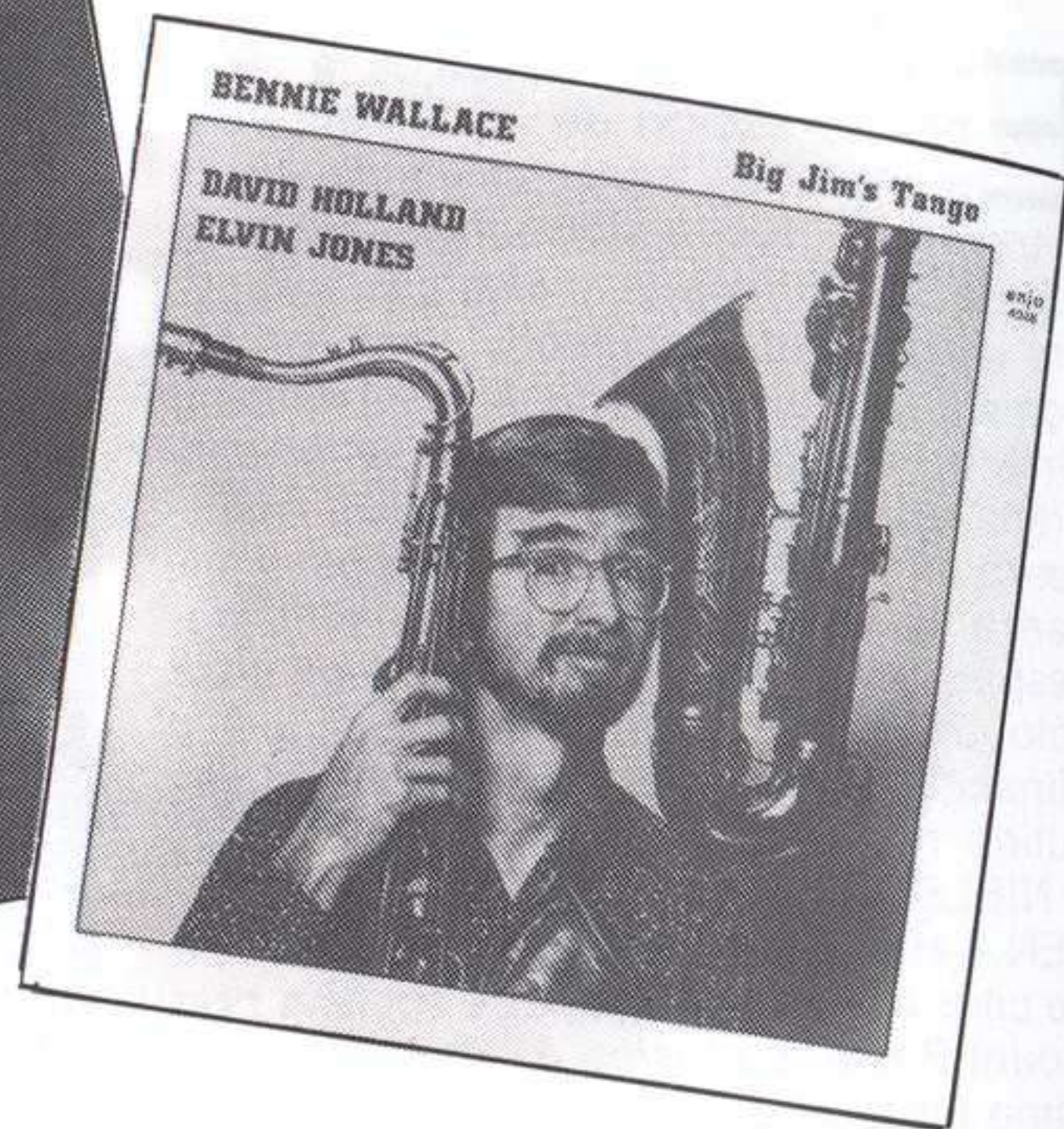
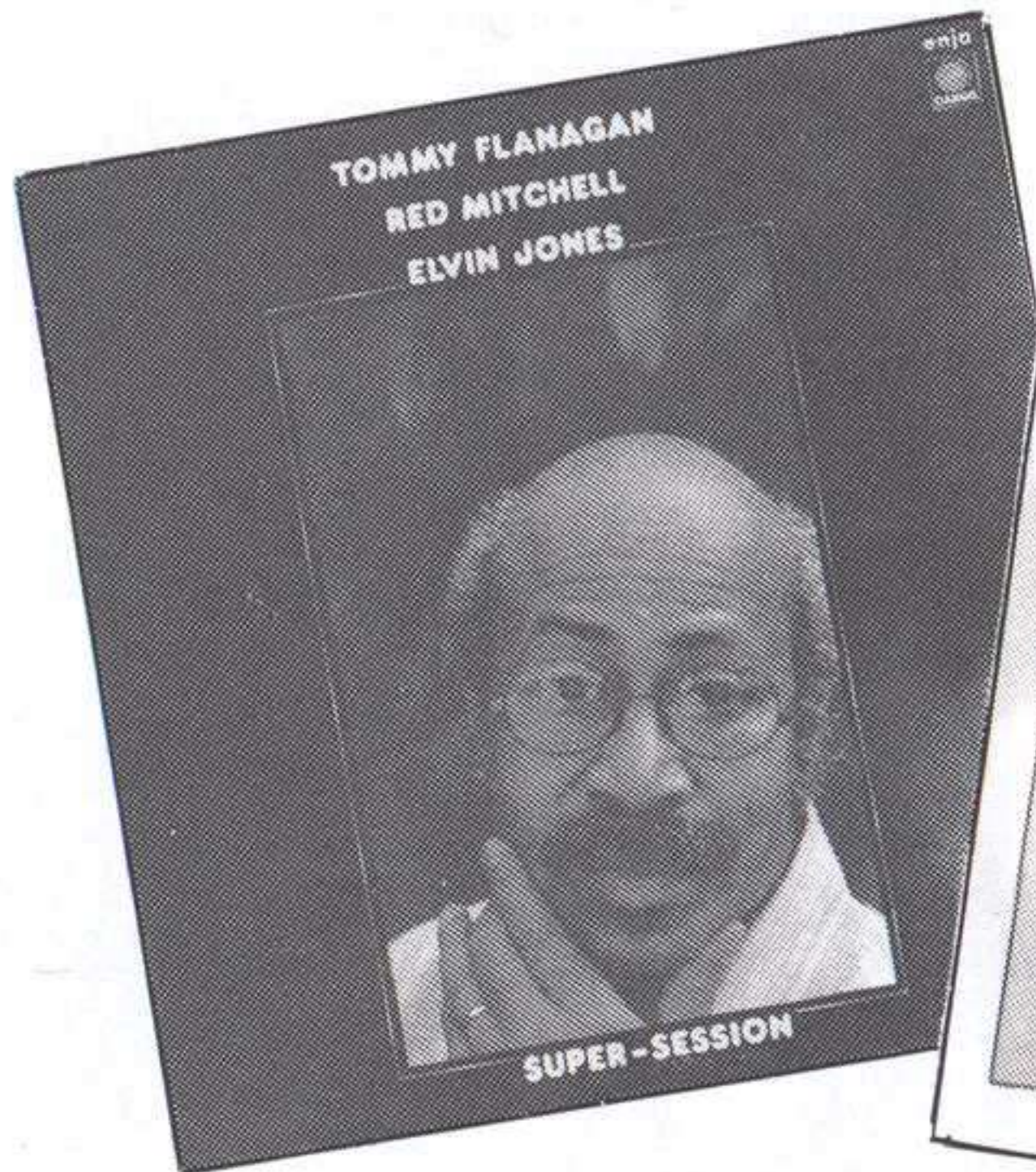
Tete Montoliú (sólo piano), «songs for love». Pianista dado al cliché, ofrece en ésta una de sus más bellas obras, lírica y vigorosa.

Aki Takase trío, «Song for Hope». Una pequeña joya de una cuasi desconocida.

Entre McCoy Tyner, Jarrett y Dollar Brand. Un disco de raro lirismo.

Tommy Flanagan Trío, «Giant steps». Todo un clásico reviviendo uno de los momentos más felices de su carrera, su encuentro con el saxofonista John Coltrane— y por ende, de la historia del jazz moderno. Una revisión original, vibrante y en muy buena compañía.

New York Jazz Quartet, «Surge». Un jazz serio, elaborado sobre la partitura, enriquecida por la práctica de conjunto y con una excelente factura en los solos. Recomendable también el «Blue for Sarka».



Bennie Wallace Trío, «Big Jim's Tango». Maestro contemporáneo del saxofón, uno de los últimos grandes improvisadores, enorme arquitecto musical. Sin piano y con el ejercicio polirítmico de Elvin Jones, Wallace ofrece un disco rico, denso y difícil.

Lanzamiento ENJA.
New York Jazz Quartet, **Surge** (2094).
New York Jazz Quartet, **Blues for Sarka** (3025).
Tete Montoliú, **Songs for Love** (2040).
Varios, **Live at the festival** (2030).
Tommy Flanagan Trío, **Super Session** (3059).
Tommy Flanagan Trío, **Giant Steps** (4022).
Charlie Mingus Quintet, **Mingus in Europe**, vol. 1 (3049).
John Scofield Quartet, **Rough House** (3033).

Attila Zoller Trío, **Common Cause** (3043).
Eric Dolphy, **Berlin Concerts**, vols. 1 y 2 (3007 y 3009).
Jeremy Steig-Eddie Gomez, **Outlaws** (2098).
Conexión Latina, **Calorcito** (4072).
Slickaphonics, **Modern Life** (4062).
Bennie Wallace Trío, **Big Jim's Tango** (4046).
Bennie Wallace Quintet, **The Free Will** (3063).
Dollar Brand, **African Dawn** (4030).
Pat Peterson, **Introducing Pat Peterson** (4020).
Chet Baker Quartet, **Peace** (4016).
Aki Takase Trío, **Song for Hope** (4012).
Hal Galper Quintet, **Speak with a single voice** (4006).
Eddie Davis Quartet, **Jaw's Blues** (3097).
Freddie Hubbard Quartet, **Outpost** (3095).

notijazz

Freddie Green, guitarrista durante medio siglo en la orquesta de Count Basie, falleció el pasado uno de marzo.

Bennie Wallace, estrella de la escudería ENJA, hoy con Blue Note, protagoniza en mayo una extensa gira por diversas ciudades españolas.

OVATION en Compact Disc

LA NUEVA SERIE DECCA DE CDs. DE PRECIO ESPECIAL
ARTISTAS FAMOSOS INTERPRETAN A LOS GRANDES COMPOSITORES
LANZAMIENTO INICIAL DE 20 CDs.



TCHAIKOVSKY

Suites de Cascanueces,
El Lago de los Cisnes y
La Bella Durmiente
Orquesta Filarmónica de Viena
Herbert von Karajan
417 7002

MAHLER

Sinfonía No. 1
Orquesta Sinfónica de Londres
Sir Georg Solti
417 7012

RACHMANINOV

Concierto para piano No. 2
Rapsodia sobre un tema
de Paganini
Vladimir Ashkenazy
Orquesta Sinfónica de Londres
André Previn
417 7022

BEETHOVEN

Conciertos para piano
Nos. 2 y 5 "Emperador"
Vladimir Ashkenazy
Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
417 7032

RAVEL

Bolero

DEBUSSY

Preludio a la siesta de un fauno

STRAVINSKY

La Consagración de la Primavera
Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
417 7042

BERLIOZ

Sinfonía Fantástica
Obertura Los Jueces Francos
Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
417 7052

J. S. STRAUSS

7 Valses famosos:
El Danubio Azul, Emperador,
Cuentos de los Bosques de Viena,
Rosas del Sur, Voces de Primavera,
Las mil y una Noches,
Vino, Mujeres y Canciones
Orquesta Filarmónica de Viena
Willi Boskovsky
417 7062

BRUCH

Concierto para violín No. 1

TCHAIKOVSKY

Concierto para violín

SAINT-SAENS

Habanera
Kyung Wha Chung
Rudolf Kempe, André Previn,
Charles Dutoit
417 7072

TCHAIKOVSKY

Sinfonía No. 6 "Patética"
Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
417 7082

HOLST

Los Planetas
Coro de la Opera Estatal de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
Herbert von Karajan
417 7092

BACH

Suites para orquesta Nos. 2 y 3
Conciertos para flauta
y para violín y oboe
Solistas. Academy of St. Martin-
in-the-Fields
Sir Neville Marriner
417 7152

R. STRAUSS

Sinfonía Alpina
Orquesta Filarmónica de Los Angeles
Zubin Mehta
417 7172

HAYDN

Sinfonías Nos. 94 "Sorpresa",
96 "Milagro" y 100 "Militar"
Orquesta Philharmonia Hungarica
Antal Dorati
417 7182

ELGAR

Las 5 Marchas de
Pompa y Circunstancia
Variaciones Enigma
Obertura Cockaigne
Orquesta Sinfónica de Chicago
Orquesta Filarmónica de Londres
Sir Georg Solti
417 7192

VERDI

Coros célebres: Nabucco, Aida,
Il Trovatore, Otello, Atila...
Coro y Orquesta de la Academia
Santa Cecilia, Roma
Carlo Franci
417 7212

BRAHMS

Concierto para piano No. 2
Vladimir Ashkenazy
Orquesta Sinfónica de Londres
Zubin Mehta
417 7102

BACH

Obras famosas para órgano
Tocata y fuga BWV 565,
Passacaglia y fuga 582,
Fantasía y fuga 542...
Peter Hurford
417 7112

VIVALDI

Las cuatro Estaciones

PACHELBEL

Canon

ALBINONI

Adagio
Orquesta de Cámara de Stuttgart
Karl Münchinger
417 7122

«PRIMO TENORE»

Luciano Pavarotti
417 7132

ORFF

Carmina Burana
Burrowes, Devos, Shirley-Quirk
Coro del Festival de Brighton
Orquesta Royal Philharmonic
Antal Dorati
417 7142

Crítica discográfica

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de luna», 15 «Pastoral» y 24 «A Teresa». Wilhelm Kempff, piano. Deutsche Grammophon «Galleria» 4158311. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Se trata de una reedición —excelentemente reprocesada— de grabaciones del año 1965. El tiempo no ha pasado en balde y la interpretación de Kempff, que en su tiempo suscitó una adhesión unánime, ahora es motivo de indiferencia o, incluso, de despectivo rechazo. En su exhaustivo estudio comparativo sobre las **Sonatas** de Beethoven y sus intérpretes, Pedro González Mira considera a Kempff como un *beethoveniano trasnochado* y su ciclo de *flojo en general y recomendable sólo para nostálgicos*.

En lo que hace referencia a las cuatro Sonatas contenidas en este disco no me atrevo, francamente, a ser tan categórico, y encuentro atractivos suficientes para su audición. Al reescucharlas, la primera impresión es de severidad y de que están tocadas con falta de imaginación. Pero creo que pronto se adivina cuál era la intención del pianista: huir compulsivamente de cualquier atisbo de efectismo e interpretar la música como si lo hiciera para sí mismo, sin concesiones al eventual oyente.

En el corto espacio de una crítica discográfica no procede hacer un análisis pormenorizado de las Sonatas. cabe decir que Kempff está mejor en los pasajes vivos o de mayor densidad que en los lentos y de mayor efusividad. La interpretación es convincente en la **Sonata núm. 15 «Pastoral»**, clásica y equilibrada, y en la **Sonata núm. 24 «A Teresa»** más experimental pero llena de vitalidad. Por el contrario, el contenido expresivo de la **Sonata núm. 8 «Patética»** se le escapa y su versión de la **«Claro de luna»** queda estigmatizada por un primer movimiento —Adagio sostenuto— decididamente soporífero y desprovisto de cualquier elemento que permita una alusión al sobrenombre de la pieza. Kempff carece de la capacidad de exaltación emocional súbita que requieren algunos pasajes y parece empeñado en negar los brotes de romanticismo más o menos presentes en estas Sonatas, tan caleidoscópicas. Sus versiones están en las antípodas de las de otros pianistas que no reparan en manierismos exhibicionistas que llegan a interponerse entre el compositor y el oyente, forzando la expresividad de los pentagramas.

Se trata, en suma, de versiones que, por su sobriedad, pueden satisfacer a mucho aficio-

nados. Como primera opción, Kempff me parece menos recomendable que Arrau, Brendel, Barenboim, Gilels o Perahia.

Xavier Casanovas-Danés



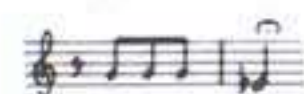
BRAHMS: Liebeslieder-Walzer, Op. 52. SCHUMANN: Spanische Liebeslieder, Op. 138. SCHUBERT: Auf dem Strom, Op. 119, D. 943. Benita Valente, Lois Marshall, sopranos. Marlena Kleinman, Regina Sarfaty, mezzo-sopranos. Wayne Cooner, Leopold Simoneau, tenores. William Warfield, barítono. Martial Singher, bajo. Myron Bloom, trompa. Rudolf Serkin, Leon Fleisher, Arthur Gold, Robert Fizdale, pianos. CBS «Masterworks Portraits» PM 39548. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Este disco, registrado en el Festival de Marlboro, presenta un gran interés al reunir, junto a los bellísimos **Valses-Canciones de amor** (primera serie) de Brahms —de los que no existen muchas grabaciones—, las **Canciones de amor españolas** de Robert Schumann, compuestas en 1849 y publicadas en 1857, que, junto al **Op. 74**, forman el conjunto de obras sobre poemas españoles compuestas por Schumann como respuesta a su interés —muy de la época— por la literatura del Sur de Europa, y en concreto de nuestro país. El **Op. 138** incluye diez números (cinco solos, dos dúos y un cuarteto vocal, un preludio y un intermedio para piano a cuatro manos, como el acompañamiento de las canciones), en los que Schumann trata de expresar, al gusto de su tiempo y con relativa autenticidad, el carácter hispánico de los textos populares traducidos al alemán por Emanuel Geibel, que también vertió los poemas de los **Cancioneros** de Wolf. Se completa el disco con otra rareza, el lied **Por el río** de Schubert, que tiene la originalidad de incluir en su acompañamiento un solo de trompa (como **El pastor en la roca** uno de clarinete), que interpreta aquí impecablemente Myron Bloom (anterior primer atril de la Orquesta de Cleveland y actualmente de la de París). La interpretación es correcta, en líneas generales, aunque se echa en falta ese carácter camerístico de las interpretaciones de lied hechas por intérpretes europeos. En la colección de Brahms destaca el estupendo acompañamiento de Rudolf Serkin y Leon Fleisher, superior incluso al de Sawallisch y Engel (DG), frente a un aceptable cuarteto vocal en

el que sobresalen el buen gusto de la soprano Benita Valente y el carácter del bajo Martial Singher. Más discreta es la labor de los pianistas Arthur Gold y Robert Fizdale, con un sonido y un estilo de menor entidad y personalidad que el de los anteriores, que acompañan a un más homogéneo cuarteto vocal, con mención especial para el impecable tenor Leopold Simoneau. Benita Valente y Rudolf Serkin, junto al citado trompista Myron Bloom, interpretan de modo adecuado el infrecuente lied de Schubert. La grabación es algo metálica, y no ayuda a crear la cohesión entre los cantantes y los instrumentistas.

Rafael Banús Irusta



BRUCKNER: Sinfonía núm. 9 en Re menor. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir George Solti. Decca 417295-1. Digital. Import.

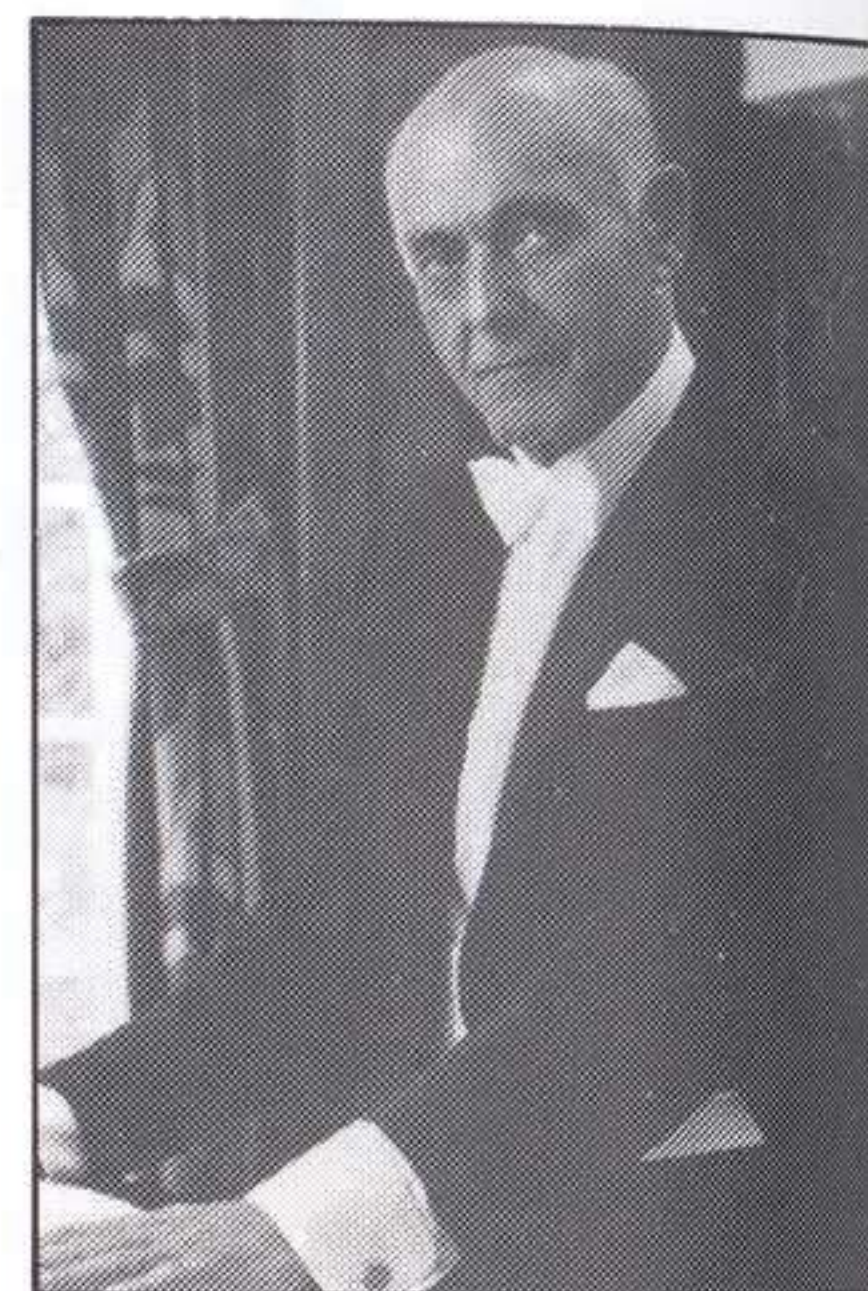
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Tenemos aquí una versión inicialmente espléndida de la **Novena Sinfonía** de Anton Bruckner, que, sin embargo, no acaba de resultar totalmente convincente. Las razones de ello son, a mi juicio, las siguientes: en primer lugar, como vamos a ver, Solti no mantiene el mismo nivel de excelencia —muy alto en el primer movimiento— a lo largo de toda la obra. En segundo lugar —y esto es un punto de vista personal— la Sinfónica de Chicago no tiene un sonido ideal para Bruckner, cuya música requiere un empaste especialísimo entre los metales y las cuerdas; en esta versión (como ya había ocurrido anteriormente en las de Barenboim y Giulini) los poderosos metales de Chicago sobresalen continuamente sobre la delicada textura de las cuerdas, alterando el equilibrio sonoro.

Todo ello es una verdadera lástima, pues, como he apuntado hace un momento, el primer movimiento es de auténtica antología, realmente uno de los mejores que he oído. Solti demuestra comprender muy bien la misteriosa entraña de esta música, expresión —a partes iguales— de lo místico y de lo siniestro. Su modo de conducir el fluir melódico, dejando respirar ampliamente a los distintos temas su flexibilidad en el «tempo», la tensión que acumula en los difíciles «crescendi», etc., son bazas que configuran este primer movimiento como uno de los mejores momentos brucknerianos del maestro húngaro.

El Scherzo, en cambio, siendo

bueno, se ve claramente superado por el de Karajan (DG) e incluso por el de Barenboim (Privilege), quienes aportan una mayor claridad en los «pizzicati» de la cuerda y una entidad superior en el trío. El «Adagio» final —lo menos interesante de esta interpretación— es en manos de Solti un movimiento extremadamente relajado y apacible, casi distante, y, por consiguiente, las oscuras tensiones que laten en sus pentagramas aparecen aquí muy amortiguadas.



Una «Novena» de Bruckner espléndida, que no llega a ser convincente.

De las demás versiones disponibles, situaría por delante de la comentada la admirable de Karajan (sólo en compact), con un «Adagio» que es una auténtica recreación; y tal vez la juvenil y entusiasta de Barenboim. Por detrás, sin duda, la correcta pero aburrida lectura de Haitink (Philips), mucho menos interesante que la anterior grabación de este director para la misma firma. Comentario aparte merece la nueva versión del recientemente desaparecido Eugen Jochum (EMI), nerviosa a más no poder y rabiosa hasta la distorsión; versión insólita en un hombre tan ponderado como el anciano director alemán, quien, al parecer, debe compartir la tesis de los que afirman que Bruckner se hallaba al borde de la desesperación, mientras escribía esta música. Interpretación, pues, difícil de recomendar, por el radicalismo de sus planteamientos (prohibida, desde luego, para espíritus pusilánimes), pero interesante y original.

Volviendo a la de Solti, el sonido es brillantísimo, lo que agudiza el problema antes mencionado respecto de los metales. Un acierto me ha parecido la inclusión del «Scherzo» íntegro en la primera cara, sin el habitual y molesto corte.

Luis Sales

CHOPIN: los 4 Impromptus. Barcarola. Fantasia en Fa menor. Berceuse. Murray Perahia. CBS 01-039708. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La mayor virtud de Perahia no es su perfección técnica sino, en mi opinión, su propia personalidad, que impregna la música interpretada, así como su renuncia a cualquier tipo de exhibicionismo. Perahia aborda las partituras desde un punto de vista introspectivo y nos las hace descubrir de nuevo, aunque estemos familiarizados con ellas. Este es el caso del disco que nos ocupa.

No es Chopin el compositor que uno asociaría de inmediato al carácter analítico de Perahia, pero este disco permite adivinar las posibilidades del pianista en el repertorio romántico más conspicuo.

De todas maneras, los **Impromptus** (y la **Fantasia-Impromptu**) se resienten un poco de la contención del intérprete, sobre todo en la primera audición, porque pierden algo del pretendido carácter de improvisación que debe animarlos. Aun así, contienen momentos de gran belleza, como el soberbio crescendo sobre el «ostinato» de la mano izquierda en el **Segundo Impromptu**. El tercero me ha parecido el mejor y el primero el menos sobresaliente.

Al iniciar la interpretación de la **Barcarola**, Perahia parece un poco desconcertado, pero en los pasajes más líricos (como el indicado «dolce sfogato») llega a rebasar la cota de lo sublime. La **Fantasia op. 49** participa del clima reflexivo, pero concluye con una vehemencia ciertamente satisfactoria.

Hasta aquí lo opinable: el caso de la **Berceuse** es otro. Chopin, al componerla, quinta esenció su música hasta llevarla al borde

mismo del ensimismamiento y Parahia demuestra su congenialidad con este clima de depuración casi ascética. Creo que pocas veces se ha dado una compenetración tan profunda entre una obra y un intérprete. La audición de los escasos minutos que duran estas dieciséis mini-variaciones depara un momento de auténtica magia para el oyente. Se trata de una interpretación realmente memorable.

Desde un punto de vista técnico, creo que lo más destacable es el énfasis que Perahia atribuye a la mano izquierda, que junto a la variedad de la pulsación y a un empleo concienzudo del pedal confieren a su Chopin un inesperado interés contrapuntístico. El uso del rubato es juiciosísimo y no faltan algunos toques de «jeu perlé» de efecto seductor.

El resultado de todo ello —y de un riguroso control formal— es un Chopin serio, nada sentimental y poco concesivo, que recuerda al que interpretaba Kempff hace muchos años. Si Rubinstein declaraba que se dirigía directamente al corazón del oyente cuando tocaba música de este compositor, Perahia parece dirigirse antes a nuestro intelecto que a nuestra sensibilidad.

La calidad del disco es óptima y la presencia nosora del piano es ideal. Por todo lo que antecede, su audición queda recomendada a todos los admiradores de Perahia, que son legión, y más de uno descubrirá probablemente que Chopin es un compositor que está más cerca de su órbita de lo que creía.

Xavier Casanovas-Danés



FAURE: Requiem, Op. 48. RAVEL: Pavana para una infanta difunta. Kathleen Battle, so-

prano. Andreas Schmidt, barítono. Timothy Farrell, órgano. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director: Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon 419 243-1. Digital. Import.

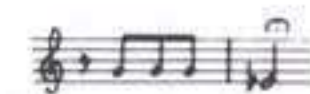
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Pocas obras hay que guarden en su interior un misterio mayor al del **Requiem** de Gabriel Fauré, obra aparentemente de gran sencillez pero que contiene un complicado tejido armónico que, a su vez, ha conseguido dar a la composición un carácter absolutamente único e inconfundible. Curiosamente, tratándose de una obra tan compleja, existen numerosas versiones discográficas de la misma, y casi todas ellas resultan, al menos, interesantes cuando no muy logradas. Posiblemente, esta recentísima versión de Carlo Maria Giulini supere a todas ellas. El humanismo proverbial del director italiano ha hallado en esta partitura un vehículo idóneo para sus características. Su interpretación es muy personal, partiendo de unos «tempi» amplios, relajados, inmatereales, que suspenden literalmente al que lo escucha en un estado de gracia. Giulini acierta plenamente a establecer una línea muy expresiva sin caer en ningún momento en lo decadente, manteniendo la sobriedad expositiva y evitando en todo momento cualquier atisbo de frialdad. Por otra parte, Giulini es, desde André Cluytens en EMI, el primer director que vuelve a plasmar esa magia que la obra es capaz de crear cuando se extrae lo más profundo de su entraña. Es una versión sin el dramatismo de la de Barenboim en EMI, pero no menos comunicativa, llena de hondura y de emoción.

Para lograr esta perfección cuenta Giulini con una Orquesta Philharmonia absolutamente insuperable, delicada en su sonido y que sigue al milímetro las indicaciones, hasta alcanzar los más finos matices. El Coro Philharmonia parece que ha vuelto a alcanzar el nivel de sus mejores años bajo la dirección de Horst Neumann, antes maestro del excelente Coro de la Radio de Lsipzig, y tiene una actuación de auténtica antología. El barítono Andreas Schmidt sigue con devoción los pasos de su maestro Fischer-Dieskau, aunque con una voz más lírica y con cuarenta años menos. La soprano Kathleen Battle, sin la presencia de una Victoria de los Angeles, una Sheila Armstrong o una Lucia Popp, está irreprochable musicalmente y canta con convicción el delicado «Pie Jesu». El disco se completa con la **Pavana para una infanta difunta** de Ravel, en una interpretación que, curiosamente y al contrario de lo que ocurre en el **Requiem**, llega a

caer en la blandura, aunque está muy bien realizada y no impide que se otorgue al disco la máxima calificación. La grabación es extraordinaria, pues se acopla perfectamente a la versión un tanto difuminada y envolvente de Giulini.

Rafael Banús Irusta



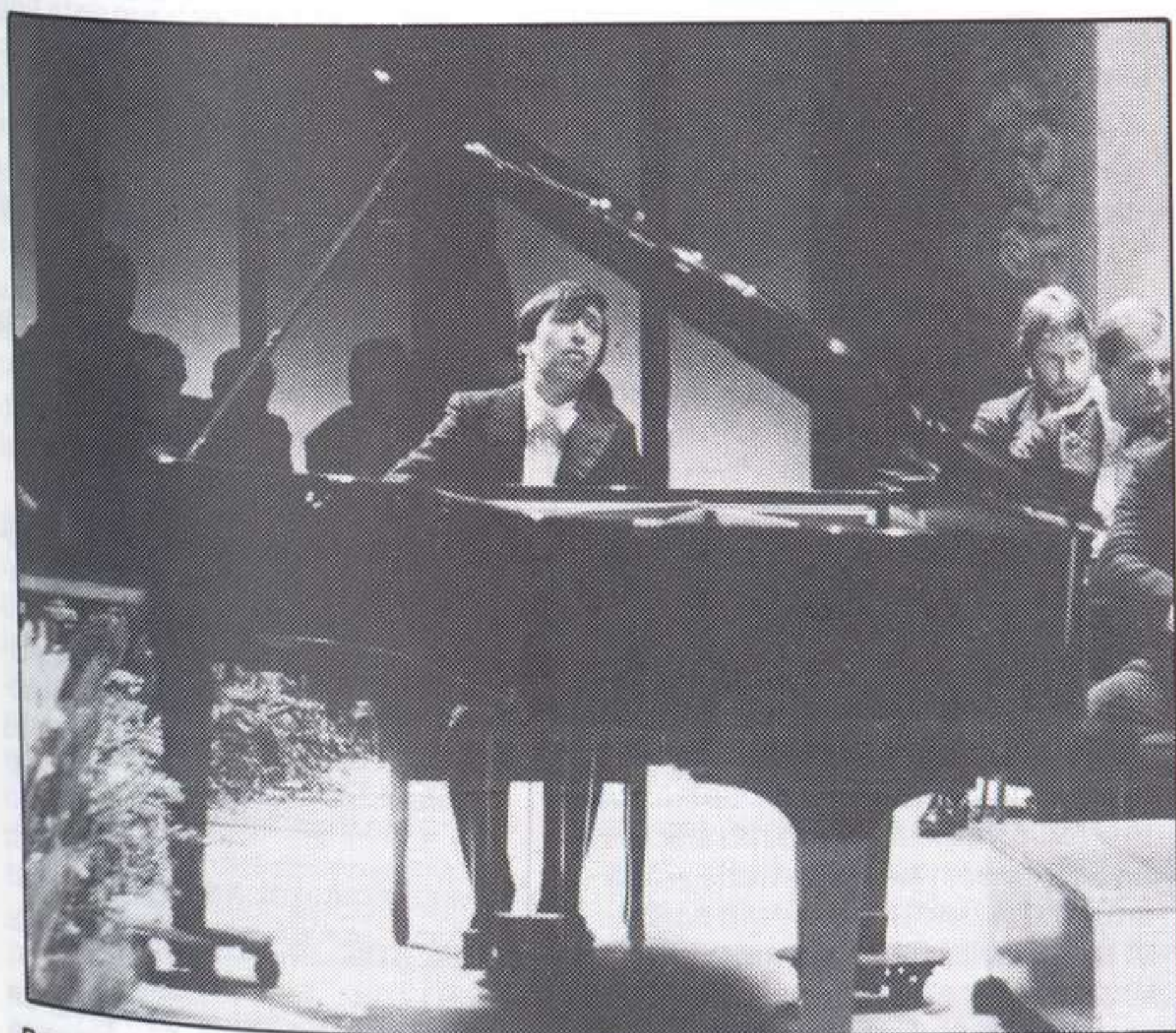
HAYDN: Sinfonías núms. 95 y 104 «Londres». Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Georg Solti. Decca 417 330-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Solti sigue empeñado en grabar en su totalidad el ciclo sinfónico haydniano de las «**Londinenses**» (las doce últimas, núms. 93 al 104). Antecedentes a la presente grabación, efectuada en octubre de 1985, las **Sinfonías 94 y 100, 96 y 101** y la **102 y 103**. El empeño es, a todas luces, encomiable y afortunado. Después de algunos escauceos perfectamente disculpables por la prisa, Solti se nos muestra un haydniano muy respetable, por más que no pierda algunas dosis de ampulosidad y ese pulso tan beethoveniano del que ha hecho gala en anteriores ocasiones.

Lo primero que hay que señalar, es que aquí no se engaña a nadie, excepción hecha del que se quiera engañar él solo: la Orquesta Filarmónica de Londres no es un grupo reducido de músicos adaptables a las versiones timoratas de Haydn; sino una poderosa agrupación con una sección de cuerda que roza la perfección absoluta. En segundo lugar, de Sir Georg no cabe esperar versiones historicistas al uno, ni espasmos románticos, pues se trata de uno de los directores de orquesta actuales más serios y solventes.

Hechas las dos advertencias, ya sabemos lo que nos espera en este disco y en las admirables versiones de estas dos Sinfonías de Haydn. Dado que se trata de obras de gran madurez en la vida de su compositor, la interpretación de Solti es, sin lugar a dudas, madura, muy rigurosa y perfecta. Ahora bien, no es lo mismo una agrupación que otra, y contar con la O.F. de Londres es un lujo. Lograr ese equilibrio entre planos sonoros solamente es posible si los músicos, especialmente los de la sección de cuerda, son los que aquí ejecutan estas Sinfonías. La **Sinfonía 104**, por ejemplo, se mueve entre la claridad de ideas, la visión clásica de la melodía de Haydn y ese punto solemne y majestuoso que proporciona la orquesta. De la **Sinfonía 95**, hay que decir cómo de los hijos rebeldes que no vemos mucho por casa (es una Sinfonía poco grabada, pero



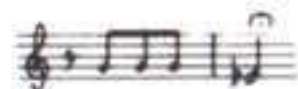
Perahia hace un Chopin serio, nada sentimental y sin concesiones.

magistral) tiene tantos matices y tantas alternativas que la misión de Solti es devolverle su lugar al sol. El «Allegro moderato» es un compendio de gracia y mesura; da la sensación que la partitura se ha escrito para estos músicos. ¿Y qué decir de ese diálogo entre el violoncello y el violín del tercer movimiento? Sublime.

Casi todos los directores de orquesta del momento han dejado su impronta de Haydn. Con mayor o menor fortuna, maestros como Jochum (fallecido recientemente), Colin Davis, Antal Dorati, Karajan, Leppard, Marriner, etc., han grabado sus respectivas concepciones musicales de estas Sinfonías, sobre todo de las «Londinenses». Sin embargo, al escuchar atentamente las versiones de Solti no podemos por menos de recordar a otro Sir, Thomas Beecham, que grabó estas piezas hace bastantes años. Podríamos decir que tanto Solti como Beecham gozan del patrimonio de la buena música, pero mientras que el primero es serio en grado sumo (nos estamos refiriendo a sus respectivas interpretaciones de Haydn) el segundo supo sacar de la solemnidad una cierta picardía tan en consonancia con el humor británico. Haydn siempre agradece unos ciertos toques de humor, de los que al parecer Solti no está muy sobrado.

La grabación y el sonido de este disco son magníficos y refuerzan esa claridad y versatilidad en la concepción musical, tan necesarias en Haydn.

Adolfo Berzosa



HAYDN: Sonatas Hob. XVI: 37, 40 y 52. Andante con variazioni Hob. XVII: 6. Alfred Brendel, piano. Philips 4 16 365-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Incomprensiblemente las Sonatas de Haydn no figuran en el repertorio de los grandes pianistas, ni en el catálogo de las casas discográficas de medio mundo. Como antecedentes a esta grabación de Brendel, encontramos la integral que grabó Buchbinder para Telefunken y la integral húngara que pianistas como Zoltan Kocsis, Deszo Ranki, Istvan Lantos, etc., grabaron para Hispavox. Esta última es la considerada, hasta el momento, de referencia por las Sonatas haydnianas se circunscribe a centro Europa y poco más. Es una pena, porque estas obras gozan de una perfecta construcción musical, una forma muy acabada y se atienen, en general, a modelos clásicos, sobre todo austriacos,

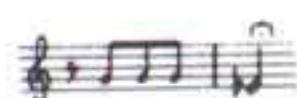
muy cercanas en las compuestas a partir de 1790 a Mozart.

En detrimento de estas Sonatas, se puede aludir a que se basan en modelos muy rígidos y estrictos y, por lo tanto, no permiten osadías interpretativas que contradigan el espíritu del compositor. No obstante, señalamos que se trata de obras para virtuosos del piano; Alfred Brendel es uno de ellos. Este conocido y reputado intérprete trata, como un francotirador, de ir llenando el hueco discográfico. Hasta la fecha lleva grabadas para la Philips once Sonatas, que acaban de ser agrupadas en álbum de 4 LPs o 4 CDS, lo que nos hace pensar que por el momento no va a continuar.

El tono general de estas Sonatas es perfecto, diríamos que un lujo para el amante de Haydn, pero sin llegar a emocionar. No se sabe si por excesivo respeto a las partituras o por la seriedad, rondando la frialdad, de que hace gala Brendel en su interpretación. De todas formas, hemos de destacar que la técnica de ejecución es dúctil, la lectura fácil y los movimientos de las diferentes Sonatas se van sucediendo de manera perfecta. No olvidemos que Brendel figura en la corta nómina de los privilegiados intérpretes del piano.

A destacar ese alegre divertimento, exento de drama, de la **Sonata 52** que es el «Allegro»; el «Presto» de la **40**, con una agilidad pasmosa sobre el teclado, y el virtuosismo del «Allegro con brio» de la **Sonata 37**. Personalmente, si tuviera que elegir una de las obras de este disco me quedaría con el **Andante con variazioni** Hob. XVII: 6, que es un breve compendio del buen hacer de Brendel y de su absoluta sintonía con Haydn. En esta obra encontramos a un Haydn en estado de desesperación sin llegar a lo fúnebre ni al desgarramiento romántico, pero ya de indudable proyección posterior y la interpretación es perfecta, muy seria y antecedente del futuro. El sonido y el prensado del disco son muy buenos. Pese a esa falta de capacidad de emoción (por lo menos, para el que escribe), sin embargo, recomendamos vivamente estas versiones de Brendel, ya que el clasicismo, la gracia e incluso el humor haydnianos están magníficamente reflejados.

Adolfo Berzosa



MAHLER: Sinfonía núm. 4. Kathleen Battle, soprano. Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel. CBS 39072. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Lorin Maazel tiene las ideas muy claras respecto a la **Cuarta Sinfonía** de Mahler y lo demuestra en este disco grabado en 1984 desde el podio de la Filarmónica de Viena, una de las orquestas más dúctiles del mundo.

Maazel confiere a esta Sinfonía una entidad propia y autónoma y no la concibe como un mero eslabón tributario en la producción sinfónica del compositor o una serie de melodías amables y afortunadas, adecuadas para introducirse en el mundo complejo de Mahler. Al contrario: su lectura es altamente idiomática y de una gran penetración psicológica, explotando a fondo todas las posibilidades expresivas de la partitura. Su versión resulta menos serena que la de Klemperer, con la que tiene una cierta afinidad y es de las pocas que subraya en el Scherzo el carácter grotesco de danza macabra de una forma que hace pensar en Kubelik.

La versión de Maazel es muy idiosincrática y contrastada, pasando del lirismo más seráfico al sarcasmo y a la austeridad cuando es preciso. Cada movimiento tiene un tratamiento conveniente y el interés del oyente queda prendido de principio a fin. Un aspecto que Maazel elabora especialmente es el de la variación en la calidad sonora de la orquesta e introduce en varias ocasiones una sordina, como una suspensión del sonido, de un efecto muy interesante.



Kathleen Battle canta con elegancia, aunque un tanto artificialmente.

Kathleen Battle canta las cuatro estrofas del último movimiento con suma elegancia, con un punto de artificiosidad. Su voz tiene una facilidad pasmosa para la expansión en la zona aguda y la utiliza con una resonancia muy sabia, pero resulta inconsistente del registro central para abajo. De hecho, es una voz a la que hay que acostumbrar el oído, pero que pronto resulta familiar. En la cuarta estancia, cantada de manera sofisticada, pero emocionante, consigue despertar la admiración.

La Orquesta Filarmónica de Viena ofrece su maleabilidad sin par y se convierte en una verdadera colaboradora del director,

atenta a su cambiante mandato. Los criterios de Maazel son viables gracias a ella. Un verdadero lujo.

En definitiva, una versión de gran lucidez, preferible, a mi entender, a la reciente versión de Solti (soberbia desde un punto sonoro, aunque algo falta de ideas). Es recomendable en plano de igualdad con las mejores.

Xavier Casanova-Danés

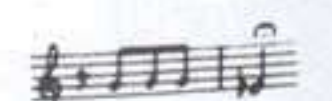


MAHLER: Das Lied von der Erde (La Canción de la Tierra). Mildred Miller, mezzo-soprano. Ernst Haefliger, tenor. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director Walter. CBS Masterworks Portrait 60503. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Catorce años separan a esta grabación de **La Canción de la Tierra** dirigida por Bruno Walter en Nueva York en 1961 de su legendaria versión vienesa de 1947, con la mágica presencia de Kathleen Ferrier. Su dirección aquí posee menos fuerza, cae con facilidad en lo extremadamente decadente y no siempre acierta a plasmar la tensión dramática de la obra. Por lo demás, la dirección de Walter demuestra conocer a la perfección la paleta orquestal de Mahler, su colorido tímbrico y presenta un cierto atractivo en una visión de tempi lentos, ensoñadora, aunque un tanto envejecida. La intervención de ambos solistas es excelente. El tenor Ernst Haefliger, que también ha grabado la obra con van Beinum y Jochum, caracteriza a la perfección la ironía de los versos y sortea con gran habilidad los escollos de su difícil tesitura. La mezzo-soprano Mildred Miller posee una hermosa voz lírica (a veces, hasta excesivamente ligera), bien manejada y de correcta expresividad, aunque no alcanza la profundidad de Baker, Ludwig, Ferrier o Norman. La toma sonora es aceptable y el prensado, impecable.

Rafael Banús Iruña



MAHLER: Des Knaben Wunderhorn. Jessye Norman, soprano. John Shirley-Quirk, barítono. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Bernard Haitink. Philips «Classics» 416 669-1. Import.

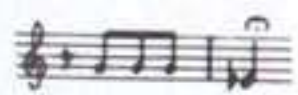
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Al fin se publica completa en nuestro país esta gran versión

de los lieder compuestos por Mahler sobre textos populares de la recopilación hecha por Brentano y Von Arnim con el título **Des Knaben Wunderhorn**. Diez años después de su grabación, no ha perdido nada de su frescura ni de la calidad de la toma sonora, realmente magnífica, aunque aún sin el lujo del sonido digital.

Bernard Haitink ofrece en esta versión uno de sus máximos logros como director mahleriano, captando la sutil riqueza tímbrica de una de las obras de mayor fuerza y atractivo de todo el catálogo de su autor. Flexible en la dinámica, claro en las texturas, Haitink propone una lectura con marcado carácter popular, frente a la visión más sarcástica y posiblemente más definida de George Szell (EMI) o la más desgarrada y no siempre convincente de Bernstein (CBS). Jessye Norman realiza una intervención sensacional, absolutamente irreprochable en lo vocal y de gran madurez, aunque en algunos momentos no tenga la vivacidad de una Schwarzkopf, a la que supera en esta obra en el plano canoro. John Shirley-Quirk hace que la versión se debilite en cierta medida, por su particular y poco atractiva manera de cantar, aunque en lo interpretativo se mantiene a un nivel muy personal.

Rafael Banús Irusta



MOZART: Sinfonías núm. 35 «Haffner» y núm. 41 «Júpiter». Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 415 305-1 Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Este disco fue grabado durante un concierto público dado en Viena hace tres años y ello explica que la toma sonora restituya el sonido característico de la Filarmónica de una forma un poco seca, como si le faltara algo de dispersión atmosférica. Pero este reparo es de poca importancia frente a la extraordinaria calidad de la interpretación. Cabe señalar que los ruidos sobreañadidos han sido virtualmente eliminados.

En cuanto a la versión de Bernstein, salta a la vista que saca leña del fuego, como vulgarmente se dice, para clarificar las líneas maestras de ambas Sinfonías, creando un clima de naturalidad que resalta de forma espontánea los contrastes implícitos en la música de Mozart. El director huye del amaneramiento y del patetismo agobiante; su voluntad de ofrecer una interpretación clásica y serena se concreta en su constante preocupación por retener a la or-

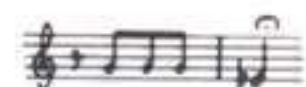
questa, a la que exige el fraseo más perfecto. Sus criterios me han hecho recordar a Josef Krips.

Al comienzo de la **Sinfonía «Júpiter»** sorprende un poco su cautela, pero esta sensación se desvanece porque la interpretación se hace más fluida. Bernstein matiza el color orquestal de una forma muy grata al potenciar la intervención de los instrumentos de viento. Subraya el carácter melancólico del «Andante cantabile», convirtiéndolo en un entrelazado de preguntas y respuestas de gran impacto psicológico y aplica la máxima contención al Minueto. El movimiento final —«Molto allegro»— queda automáticamente revestido del ímpetu necesario, sin que la orquesta tenga que desmeleñarse lo más mínimo. La complejidad polirrítmica y polifónica es expuesta con una nitidez impecable, evitando súbitas exaltaciones pero sin aflojar la tensión en ningún momento.

La **Sinfonía «Haffner»** recibe un tratamiento igualmente riguroso, evidenciando la facilidad de Bernstein para improvisar climas sonoros y contrastar tiempos. En el primer movimiento, los violines resuelven algunos pasajes con un cierto atropello, hecho que es corregido muy pronto y no reviste mayor importancia (ya que cabe suponer que la «Haffner» abría el concierto y la cohesión en las cuerdas flaqueó un poquito en los minutos iniciales).

En suma: un disco que vale la pena conocer. Ambas Sinfonías reciben una lectura coherente, intelectualizante, casi diría, aristocrática. Los pequeños reparos apuntados no impiden atribuirle la máxima calificación.

Xavier Casanovas-Danés



MOZART: Sinfonía núm. 36 en Do mayor, K 425 «Linz» y ensayo, Orquesta Sinfónica Columbia. Director: Bruno Walter. CBS «Diamond Cut» 40182 2 discos. Mono. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Aunque parece que últimamente ha bajado algo la cotización de Bruno Walter —frente al ascenso de Klemperer o Erich Kleiber— hay un hecho innegable: Walter fue uno de los más distinguidos directores mozartianos de la primera mitad de este siglo y la referencia a sus versiones de las obras sinfónicas del salzburgués continúa siendo obligada. La reedición, en 1981, del álbum conteniendo las seis últimas Sinfonías, más el **Requiem** y otras piezas, puso de nuevo sobre el tapete el indiscutible magisterio mozartiano del director berlinés. Esta edición



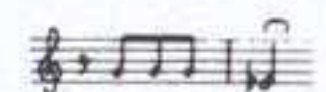
Bruno Walter fue uno de los grandes mozartianos de la primera mitad del siglo.

de la **Sinfonía «Linz»**, precedida por tres caras que contienen el ensayo completo de la obra —todo ello, procedente de sesiones de 1956, con sonido mono de suficiente calidad— permite un nuevo y quizá más completo acercamiento a su concepción mozartiana.

Walter, que en su juventud consideraba bonito a Mozart, halló en su etapa al frente de la Opera múniquesa (Residentz-theater) una concepción vigorosa, libre de sentimentalismo, menos graciosa —que, por ejemplo, un Fritz Busch—, más dionisiaca. En este disco de ensayos, dice Walter (quien a la sazón contaba 80 años): *No podemos ser demasiado delicados en Mozart. Hay muchos enigmas a descifrar en cada compás.* En efecto, el análisis de cada secuencia es tan detallado, tan revelador, que uno siente la tentación de otorgar la primacía al ensayo sobre la propia y definitiva interpretación. Este es un disco de audición obligada, no sólo para todo aspirante a director de orquesta, sino para todos aquellos aficionados que desean encontrar algo más que una interpretación correcta. No hay aquí espacio para resumir el contenido de este ensayo (de casi hora y media), pero sí podemos adelantar que su audición atenta (y a ser posible, partitura en mano) nos descubrirá la inmensa talla musical y humana de Walter. Con su voz timbrada, casi tenoril, con una amabilidad y delicadeza increíbles, con una paciencia infinita, Walter arranca de una orquesta sólo mediana una versión sencillamente arrebatadora. La sensación de organicidad, el fluir espontáneo de la música, las sutiles inflexiones de tempo, la articulación nítida, la variedad

en los acentos... Todo ello podemos disfrutarlo en este registro impagable.

Gonzalo Badenes



MOZART: los 4 Conciertos para trompa. Gerd Seifert, trompa. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon «Galleria» 4190571. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Este es uno de los discos menos válidos de la en general acertada serie «Galería», y ello se debe no a la actuación del solista, sino a la del director. En efecto, Gerd Seifert, entonces primer trompa de la Filarmónica berlinesa, da toda una lección de técnica extraordinaria, desenvolviéndose con total seguridad en largas frases a media voz, y luciendo un sonido bellísimo. Tan sólo en la cadencia del **Tercer Concierto** (de Manfred Klier, otro trompa de la misma Orquesta) se aprecian algunas leves desafinaciones, que deberían haber sido corregidas. Karajan, en cambio, parece automarginarse concediendo escasa participación a la parte orquestal (puede que también contribuya un cierto desequilibrio en la grabación a favor de la trompa: la toma data de 1969), que a veces —cuando debe acompañar al solista aunque permaneciendo en segundo plano— llega a pasar casi inadvertida. Y tampoco el enfoque y el tratamiento de Karajan posee interés o personalidad: como se sabe,



GALLERIA

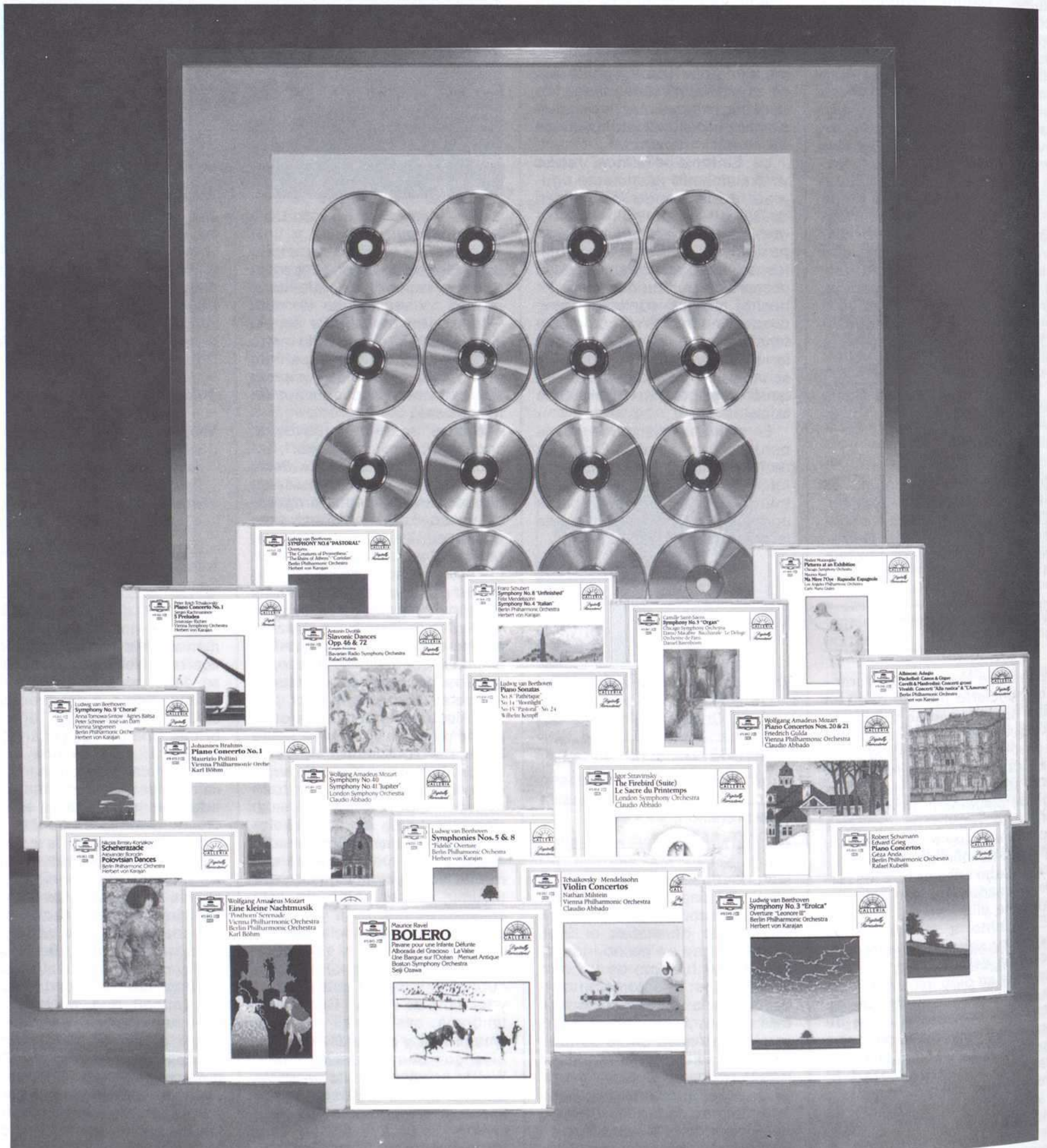


Serie de Compact Discs de Precio Especial

Lanzamiento inicial de 20 CDs.

*Digitally
Remastered*

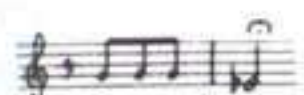
Abbado, Barenboim, Böhm, Giulini, Karajan, Kempff, Kubelik, Milstein, Ozawa...



es un mozartiano muy variable, y aquí está en una de sus actuaciones menos felices, obteniendo un tono bastante monocorde y de pocos contrastes, un sonido muy blando y permitiendo un fraseo un tanto descuidado, DESHILACHADO en ocasiones.

En serie económica existe una versión muy superior —Civil y Marriner, Philips «Classics»— pero, si puede gastarse más dinero, no lo dude: hágase con la versión de Baumann y Zukerman (Philips digital), mejor incluso que con la de Högner y Böhm (D.G.), ambas disponibles también en disco compacto.

Tartessos



PRAETORIUS: Danza de Terpsichore. New London Consort. Director: Philip Pickett. Decca L'Oiseau-Lyre 414 633-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Michael Schultheis (Praetorius) en su extenso tratado musical «Syntagma Musicum», publicado en 1619, recoge en el tomo 2º «Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia», un anexo que incluye una variadísima gama de instrumentos en forma de grabados a escala. Esta publicación, de capital importancia para la investigación de la música de su tiempo, es, sin lugar a dudas, punto del que parten los New London Consort, con Philip Pickett en la dirección, a la hora de instrumentar e interpretar las **Danzas de Terpsichore** que recoge este precioso disco: utilizan casi todos los variadísimos instrumentos —más de 80 entre vientos, cuerdas y percusión— que el propio Praetorius incluía en sus grabados.

Terpsichore, única producción de música profana e instrumental de Praetorius publicada en 1612, supone todo un compendio de danzas francesas de la época: Passamezzos, Gallardas, Branles, Bourrées, Ballets, Pávanas, Courantes y Voltes, recompuestas con bajos y voces intermedias por el maestro y recogidas de los violinistas y laudistas franceses que las interpretaban ante los maestros de danza. Incluyen, a su vez, algunas **ARREGLADAS** por P. F. Caroubel y otras de origen incierto.

En este disco Pickett agrupa una buena selección de dichas danzas, y las dispone, instrumentalmente e interpreta de una manera verdaderamente ejemplar. La distribución instrumental resulta en todo momento acertadísima, pues consigue una enorme variedad tímbrica y dinámica a la vez que una gran vitalidad rítmica, atendiendo siempre al carácter propio de cada pieza y poten-

ciando el aspecto más danzable de esta música.

Como suele ocurrir con muchos grupos ingleses, buena parte de los treinta y siete componentes del New London Consort forman parte también de los English Concert y/o de la Academy of Ancient Music, lo cual nos dice mucho de la calidad de sus miembros y de sus conocimientos de la música antigua y barroca. En esta grabación derrochan virtuosismo, bien hacer, gracia y conocimientos, lo que hace que el disco en cuestión se escuche con el extraordinario interés que produce un verdadero acontecimiento.

Esta hermosa colección de danzas, que en su día eran utilizadas para divertir banquetes y ceremonias principescas, hoy puede ser un espléndido material para, con unos conocimientos previos de los bailes que incluye, amenizar tanto reuniones y fiestas como aulas de música y centros culturales ¡que falta nos hace!

Tanto la presentación, notas explicativas y reproducciones como la grabación y el prensado son inmejorables.

Fernando Palacios



RACHMANINOV: los 4 Concier-tos para piano y orquesta. Rapsodia sobre un tema de Paganini. Philippe Entremont. Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy (nums. 1 y 4). Gary Graffman. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein (núm. 2; Rapsodia). Lazar Berman. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado (núm. 3). CBS «Masterworks Portrait» M3P 39829, 3 discos. Import.

Interpretación: ★★★★ (Concs. 1 y 4)
★★★★ (resto)

Sonido: ★★★

Album más interesante por su precio —por ser la única colección de la Obra para piano y orquesta de Rachmaninov a precio módico— que por su calidad interpretativa global. De las obras que contiene, tan sólo el **Segundo Concierto** es frecuente en los discos de series económicas, pero está muy bien que el resto —sobre todo el **Tercer Concierto** y la **Rapsodia**— se edite también en ellas.

Se trata de la unión de tres discos procedentes de 1963 (**Conciertos 1 y 4**), 1964 (**Concierto 2 y Rapsodia**) y 1976 (**Tercer Concierto**): el primero de ellos me parece el mejor interpretado, sobre todo por lo que respecta a la suntuosa, poética y completamente rachmaninovi-ana dirección de Ormandy (que en su momento grabara dirigiendo al propio compositor), ya que el piano de Entremont suena a veces algo duro y, aunque de enfoque virtuosista, carece de toda la tremenda técnica exigida por las partituras.

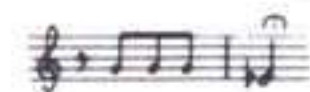
El segundo disco, por el contrario, defrauda por la labor de un Bernstein entonces no maduro, sobre todo en el célebre **Segundo Concierto**, donde resultará un tanto apresurado y falto de garra e intensidad, así como de ensoñación, amplitud y elocuencia. Y Graffman carece de la envergadura precisa y de la nitidez debida en las escalas más veloces.

En cuanto al **Tercer Concierto**, da la impresión de que no ya Abbado, ni siquiera Berman se encuentra muy a gusto en él, faltándoles entendimiento mutuo y la entrega necesarias. Además, el pianista posee un mecanismo suficiente (y es muchísimo el exigido) y una gran amplitud sonora, pero no suele desenvolverse tan cómodamente en los pianos y pianísimos. Curiosamente, aun siendo mucho más reciente, este disco no está mucho mejor grabado que los anteriores.

Alternativas: en serie económica, sólo el **Segundo Concierto** (más seis **Preludios**) por S. Rich-

ter y Wislocki, prodigiosamente tocado y correctamente dirigido (Privilege), y a precio alto, la integral en curso, prácticamente insuperable en piano y dirección de Ashkenazy y Haitink (Decca digital).

Tartessos



RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2. Rapsodia sobre un tema de Paganini. Cecile Licad. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Claudio Abbado. CBS D38672. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★

Después de la audición de este disco lo primero que cabe hacer es congratularse por la justicia que solista, director y orquesta hacen a Rachmaninov, al interpretar con la máxima dignidad estas composiciones, tan frecuentemente masacradas. Lo segundo es felicitar a la filipina Cécile Licad por la suerte que ha tenido. ¡Ahí es nada aparecer en el panorama discográfico internacional de la mano de Abbado y los sinfónicos de Chicago!

Aunque se trata de versiones inequívocas DE DIRECTOR, la intérprete encuentra amplio margen para explayar su musicalidad, que sólo se ve comprometida en algún pasaje de digitación endiablada. De todas maneras, su intervención no puede ser más satisfactoria y cargada de promesas.

El **Concierto** comienza con sobriedad, pero de forma mayestática. Desde el primer momento la masa sonora queda clarificada en sus texturas. Abbado domina completamente la situación y se adivina a la solista forzada a apresurarse para no quedarse atrás, ya que el tempo del director es bastante vivo. El piano suena reflexivo, como ensoñado, pero obediente. En el transcurso del segundo y tercer movimiento, la Licad encaja bien el papel rector conferido al piano y adopta progresivamente un mayor protagonismo. La melodía fluye perfectamente controlada, sin exceso de cantabile, casi chopiniana en el segundo movimiento.

En cuanto a las variaciones sobre el célebre tema de Paganini, nos son restituidas en calidad de lo que son: un verdadero caleidoscopio. Vivacidad, contundencia, lirismo, incisividad, etc..., cada una de las veinticuatro está enfocada justamente e interpretada de la forma más brillante. La solista está irreprochable y Abbado sabe plegar la fabulosa orquesta al protagonismo del piano. La audición no puede ser más satisfactoria.

Se trata, pues, de versiones

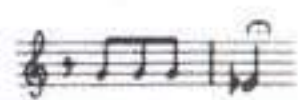


Lazar Berman no se encuentra muy a gusto en el «Tercero» de Rachmaninov.

excelentes que convierten este disco en una de las primeras opciones para la escucha de ambas composiciones. El sonido sería óptimo si no fuera por algún ligero velamiento en los tutti orquestales. La toma sonora del piano es soberbia y equilibrada.

Como cualquier disco importado que se precie, éste carece de traducción a nuestra lengua de las notas que figuran en la contraportada y en el encarte interior.

Xavier Casanovas-Danés



RACHMANINOV: Sonata para violoncelo y piano en Sol menor. Preludio. Danza oriental. Vocalise. Romanza. ALTSCHULER: Melodía sobre un tema de Rachmaninov. Lynn Harrell, violoncelo. Vladimir Ashkenazy, piano. Decca 414 340-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

RACHMANINOV: Sonata para violoncelo y piano en Sol menor. Vocalise, SIBELIUS: Malinconia. DVORAK: Polonesa. Heinrich Schiff, violoncelo. Elisabeth Leonskaja, piano. Philips 412 732-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

La **Sonata en Sol menor, Op. 19** debería figurar en el «ranking» de popularidad que, desde siempre, ha disfrutado su coetáneo Opus 18, el celeberrimo **Concierto para piano núm. 2**. La Sonata iguala al Concierto en belleza melódica y brillantez de la escritura —particularmente pianística— y quizá lo supera en concepción musical. En ella atisbamos los clásicos desgarramientos de Rachmaninov junto a los instantes de euforia y, por qué no, satanismo (como el principio del segundo tiempo). La obra parece un caleidoscopio del alma del músico y su interpretación requiere, amén de la consabida dosis de virtuosismo, una flexibilidad y una imaginación que nos devuelvan el riquísimo pensamiento musical de Rachmaninov en su compleja y variopinta totalidad.

Podemos decir ya que las versiones comentadas apuntan, cada una, a aspectos varios, pero quizá ninguna alcanza a expresar esa totalidad a que aludíamos. La de Harrell/Ashkenazy, para mí la mejor lograda de las dos, exhibe un deslumbrador virtuosismo en el piano —con instantes de primacía sobre el violoncelo— y una comprensión más vasta de la componente

de la obra. Harrell, además, hace auténticas diabluras técnicas (todo el Scherzo es un triunfo para los intérpretes) y consigue pianísimos increíbles (como el regulador que cierra la introducción). Schiff, con un sonido más opulento, es menos sutil pero más apasionado. La arcada amplia, el legato infalible y la superior belleza de su registro grave hacen que la balanza se incline, a su favor, en los momentos líricos (así, en el tercer tiempo). Pero la concepción de Harrell/Ashkenazy, mucho más unitaria, triunfa en el último movimiento, peligrosamente episódico. En todo momento y siendo excelente la Leonskaja, Ashkenazy se lleva la palma, con su ejecución rutilante y avasalladora. Podemos decir que si para Schiff/Leonskaja la Sonata está escrita para violoncelo y piano, en Harrell/Ashkenazy tal binomio se invierte en favor del piano (en las notas de carpeta Robert Layton señala la fácil tentación de que esto suceda).



Heinrich Schiff exhibe un sonido bello y esplendoroso.

Otro factor que puede inclinarnos por una u otra versión es el acoplamiento. En Schiff/Leonskaja éste consiste en una buena —a secas— versión de **Vocalise**, del propio Rachmaninov (transcripción de Leonard Rose) y dos piezas de Sibelius y Dvorak. La del músico finés es una bella página, compuesta poco después de la muerte de la hija de Sibelius, en una vena melancólica ideal para el lucimiento del esplendoroso sonido de Schiff. El disco de Harrell/Ashkenazy se completa con breves páginas para violoncelo y piano originales de Rachmaninov, una soberbia lectura de **Vocalise** y un curioso documento: una melodía sobre un tema de Rachmaninov anotada y publicada, en 1974, por el violoncelista Modesto Altschuler, contemporáneo y amigo del compositor.

El sonido del disco Philips es superior al de Decca, por redondez, atmósfera y plenitud tímbrica. El sonido Decca, más brillante y reverberante, resalta la cua-

lidad algo metálica del instrumento de Harrell.

Como se ve, hay dónde elegir. Como dicen los franceses, *chacun a son gout*.

Gonzalo Badenes



VIVALDI: Sonata en Sol menor, R. 58. CORELLI: Sonata en Do mayor Op. 5/9. BIGAGLIA: Sonata en La menor. BONONCINI: Divertimento da camera núm. 6 Do mayor. G. SAMMARTINI: Sonata en Sol mayor. B. MARCELLO: Sonata en Fa mayor, Op. 2/1. Michala Petri, flauta dulce. George Malcolm, clavicémbalo. Philips 412632-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★
Sonido: ★★★★★

En pocos casos se puede aplicar con más acierto el refrán de *más vale caer en gracia que ser gracioso* que en el particular de esta señora (o señorita) llamada Michala Petri, la cual, de un tiempo a esta parte, se ha alzado con la exclusiva, o poco menos, de la flauta dulce en un sello de tanto prestigio como Philips. A su favor la señora (o señorita) Petri tiene sólo una notable afinación y una muy buena técnica y mecanismo, cualidades que, unidas a la sonrisita de niña buena que luce en TODAS las portadas de los discos que protagoniza (aunque para «cover girl» ya va estando, a pesar de los milagros del maquillaje, un poco pasadita de hierbas, opino), son méritos más que suficientes para cosechar matrículas de honor, premios, diplomas, bandas, medallas y felicitaciones del director en un conservatorio, pero en modo alguno justifican la avalancha de grabaciones discográficas con que está inundando los mercados del mundo, pues tocar afinadito y dar todas las notas en su sitio es, aunque fundamental, sólo un primer paso, al que deben seguir un perfecto dominio de las posibilidades expresivas del instrumento y un profundo conocimiento de los estilos interpretativos de la época a la que corresponde el repertorio. Estos requisitos, tanto más exigibles en un instrumento como la flauta dulce, cuyas limitaciones técnicas han de ser suplidas por el talento y la pericia del ejecutante, so pena de rebajarla a cachivache de parvulario, son los que se echan en falta en las versiones de las Sonatas ofrecidas en este disco. En otras palabras, la señora (o señorita) Petri NO INTERPRETA, se limita a TOCAR, eso sí, a más y mejor, y lo que le echen.

Este disco, pues, en un magnífico paradigma de todas las virtudes y defectos de esta singular instrumentista: a su indudable virtuosismo meramente

mecánico, y que nadie se lo discute, una garrafales errores de concepto como, por ejemplo, en el caso de la **Sonata** de Diogenio Bigaglia, el empleo de una flauta soprano en lugar de la flauta de 4ª, con la alteración consiguiente de la digitación, o en el caso de la **Sonata** de B. Marcello, la ausencia casi total de ornamentación. El disparate llega a su apogeo en la **Sonata** de Sammartini, en la que en vez de interpretarla con flauta de voz en Re, para la que, como alternativa al oboe, está escrita, la toca ¡con flauta sopranino y una octava más alta! y además se permite alterar el orden del cuarto y último de sus movimientos. Este, un minueto, pasa así a segundo lugar, solemne disparate, pues una sonata barroca no es una sinfonía de Mannheim, y en una sonata barroca el minueto, en tanto que sustitutivo del movimiento con ritmo de giga, va al final.

Como experimento, propongo al amable lector que, si la tuviera a su disposición, compare la versión, realmente modélica en planteamiento y estilo, que de esta **Sonata en Sol mayor Op. 13/4** de Sammartini, ofrece al oboe Michel Piguet en el disco de Harmonia Mundi «**Sonates Italiennes pour hautbois**» (HM 1096), con lo aquí expuesto por Michala Petri y comprobará que es, según reza ese dicho vulgar, tan irreverente como racista, *comparar a Dios con un gitano*.

Advertencia final: si ya en un recital magnífico donde los haya, como era el de Danny Bond interpretando **Sonatas para fagot** de Corrette y Boismortier (Accent ACC 58331 D), advertía que no era prudente ni saludable escuchar todas las Sonatas de un tirón, en este caso, el pretender tragarse de una sentada los insufribles y monótonos pitidos de las flautas soprano y sopranino de la señora (o señorita) Petri, puede suponer un serio riesgo para la salud mental del oyente. El que avisa no es traidor.

Salustio Alvarado

RECITALES

«MADRIGALES». MONTEVERDI, DOWLAND, GIBBONS, GESUALDO y otros. Collegium Vocale Köln. CBS «Diamond Cut» 40185, 2 discos. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Dentro de la interesante serie «Diamond Cut» que CBS ha

decidido editar con nuevo sonido REMASTERIZADO digital —espléndido en este caso— nos encontramos con este álbum doble dedicado a los Madrigales, que no es sino la fusión de dos álbumes publicados con anterioridad por el magnífico grupo Collegium Vocale de Colonia.

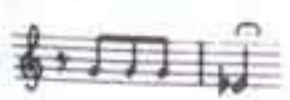
Uno de ellos es exactamente el mismo aparecido en 1981 bajo el título «Gesualdo, Madrigals from book VI», en el que se reúne una selección de madrigales del insigne y curioso maestro del género —genial donde los haya— recogidos de su último libro, editado en 1611.

El otro incluye uno de los tres discos —concretamente las caras cuarta y quinta— del álbum «Los más bellos Madrigales», publicado en 1980 y que contiene una acertadísima selección de Chançons, Lieder, Villancicos, Frottolas, Madrigales,... de los seis países fundamentales creadores de estos estilos vocales entre los siglos XVI y XVII. Ante la gran dificultad de seleccionar sobre lo que ya es una selección en el disco que comentamos, y al coger por las buenas dos caras íntegras de las seis que componen el álbum sin otra preocupación selectiva, quedan excluidos los compositores españoles y alemanes, lo que ocasiona un hueco imperdonable. De todos modos, la presencia de Des Prés, Jannequin, Lassus, Morley, Dowland, Gibbons, Monteverdi, Willaert y otros más hacen despejar toda duda acerca de la calidad de los madrigalistas incluidos.

Como ya comentaba en la crítica del disco «Monteverdi: 18 Madrigales del II Libro» (RITMO núm. 573), el Collegium Vocale de Colonia reúne todos los factores positivos para interpretar a la perfección esta música: afinación, sentido del tempo, empuje, libertad, inspiración y, lo que es fundamental, investigación de las músicas que se acometen; de ahí que este álbum sea indispensable para los amantes del Madrigal que no posean los álbumes NODRIZA comentados, e igual de imprescindible para aquellos que quieran de una vez por todas introducirse en este insustituible género musical de incomparable belleza.

La carpeta contiene los textos originales sin traducción y sin comentarios: ¿Por qué?

Fernando Palacios



«OBRAS ORQUESTALES FAVORITAS»: SMETANA: El Moldava. LISZT: Los Preludios. Rapsodia Húngara núm. 5. WEBER: Invitación a la Danza. ROSSINI: Obertura de Guillermo Tell. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Gram-

mophon 4135871. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Se trata de un disco grabado en 1984, cuya audición recomiendo al lector porque es el resultado de la labor de un director, una orquesta y un equipo técnico de grabación admirables. La toma sonora es tan espectacular que crea la ilusión de escuchar el sonido orquestal con mayor nitidez y estratificación que en la propia sala de conciertos.

A estas alturas, Karajan es una figura casi mítica. Se le puede adorar o no, pero no se puede negar que su poder galvanizador obtiene de las orquestas un rendimiento espectacular. Con el presente disco consigue, incluso, hacerse perdonar su natural tendencia a la hipertrofia, demostrando una autoridad, una ductilidad y una elegancia suprema. Explota a fondo todas las posibilidades de las partituras, aunque sea a costa de descontextualizarlas, como ocurre en el caso de la Obertura de Rossini. Pero esto importa poco: la verdad es que nos mantenemos



Karajan consiguió en este disco unas versiones a la altura de su valía.

atentos durante la audición de estas piezas archiconocidas gracias a la bipolaridad de la ejecución, es decir, a la fluctuación constante entre la masividad y la sutileza, entre la potencia y delicadeza sonoras.

En la Obertura de Rossini el preciosismo orquestal más seductor coexiste con un abrumador episodio de la tempestad, de factura casi wagneriana. Por su parte, la **Invitación a la Danza** de Carl Maria von Weber está concebida de tal manera que podría afrontar la comparación con las suites del **Caballero de la Rosa** sin desentonar demasiado. **El Moldava** recibe una lectura ágil y alegre, hermosísima, que sirve para redimir a Karajan de su

anterior versión (que figura en un disco de la serie «Galleria»), muy poco FLUVIAL por su colosalismo.

El celeberrimo poema sinfónico **Los Preludios** de Liszt está impecablemente ejecutado, con toda la majestad y brío marcial necesarios, pero con una considerable dosis de lirismo y desenfado. La **Rapsodia Húngara núm. 5** (la «Heroide-Elégiaque») nos transmite el patetismo e idioma-tismo que encierra, pero en algunos pasajes Karajan la interpreta de una forma algo enfática, casi opresiva.

A pesar de este leve reparo, la labor del veterano director no merece más que admiración y respeto. Es un grande entre los grandes. La Orquesta Filarmónica de Berlín está a su altura; no se puede pedir más. Todas las intervenciones solistas son extraordinarias, con unos violonchelos en auténtico estado de gracia.

Xavier Casanovas-Danés



SCOTTO Y DOMINGO. Arias y dúos de ópera. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Gianandrea Gavazzeni. Orquesta National Philharmonic. Director: Kurt Herbert Adler. CBS «Diamond Cut» DC 40162, 2 discos. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

En el primero de los discos se recogen cuatro dúos que fueron publicados por CBS en 1978 y que revisten el mayor interés por el alto nivel interpretativo, así como por la circunstancia de no estar muy divulgados algunos de ellos, a pesar de su importante contenido musical. En este caso, se encuentra el dúo «Giorgi si batte» de **I Rantzau** de Mascagni, cuyo dinamismo y efectividad melodramática se ve realzado por la magnífica interpretación de ambos cantantes, llevada a cabo con entrega total, buen hacer musical y depositando toda la carga emocional que cabe esperar. Por otra parte, el largo y hermoso dúo «E lui, e lui», de **Fedora** de Giordano, así como el más lírico «Va je t'ai pardonné» de **Romeo y Julieta** de Gounod, ambos expresados con mucha vehemencia, si bien observándose alguna tirantez y cambios de color en el medio agudo por parte de los dos cantantes, en el último de los dúos citados, sin que ello reste efectividad a la interpretación. Finalmente, en cuanto al impresionante dúo del acto tercero de **Manon** de Massenet «Toi, vous», el enfoque es muy personal y desacostumbrado, mucho más apasionado y dramático de lo

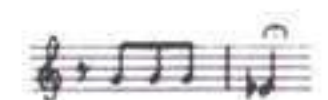
habitual, de tal manera que el reencuentro sentimental de ambos personajes parece lograrse valiéndose Manon, no ya de artimañas de femenil coquetería, con mezcla de actitud suplicante (lo que parece más adecuado a la psicología del personaje), sino recurriendo a una especie de empuje emocional ardiente y arrollador, lo cual supone una aportación original de mucho interés.

El segundo disco incluye un recital de ópera publicado originalmente en 1975, que es con toda probabilidad uno de los testimonios discográficos más impresionantes de Renata Scottto, apoyado en la sabia dirección de Gavazzeni. Después de su debut a muy temprana edad en Italia, como soprano ligera, es conocido que la Scottto, sin abandonar los roles líricos, fue evolucionando hacia papeles más dramáticos, apoyada no tanto en las características de su voz, fundamentalmente lírica, de timbre irregular y posibilidades limitadas, sino por su excepcional temperamento artístico y enorme sensibilidad musical y capacidad de expresión. En esta selección es particularmente destacable su electrizante interpretación del «Flammen, perdónami» de **Lodoletta** de Mascagni, en la que el empleo del pianísimo alcanza las más altas cotas de expresión sentimental. También es admirable su «Ebben, ne andró lontana» de **La Wally** de Catalani, de gran intensidad expresiva, con un regulador del forte al pianísimo muy conseguido.

Ambas arias de **Adriana Lecouvreur** están expresadas con delicadeza, sensualidad y una progresiva emotividad muy sorprendente. Muy bien en «O mio babbino caro» de **Gianni Schicchi**, con sencillez y mucho contraste, así como «Un di ero piccina» de **Iris** de Mascagni, expresado con una fraseología conmovedora, y también excelentes las arias de **Le Villi**, **La Rondine**, y **Suor Angelica**, de Puccini.

El sonido en ambos discos es aceptable, con presencia y redondez, aunque algo falto de brillo en ocasiones, pero en cualquier caso suficiente. Habría sido de utilidad incluir un encarte con los textos.

Francisco Chacón



VICTORIA DE LOS ANGELES. Canciones de ALBENIZ, BAUTISTA, RODRIGO y S. MORENO. Geoffrey Parsons, piano. SCOTTO, Renata. Canciones de PUCCINI; LEONCAVALLO, MASCAGNI, CATALANI, PIZETTI, RESPIGHI, WOLF-FERRARI y TOSTI. John Atkins, piano. CBS «Diamond Cut» DC 40313, 2 discos. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

El primero de los discos, publicado en 1979, contiene cuatro grupos de canciones interpretadas por Victoria de los Angeles cuando ya sus facultades se encontraban en franco declive, y por tanto dista mucho de alcanzar las altas cotas musicales de anteriores grabaciones. Con todo y ello, son de un considerable interés, en primer lugar por las canciones en sí mismas, que son poco conocidas, y en segundo porque Victoria conserva básicamente el hermoso timbre de su voz central, su inefable encanto personal, y su buen hacer musical, aunque se ven lógicamente acentuados sus defectos.

Las cuatro canciones aztecas del compositor mejicano Salvador Moreno, que datan de los años 40, reflejan la originalidad, sencillez y sensibilidad de ese pueblo indio. En ellas, Victoria

de los Angeles realiza la mejor interpretación del disco comentado, aportando con su languidez insinuante un aire de misterio e intimismo, al tiempo que de ingenuidad muy apropiados. La cuarta de las canciones, dedicada al emperador Cuahquemotl, es la más interesante.

Seguidamente, en las tres canciones andaluzas del madrileño Julián Bautista no resulta afortunada la interpretación de la cantante, pues adopta un acento bastante artificioso, con mezcla mal avenida de desgarro y refinamiento. Algo mejor, la tercera, titulada **El Baile**, donde logra transmitir más emoción.

Las seis canciones de Albéniz con textos italianos tampoco resultan convincentes. Victoria se muestra lánguida e insegura, con evidentes muestras de dificultad para mantener el tono, arrastrando en exceso los portamentos, y encubriendo la dicción con inflexiones de finura que resultan empalagosas.

Finalmente, algo mejor en las

cuatro canciones sefardíes de Rodrigo, con más gracia y sencillez, en un registro central menos comprometido, pero que resultan algo monótonas y aburridas.

La labor del pianista Geoffrey Parsons resulta encomiable, muy compenetrado en todo momento con la cantante.

De manera semejante, Renata Scottò en el segundo disco, que incluye registros de canciones italianas publicados en 1977, se encuentra también con las facultades vocales muy disminuidas y a veces casi lastimosas. Acompañada correctamente al piano por John Atkins, denota en cualquier caso su excepcional maestría interpretativa, sin dejar de poner en ningún momento **TODA LA CARNE EN EL ASADOR**. El timbre, sin embargo, se encuentra muy deteriorado, con muchas asperezas e irregularidades, aplastado y metálico, y de color cambiante. El recital reviste, no obstante, bastante interés, pues incluye canciones poco cono-

cidas, musicalmente importantes, y la interpretación en todo momento tiene mucha **GARRA**. Especialmente bien **Malia** y la **Serenata** de Tosti, muy matizadas y con mucha entrega y delicadeza. También excelentes las dos canciones de Mascagni (**La Luna**, y **M'ama**), la de Wolf-Ferrari (**Il Campiello**) y la de Catalani (**Vieni**), con mucho sentimiento y sutiles pianísimos. Muy bien expresada la interesantísima canción de Puccini **Menti all'avviso**, pero en las canciones de Respighi, Pizetti y Leoncavallo, el metálico timbre y la oscura vocalización le resta mucho atractivo.

Resumidamente, dos discos poco usuales, que sirven como muestra de calidad de la dorada decadencia de dos grandes cantantes. El sonido es aceptable, aunque no excepcional, y se acompañan los textos sólo en inglés, echándose en falta los originales.

Francisco Chacón

Crítica de Compact Disc

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3, «Heroica»; Gran Fuga, Op. 133. Orquesta Filarmónica de Berlín (**Sinfonía**). Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Wilhelm Furtwängler. Compact Disc Denon (Sociedad Bruno Walter), CD 520. Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ver texto

En el número 502 de **RITMO** (junio de 1980) escribí un pequeño estudio sobre esta «**Heroica**», a propósito de la importancia de un álbum (Cetra; como en el caso de este compacto llegado a España de la mano de Ferysa) que también contenía una **Octava** y una **Novena** de Beethoven por Furtwängler. Releyendo aquello, asumo plenamente lo dicho entonces, a pesar de que haya llovido mucho en el campo de la dirección orquestal desde esos días. Hablaba de **HUMANISMO** y **SUBJETIVISMO** para esta histórica interpretación, características ambas que me parece conserva intactas al día de la fecha. Sin embargo, creo conveniente, y en función de, a mi entender, importantes acontecimientos interpretativos acaecidos en los últimos años, realizar algún tipo de comentario o precisión al respecto.

Por ejemplo, en referencia al Beethoven que se hace hoy (y lo que voy a decir podría ser extensivo a cualquier otro compositor



Volver a escuchar una «Heroica» como ésta reconforta.

que viviera entre los siglos XVI y primera mitad del XX), el **SUBJETIVISMO** interpretativo prácticamente se ha perdido; sólo unos pocos (¡poquísimos, y cada vez menos!), absolutamente a contracorriente, se atreven a mantener esa postura. Hoy la moda es no comprometerse con nada, hacerlo todo muy bonito y, si es posible (cosa, claro está, que no siempre sucede), asépticamente redondo. Así, el sonido en estado puro es objetivo perseguido como fin casi único, pasando a segundo plano la búsqueda de una determinada emoción (del tipo que sea; tanto de orden digamos contestatario o des-

tabilizador cuanto pura y simplemente poético). Lo que cuenta es asistir a un concierto o un recital y poder afirmar después que allí todo ha funcionado a la perfección técnicamente; que esa máquina, a veces infernal, llamada cerebro del director o instrumentista de turno ha transformado en sonido (¿música?) decenas de notas... Por desgracia, y ello es sintomático, cada vez es más frecuente que el entendido en música, al escuchar una determinada versión, afirme algo parecido a: *Bueno, no estoy de acuerdo (léase, me he aburrido), pero esto es genial; está tan bien hecho...* Desolador, se bus-

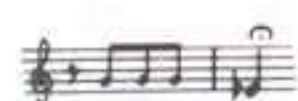
ca el disfrute intelectual puro, olvidando que, a la postre, estamos en este extraño mundo para intentar ser felices, no para rompernos la cabeza.

¿Excepciones? Escuchando esta «**Heroica**», versión que no oía hace no menos de cinco años, me han venido a la memoria conciertos y recitales a los que he asistido recientemente. Me he acordado de lo que hacen hoy un Giulini, un Celibidache, un Pogorelich, un Perahia, un Barenboim... Y lo he visto claro: ¡qué pocos se comprometen con la interpretación musical como hecho subjetivo! Furtwängler lo hacía; y, en ocasiones, con descarado desaliño técnico (oigase el cuarto tiempo de esta «**Heroica**»; pasa ahí de todo...). Hoy, esto mismo lo hace un Barenboim, pongo por caso, y los puristas (por cierto, en muchos casos los mismos que alaban a Furtwängler abiertamente; ya se sabe, no hay mejor patente de aceptación que el hecho de estar muerto) se rasgan las vestiduras, argumentando que lo que hace el pianista argentino (en mi opinión uno de los músicos de hoy más claramente influenciados por el director alemán) es destrozarse la estructura de las piezas que interpreta. En fin, se prefiere la perfección absoluta (Pollini, Celibidache...). Bien, está muy bien; pero los caminos que conducen a lo genial son muchos, y uno posible es el que Furtwängler (y, como digo, otros hoy) seguía en casos como el de esta «**Heroica**»: ni más ni menos

que ir hacia el encuentro del humanismo a través de la comunicación de emociones en su estado más puro. Aun DESTROZANDO estructuras.

Conclusión: si Vd. ama la música y lo que desea es la misma cuando la escucha es, no sólo quedar sorprendido de lo que se puede llegar a conseguir de una orquesta sino pasarlo bien, no lo dude: compre este disco compacto. La grabación, en vivo, de diciembre de 1952, ha ganado considerablemente con respecto al disco negro. (Naturalmente en la medida en que ello es posible, claro). Otro tanto se podría afirmar, incluso aquí más, de la de la **Gran Fuga Op. 133** (agosto, 1954, también un registro de concierto), versión, por otro lado, igualmente histórica.

Pedro González Mira



BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Obertura de Los Jueces Francos. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Compact Disc. Decca «Ovation» (precio medio) 4177052. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Este disco compacto es uno de los 60 con que Polygram inaugura las series de precio medio (no más caros que un disco NEGRO de importación) en sus tres sellos: Decca («Ovation»), D.G. («Galleria») y Philips («Silverline Classics»). Bienvenidos, por tanto, los CDs de precio mucho más asequible, que animarán a muchos aficionados a sumarse a la compra de música presentada en este soporte, cuyo precio hasta ahora les disuadía de hacerlo —ya que sus ventajas hoy (casi) nadie las discute, tras una etapa inicial de múltiples recelos, sobre todo de algunos de los supuestamente más ENTERRADOS de la alta fidelidad, ahora conversos sin mediar explicación en más de un caso.

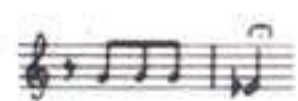
La «Fantástica» de Solti sobresale, yo diría, por los dos movimientos iniciales: un primero agitado, febril hasta rozar lo desbocado en el clímax final, pero sin pérdida de control y con un resultado sumamente atractivo, y un segundo sobrio, elegante, sin rebuscamientos en el rubato del tema de vals, y con una coda de un virtuosismo y perfección que deja sin aliento. Los tres restantes están más dentro de las maneras al uso, resultando menos personales (los tres en que quizá nadie ha alcanzado a los de la última versión de Barenboim, con la Filarmónica de Berlín).

La **Obertura de Los Jueces Francos**, pertenecientes a una ópera inconclusa y nunca representada compuesta a los 23 años,

posee ya buena parte de las características específicas del Berlioz maduro, siendo prácticamente inconfundible su autoría —sobre todo la orquestación— pese a la perceptible influencia de Gluck. La versión de Solti y la apabullante Sinfónica de Chicago es más crispada y brillante que la más equilibrada y CLÁSICA de Colin Davis con la Sinfónica de Londres (en un CD de Philips con las cinco **Oberturas** de Berlioz): dos visiones igualmente atrayentes y conseguidas.

Un CD, en suma, muy interesante, con una de las mejores versiones, todavía hoy, entre las múltiples existentes de la **Sinfonía «Fantástica»**, muy bien grabada, y que se completa con otra obra, infrecuente, de doce minutos (las tomas son, respectivamente, de 1972 y 1974, y se conservan estupendamente). De todos modos, si aspira a lo mejor y no le importa gastarse algo más, las «Fantásticas» en CD más recomendables son las de Barenboim/Berlín (CBS), C. Davis/Concertgebouw (Philips, analógica) y Muti/Filadelfia (EMI).

Tartessos



BRUCKNER: Sinfonía núm. 5. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler. Compact Disc Denon (Sociedad Bruno Walter) CD-583. Mono. Importador: Ferysa.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Hans Knappertsbusch. Compact Disc Denon (Sociedad Bruno Walter) CD-209. Mono. Importador: Ferysa.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 9. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Hans Knappertsbusch. Compact Disc Denon (Curtain Call) CD-219. Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★ (7.^a y 9.^a)
★★★★ (5.^a)

Sonido: (véase comentario)

Estos tres compactos permiten echar una interesante mirada retrospectiva a la historia de la interpretación bruckneriana; al menos a la parte que ha quedado registrada en disco, tanto de tomas directas de concierto como de grabaciones realizadas en estudio. Y, además de interesante, seguro que útil; porque Furtwängler y Knappertsbusch fueron verdaderos pioneros para la música del compositor austríaco, amén de, seguramente, creadores de unos criterios, una escuela que han seguido los brucknerianos de hoy.

Al margen de la valoración concreta que me merezcan estas versiones, y que después haré, escuchándolas he tenido la im-

presión (por detalles aquí y allá; por ciertas singulares resoluciones musicales) de que me encontraba ante las raíces, los orígenes, del posterior Bruckner de Jochum, Klemperer, Karajan, Böhm, Barenboim, Giulini, Haitink, etc. A partir de la versión de la **Novena** de Knappertsbusch, o mejor de ciertos pasajes de la misma, he entendido mejor la más actual interpretación de Barenboim. Con la **Séptima** también de Knappertsbusch he adquirido más elementos de juicio para llegar al Bruckner de Böhm o Giulini. Con la **Quinta** de Furtwängler he visto más claras ciertas intenciones de interpretaciones posteriores, etc. Es decir, en estos compactos está un poco el principio del todo Bruckner que se ha grabado en los últimos 30 años. Sólo por esto su recomendación sería necesaria, aunque, desde luego, a aficionados estudiosos del compositor de Ansfelden. Para aquéllos que buscan únicamente las versiones de referencia, las cosas no estarían tan claras.

En primer lugar está el sonido. Estos CDs se oyen sólo regular, aunque mucho mejor que en disco negro: las tomas, en vivo, datan de 1942 (**Quinta**), 1949 (**Séptima**) y 1950 (**Novena**). Pero



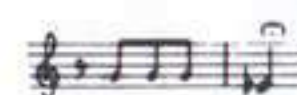
Bruckner por Knappertsbusch: un auténtico punto de partida.

es que, además, las versiones son discutibles y, en algún caso, mucho más que eso. En los tres casos estamos ante un estilo, una manera de dirigir que hoy se ha perdido; sólo alguna excepción esporádica confirma lo dicho, que se puede considerar prácticamente como regla. Tiene aquélla su atractivo, pero comprendo que tanto acelerón de «tempi», descontrol de medios sonoros y acumulación de tensión expresiva pueda crispar a algunos. Hoy estamos acostumbrados a un Bruckner con grandes transiciones, de perfil sonoro redondeado y compactas texturas... Y esto no; no tiene que ver con la angulosidad tímbrica de la **Quinta** de Furtwängler, con los arrebatos y terribles acentuaciones que se suceden en la **Novena** de Knappertsbusch, por citar datos de tipo puntual.

Con independencia del valor histórico de estas versiones, no podría hacer la misma valora-

ción crítica para cada una de las mismas. Las **Novena** y **Séptima** de Knappertsbusch irradian un halo genial que hay que explicar a partir de sus respectivas concepciones globales y no de determinados detalles de ejecución, aspecto éste en el que desde luego se ha progresado bastante desde entonces. Lo grande de estas versiones es la idea total, la visión que ofrecen del complejo arquitectónico que es esta música. Y, a pesar de que son dos interpretaciones de distinto corte, muy desesperada la de la **Novena**, más amplia y romántica la de la **Séptima**, ambas exhalan una verdad que es patrimonio de las interpretaciones construidas desde el más elaborado estudio del lenguaje específico de las obras. Esto, sin embargo, y a mi entender, no lo consigue Furtwängler en su **Quinta**, versión no ya apresurada sino al borde de la pura histeria. Creo que no estaba en su día cuando se produjo la toma; con los papeles perdidos prácticamente desde el principio, sólo logró tomar de verdad el timón de lo que estaba sucediendo en el movimiento lento. A pesar de todo, un trabajo que hay que conocer y, sobre todo, respetar.

Pedro González Mira



DEBUSSY: Preludios para piano: Segundo libro; **Berceuse Héroïque; Page d'album; Elégie.** Jean-Francois Antonioli, piano. Compact Disc Claves CD 50-8607. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Sólo conozco de Jean-François Antonioli el excelente compacto que con los **2 Conciertos para piano y orquesta** de Frank Martin, como éste importado por Ferysa, tuve la ocasión de comentar en estas páginas no hace mucho tiempo. Ya dije entonces que me parecía un estupendo solista, serio y bien dotado técnicamente, cosa que se confirma ahora en un repertorio más comprometido, cual es la música para piano de Debussy. Sin ser su versión del Segundo libro de **Preludios** del compositor francés referencia discográfica (no sabría muy bien cuál recomendar, teniendo en cuenta que a Michelangeli no le ha dado la gana grabarlo, después de su antológica e irrepetible interpretación discográfica de los del Primer libro; y, claro, olvidando, por inaudibles, los históricos de Gieseking), se trata de una interpretación que, globalmente, merece todos los respetos y hasta admiración, por su rigor en el



PLAZA DE CARLOS TRIAS BERTRAN, 4 - LOCAL 5
BAJOS HOTEL HOLIDAY INN.
28020 MADRID - ESPAÑA

ACCESOS POR:
C/ ORENSE, 22-24
C/ GENERAL PERON, 34-36 (Parking)

TELEFONO DE CONSULTAS: (91) 593 04 90

1^{er}. Club Nacional de Compact Disc

Catálogo de más de 13.200 títulos en CD. Servicio de Importación: Londres y New York. Financiación de discos hasta en 4 años. Todo tipo de accesorios para el compact disc. Equipos reproductores **CD Y EQUIPOS HI-FI.**

VENTA POR CORREO

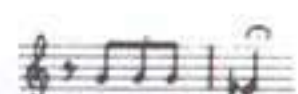
- CLASICO
- BOSE
- PHILIPS
- TELARC
- DEUTSCHE GRAMMOPHON
- POP
- POLKAUDIO
- TEAC
- DENON
- DECCA
- ROCK
- TRIAD
- ONKYO
- HUNGAROTON
- PHILIPS
- FOLK
- KEF
- LUXMAN
- CAPRICCIO
- CAPITOL
- JAZZ
- MISION
- NAKAMICHI
- W. HILL
- RCA/ARIOLA
- FUNK
- QUAD
- ALPINE
- SHE-FIELD
- WEA
- BANDAS SONORAS
- QED
- PIONEER
- FOYER
- EMI
- POPULAR
- YAMAHA
- SANSUI
- NINBUS
- CBS

¿QUIEN DA MAS?
—SOMOS PROFESIONALES—

criterio y buena factura. Escuchada como ciclo, resulta ser una versión la mayor parte de las veces introvertida, delicada, re-rogada, siempre cuidada, de gran musicalidad y, casi en su totalidad, llena de inteligentes intenciones. Quizá se echa en falta algo más de PICARDIA en algunas piezas, resultando otras un punto morosas. También se llega a adivinar que, en algunos preludios, una más estudiada planificación de matices hubiera sido deseable, así como, en otros casos, una cierta precariedad en el control de los medios pianísticos (por ejemplo en el INTOCABLE «Feux d'artifice»).

En todo caso, versiones de altura que no me importa recomendar a la misma altura interpretativa se encuentran las de las piezas que completan el compacto; sobre todo teniendo en cuenta que, como dije más arriba, no las hay de absoluta referencia (tampoco me convencen las de Arrau). Lo dicho queda reforzado por el hecho de que el presente registro esté disponible en formato de disco compacto, opción que, claro está, cada día nos consta más ES la de nuestros lectores.

Pedro González Mira



DVORAK: Las 16 Danzas Es-lavas, Op. 46 y 72. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Rafael Kubelik. Compact Disc Deutsche Gram-mophon «Galleria» (precio me-dio) 419 056-2. Analógico. Im-port.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

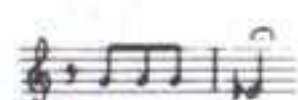
En su día se publicaron en España, en discos sueltos, las **Danzas Es-lavas** de Dvorak por Kubelik. Más tarde, junto con las **Oberturas, Variaciones Op. 78**, etcétera, se editó un magnífico álbum, que acabó siendo salda-do por falta de venta. Después, en la serie «Galleria», aparecie-ron los dos ciclos de **Danzas Es-lavas** en un solo disco (negro, claro, como en las anteriores ocasiones). No sé si esta vez las ventas habrán hecho justicia a esta música. Y, en fin, ahora, el mismo programa del disco «Gal-leria» se lanza en formato CD. Teniendo en cuenta, por lo me-nos en mi opinión, que las ver-siones de Kubelik son lisa y llanamente las mejores que hayan aparecido nunca en disco, la publicación de este compacto no sólo es conveniente sino que adquiere visos de auténtico acon-tecimiento. Porque, además, y también a mi entender, se trata de una fuertemente maltratada música, pero maravillosa donde la haya (aunque parece que no hay acuerdo en esto; hace poco dos músicos profesionales, y en-

tendidos, me comentaban que no la consideraban tanto como a mí me parece que es).

A mi juicio nadie ha compren-dido tan bien como Kubelik esta música; nadie ha logrado, en disco al menos, expresar con tanta sencillez, naturalidad, vita-lismo y extrema belleza los dos ciclos de danzas del compositor bohemio. No dispongo del espac-io necesario para comentar las virtudes de cada una de las piezas, aunque, siendo conscien-te de que sólo puedo generalizar, no quiero dejar de resaltar el trabajo de Kubelik en la **Núm. 3** de la **Op. 46** (¡qué forma de concebir los ritmos y el sentir es-lavo!), o las **Núms 6 u 8** de la misma serie: difícil DECIR esta música con más sinceridad, fuer-za, etc. Por no hablar, natural-mente, de la genial e incompara-ble versión de la innegable e in-comprendida **Núm. 2** de la **Op. 72**, así como de la dramática **Núm. 5** de esta segunda serie. Son úni-camente ejemplos puntuales; en realidad el resto es tan increíble, tan irrepitible. Entre otras cosas, porque Kubelik hace un Dvorak justo: ni escorado hacia Brahms (¡qué manía la de otros impor-tantes directores de verlo así!), ni pseudofolclorista.

Ha sido un acierto pasar estas grabaciones a CD. Han ganado considerablemente, lo que por otro lado no es necesario recordear, porque constituye regla en la mayor parte de los casos. La conclusión y consiguiente reco-mendación es clara: parafrasean-do el ya casi dicho popular, no es necesario que se moleste en buscar y comparar, hágame caso y compre.

Pedro González Mira



HAENDEL: Música para los Rea-les Fuegos artificiales; Música Acuática (completas). Eng-lish Chamber Orchestra. Di-rector: Raymond Leppard. Com-compact Disc Philips «Silver Line Classics» (precio medio) 420 345-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Extraídas de aquel mítico ál-bum con las **Obra orquestal** de Haendel por Leppard que Phi-lips publicara en España a fina-les de los 70, se incluyen en este compacto de la serie barata «Sil-ver Line Classics» la **Música para los Reales Fuegos artificia-les** y las **3 Suites de la Música Acuática**. Es una combinación perfecta, cuyo reclamo lo es tanto para aficionados primerizos como para aquellos que ya cargan sobre sus espaldas una cierta experiencia discográfica. Porque las versiones son, en su estilo, de lo mejor que se puede escuchar para esta parcela de la música.



Auténtica lección magistral la de Leppard en este disco.

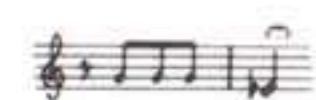
Para quien esto escribe, las ideales. Sin embargo hay que delimitar las cosas, en un tiempo en el que las interpretaciones con instrumentos originales han calado hondo en una buena parte de la melomanía más entendi-da y exigente. Delimitar quiere decir: hoy, a diferencia de lo que sucedía hace unos años, cuando todavía los EXPERTOS en instru-mentos originales tocaban rematadamente mal, se hace músi-ca como es debido, utilizando patrones digamos a la antigua. Así, las versiones que se comen-ta se podrían calificar (no sé muy bien qué término utilizar) de clásicas o convencionales. Ahora bien, dentro de esta ma-nera de ver la música barroca, por supuesto tan válida como su presunta antagonista, Leppard, a mi juicio, constituye el modelo más significativo. Repetir dónde están las diferencias conceptua-les entre éste y, pongo por caso, su discípulo Christopher Hog-wood, sería ocioso; todos sabe-mos ya de qué estamos hablan-do.

El asunto, así, habría que plan-tearlo en términos de estricta preferencia personal. Para aque-llos que no descalifiquen las interpretaciones tradicionales o que TAMBIEN se interesen por ellas este compacto es de obligada escucha. E incluso, para mi gusto más: un auténtico paradigma. Me explico. Si abandonamos las típicas posturas maniqueístas que suscita la cuestión, al escuchar estas versiones nos daremos per-fecta cuenta de que esto es música, sin más. Por todos los costados y se mire por donde se mire, una lección magistral (y nada manierista, como muy ig-norantemente suelen decir al-gunos) de director, orquesta y solistas; un auténtico recital de perfecciones varias, en lo sono-ro, la métrica, la claridad de planos, elaboración de texturas, tratamiento de matices y acen-tuación, etc. Todo ello da por resultado expresivo algo que solo tiene un nombre: música autén-tica. Decir, por otro lado, que son versiones sin rigor histórico

es falacia boba, porque su ela-boración, análisis, estructuración y demás son absolutamente per-tentosas. Leppard, tan artista como artesano, es un músico que hila sus trabajos con la precisión del cirujano y el corazón del enamorado. A mí, para qué voy a negarlo, tal forma de proceder me interesa particularmente.

La grabación es buenísima y en compacto más. No he duda-do en asignarle la máxima pun-tuación permitida. Mi recomen-dación es total.

Pedro González Mira



HAYDN: Sinfonías núm. 94 «Sor-presa», 96 «Milagro» y 100 «Mi-litar». Orquesta Philharmonia Hungarica. Director: Antal Do-rati. Compact Disc Decca «Ova-tion» (precio medio) 4177182. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★ (94,96)
★★★ (100)
Sonido: ★★★★★

El único precedente, que yo sepa, de tres grandes Sinfonías de Haydn en un solo disco com-compacto es la de los **núms. 93, 94 y 96** por Colin Davis y la Concert-gebouw (Philips), un gran disco por cierto. Este de Dorati tiene la suplementaria ventaja de su pre-cio mucho más bajo: 69 minutos de excelente música por unas 1.800 ptas. Las interpretaciones y las grabaciones son, sin em-bargo, algo inferiores a las del citado disco de Davis.

El denominador común de es-tas visiones haydnianas por Do-rati es el estrecho conocimiento del lenguaje y el estilo, así como un constante entusiasmo por lo que está haciendo, esas ganas de hacer música que se conta-gian de inmediato al oyente. Pero estas admirables cualida-des comprobamos que no bastan para elevar a lo más alto las interpretaciones: se precisa ma-

yor imaginación, mayor variedad de matices, algo más de sentido del humor, así como de virtuosismo y refinamiento en la dirección y en la orquesta, que, pese a su ventaja por la familiaridad (la grabación de TODAS las **Sinfonías** de Haydn pesa mucho), no puede equipararse en belleza de sonido y perfección extrema a la Concertgebouw, la London Philharmonic o la New Philharmonia —por citar a las de las versiones comparadas de Davis, Solti y Klemperer respectivamente.

Si el nivel de las dos primeras es, de todos modos, muy alto de principio a fin, encuentro que en la «**Militar**» el «**Allegro**» del primer movimiento está articulado por las cuerdas con cierto descuido, sin la suficiente precisión y garra rítmica, lo que, unido al indelible recuerdo de la genial interpretación de Klemperer (EMI «Acorde»), me impide concederle más de tres asteriscos a esta versión.

Las grabaciones, de 1974, son claras y eficaces, pero no excesivamente FINAS.

El disco, en resumen, tiene las ventajas de su precio y de su aprovechamiento, pero con todo yo recomendaría al lector que se gaste más y se haga con las versiones de estas Sinfonías por Colin Davis o Solti, y fuera del formato CD, con la memorable «**Militar**» de Klemperer.

Tartessos



LISZT: Concierto para piano y orquesta núm. 1; Totentanz, para piano y orquesta. GRIEG: Concierto para piano y orquesta. Arturo Benedetti-Michelangeli, piano. Orquestas Sinfónica de Turín (Liszt) y Sinfónica de la RAI, de Roma. Directores: Rafael Kubelik (Liszt) y Mario Rossi. Compact Disc Hunt, 507. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: (véase comentario)

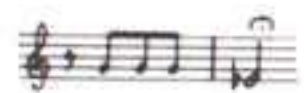
Sin duda la máxima calificación permitida para este disco compacto, que Ferysa pone al alcance del aficionado español. Son versiones históricas, desde luego, que no sólo hay que conocer sino, si se es fino aficionado, tener en la discoteca. En realidad, es a este tipo de melómanos a quien deben interesar semejantes REPESCAS en CD, pues, claro, lo valorable en las mismas son las interpretaciones propiamente dichas y no las tomas sonoras, necesariamente muy superadas hoy.

Versiónes magníficas, ya digo, aunque, al menos en el caso de los **Conciertos** de Liszt y Grieg, discutibles. La de **Totentanz**, ésa sí, increíble desde todos los pun-

tos de vista. No recuerdo haber escuchado, ni en vivo ni en disco, una interpretación tan poderosa, bien resuelta en la planificación de tensiones y, particularmente, tan original (originalidad RAZONADA y no gratuita). Con los **Conciertos** el asunto es distinto: se trata de versiones brillantes, virtuosísticas, muy nerviosas (parece que estén hechas por el mismo director), y por eso mismo algo pasadas de moda. Michelangeli, como no podía ser menos tratándose de tamaño pianista, aporta momentos de excelsa musicalidad, pero, con todo y con eso, y en conjunto, me parecen interpretaciones que han perdido cierta vigencia. Me inclino más por aproximaciones como la de un Zimerman (desgraciadamente no en disco, al menos por ahora) o la de un Arrau, en su registro discográfico con Colin Davis —para el caso del **Concierto núm. 1** de Liszt—, y la de estos últimos para Grieg. Quizás no cuenten con tantas genialidades aisladas, pero sí resultan, globalmente, más redondas y unitarias. Y como ejemplos de genialidades citaré el «**Quasi adagio**» del **Concierto para piano núm. 1** de Liszt o el tercer tiempo del de Grieg: aquí lo de Michelangeli es, literalmente, DEMASIADO.

El sonido del compacto es mucho más que aceptable (las tomas son en vivo y datan de los años 1961-Liszt- y 1963). Conozco estas grabaciones en formato convencional y puedo decir que esto es otra cosa; o sea, el compacto, una vez más, permite escuchar con dignidad lo que en negro era un SUSURRO CONTINUO. CD, pues, recomendable, especialmente, para seguidores de Michelangeli, que, supongo, somos casi todos.

Pedro González Mira



MAHLER: Sinfonía núm. 2, «Resurrección». Helen Donath, soprano. Doris Soffel, contralto. Coro de la Radio del Norte de Hamburgo. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Eliahu Inbal. Compact Disc Denon 60C37-7603-4, 2 CDs. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

La música de Gustav Mahler sigue constituyendo un negocio rentable para las empresas discográficas, habida cuenta de la cantidad —ya casi exagerada— de ciclos sinfónicos que siguen apareciendo en el mercado. Maazel (CBS), Sinopoli (DG), uno nuevo de Bernstein (DG) y éste de Eliahu Inbal (Denon) son algunas de las actuales aportaciones al tema. El problema que

conlleva una tal superabundancia de versiones es el de la originalidad: los directores ya no saben qué hacer para que sus versiones mahlerianas sean diferentes o aporten algo nuevo. Viene esto a cuento de la versión que comentamos, en la que el efectismo, el continuo rebuscamiento y los excesos de todo tipo acaban echando por tierra una interpretación en principio correcta y bien tocada.

Digamos que el movimiento más satisfactorio globalmente en esta lectura de Inbal es el primero, bien estudiado y acertadamente construido, concebido en una línea de modernidad (a veces, casi SCHOENBERGIANA) bastante adecuada. Pero el contraste estético es fenomenal cuando, a continuación, el director nos propone un segundo movimiento afectadísimo, casi sentimental. El tercero, el menos trabajado de toda la versión, resulta insípido y soso, carente de humor y de ironía. Por lo que respecta al cuarto movimiento, hay que hacer constar la muy floja intervención de Doris Soffel, excelente mezzo, pero poco afortunada en esta obra. El finale, por último, está impecablemente interpretado, en cuanto a planificación y dosificación de intensidades —no hay duda de que Inbal es un gran director—; pero pronto comienza a cansar tanta lentitud innecesaria, tanto trascendentalismo barato, en una palabra, tanto efectismo exagerado y vacío, máxime cuando no responde a una línea



Admirable la intervención de la soprano Helen Donath.

conceptual coherente. Por lo demás, admirable la soprano Helen Donath y nuevamente inadmisibles la intervención de la Soffel en el «**O glaube**».

El sonido es muy distante y PEQUEÑO, y la acústica, bastante seca y artificial, COMO DE LABORATORIO. En consecuencia, versión poco recomendable. Preferibles en Compact Disc las versiones de Maazel (CBS), Solti (Decca), y la de Bernstein/Sinfónica de

Londres (CBS), ésta última analógica en origen, pero con el añadido de los **Kindertotenlieder** con Janet Baker.

Luis Sales



MOZART: Pequeña Música Nocturna K. 525; Serenata K. 320, «Corneta de Postillón». Orquesta Filarmónica de Viena y Berlín. Director: Karl Böhm. Compact Disc Deutsche Grammophon «Galleria» (precio medio) 415 843-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

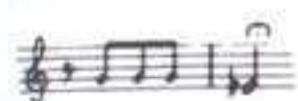
Tuve la ocasión de comentar este programa cuando Deutsche Grammophon publicó el disco en el primer lanzamiento de su serie media «Galleria». En formato de disco NEGRO, naturalmente. Ahora, en ésta a su vez primera entrega de compactos en serie barata, la firma alemana ha tenido el buen gusto de incluirlo. Se apunta así un importante tanto, pues las versiones en cuestión son de las que hacen historia.

No repetiré las ideas vertidas en mi anterior comentario (y que se movían en torno a una acalorada defensa del a mi juicio acierto que supone concebir la **Serenata K. 320, «Corneta de Postillón»** de manera tan dramática como lo hizo Böhm), refiriéndome ahora únicamente a ciertos detalles significativos del disco, para acabar, otra vez, recomendando fervientemente su adquisición. Por ejemplo, remarcar la extraordinaria labor de la Filarmónica de Berlín, acaso éste el mejor Mozart que nunca haya grabado. También que la grabación, excelente en su procedencia, ha ganado considerablemente al pasar a formato de disco compacto. Es lógico, ya que se trata de un registro de mucho volumen y presencia sonora, un tipo de grabación que en NEGRO suele causar ciertos disgustos (distorsiones de final de cara, pongo por caso), problemas que, evidentemente, desaparecen en el CD. Además, la gama dinámica es ahora más amplia, con lo que los resultados de la escucha se adaptan muchísimo mejor a la potencialidad real de la toma original. O sea, antes se veía que era una buenísima grabación, pero no se podía llegar a disfrutar del todo. Ahora sí.

La irreplicable interpretación de la **Serenata K. 320** viene acompañada por otra de la famosa «**Música Nocturna**», no tan interesante pero igual de hermosa. Es una versión más clásica, de perfil sonoro más redondeado y elegancia más elemental, pero soberbiamente

realizada y, ya digo, bellísima. Resumiendo, un compacto recomendable ciento por ciento; personalmente prefiero con mucho la versión de la «Postillón» de Böhm a la más reciente de Marriner (con la Academy, para Philips), que, claro está, suena algo mejor.

Pedro González Mira



MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición (orq. Ravel). **RAVEL: Mi madre la oca; Rapsodia española.** Orquesta Sinfónica de Chicago («Cuadros») y Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Carlo María Giulini. Compact Disc Deutsche Grammophon, «Galleria» (precio medio) 415 844-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Para quien esto escribe, defensor del sistema láser de reproducción sonora desde el primer momento que el asunto adquirió una mínima realidad, imaginar los **Cuadros de una Exposición** de Mussorgsky por Giulini en un disco compacto ha llegado a bordear lo que se podría llamar erótica de la música grabada. Un sueño. Un sueño que ahora se hace realidad en este lanzamiento de compactos, primero de serie económica en España, y que necesariamente hay que alabar y airear como es debido, pues el acontecimiento se lo merece.

Hace ya años que RITMO publicó una Discoteca Básica de esta obra. Se decía entonces, comparándola con un buen número de versiones discográficas, que ésta de Giulini se colocaba a la cabeza de todas por calidad interpretativa y magnífico sonido (sorprendente para la época, 1976). Después, yo mismo he tenido la ocasión de comentar unas cuantas interpretaciones más desde estas páginas, algunas de ellas buenisimas (Abbado o Solti, por ejemplo), y siempre he acabado recordando lo mismo: Giulini sigue siendo la referencia (hasta tres veces se ha publicado en nuestro país esta versión en formato convencional; una con la **Sinfonía Clásica** de Prokofiev, otra con la versión en formato convencional; una con la **Sinfonía Clásica** de Prokofiev, otra con la versión pianística de Lazar Berman, y, por último, la misma combinación que aparece en el compacto que se comenta). Cada vez lo repetí: Giulini es la referencia. Pues bien, ahora en compacto; lo que quiere decir con sonido todavía mejorado. No se puede pedir más.

¿Qué es lo que hace de esta versión lisa y llanamente la

mejor? La respuesta es sencilla: todo. A saber: ¿es la pieza una música descriptiva? Nadie DESCRIBE de forma tan sugerente como el Sr. Giulini; ¿son los «Cuadros» una gran sinfonía disfrazada con un programa? Giulini confiere un sentido de conjunto a la obra que puede llegar a resultar tan abstracta como se quiera; ¿se trata de una partitura (¡Ravel, claro!) de impresiones tímbricas? ¡Qué barbaridad! ¡Nadie es tan variado, rico y sutil como Giulini aquí! Etc., etc. Puede haber versiones más aparentemente brillantes (o intelectuales, y digo esto con muy poca fe) que ésta, pero, para mi gusto, no conozco otra en la que expresión, análisis formal y planificación sonora y dinámica, entre otras cosas, se compaginen de forma tan sabia.



Los «Cuadros de una Exposición» por Giulini: una versión antológica.

Entre otras cosas, porque lo ya milagroso, puesto a hablar del saber conjugar, es cómo Giulini consigue ser dulce y terrible al mismo tiempo; íntimo y grandioso; recatado y exultante...

En fin, la cosa está clara: si estos «Cuadros» eran ya indiscutibles cuando sólo estaban disponibles en disco NEGRO, es decir en tiempos que cada día se ven más como prehistóricos, ahora el interés se multiplica. El compacto se completa con una magnífica interpretación de la **Rapsodia española** y otra, un portento de magia sonora, de **Mi madre la oca** (¡hasta un total de casi 70 minutos!). Por consiguiente, compacto absolutamente indispensable.

Pedro González Mira



RAVEL: Bolero. **DEBUSSY: Preludio a la siesta de un fauno.** **STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Compact Disc Decca, «Ovation» (precio medio) 417704-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★ (Bolero)
★★★★ (resto)
Sonido: ★★★★★

Popular programa el que recoge este bien aprovechado compacto de la nueva serie de Decca «Ovation», conformada con discos NEGROS y compactos de precio reducido. Se trata de una aceptable opción de compra (por relación calidad-precio), aunque las respectivas versiones no sean ninguna de absoluta referencia.

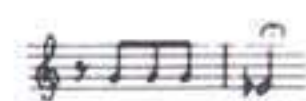
La obra base, **La Consagración de la Primavera**, de Stravinsky, viene servida en una espléndida versión. Se trata de una interpretación que por su sequedad sonora y crudeza expresiva se puede situar entre las mejores en su estilo; todo un clásico en este aspecto. De «tempo» vivos y magnífica densidad sonora, conjuga con buen criterio lo sensual y lo crudo. Versión muy SINFONICA, adolece sin embargo de una cierta falta de arcaísmo, cuando no del primitivismo a mi juicio necesario para resolver con éxito los pasajes más brutales de la pieza. En otras palabras, sí es una interpretación en más de un momento exaltada, pero siempre dentro de una idea global de elaboración y análisis quizás un punto demasiado CONTROLADOS. Pero en fin, no siendo una referencia indiscutible, algo bien difícil de dilucidar caso de pretender darla, pues el panorama discográfico de «Le Sacre» es tan hinchado como confuso, puede ser considerada como una excelente alternativa.

Lo más flojo del disco es el **Bolero**. De lo que por otro lado no hay que extrañarse, pues, a juzgar por lo que hay en disco, lo raro sería lo contrario. Una vez más, estamos ante una versión fallida por falta de auténtica comprensión del lenguaje de esta singular y maltratada pieza; de sus objetivos últimos: Solti corre demasiado, deja a los solistas excesivamente SUELTOS y, como casi todos, planifica precariamente la obra en sus aspectos más puramente musicales: gradaciones, matices, rítmica, etc. Por el contrario, con el **Preludio a la siesta de un fauno** acierta plenamente, construyendo una versión que, si bien no me parece la más interesante en disco, se oye y disfruta con placer. Mucho más cuidada en la planificación que **Bolero**, posee la sutileza necesaria y sensualidad conveniente. Una estupenda interpretación.

En conclusión, un compacto aceptable que se puede comprar. Puestos a recomendar, me quedo con el «Preludio» de Haitink (Philips, disponible en CD); «Le Sacre» de Muti (suponiendo que EMI se digna traerla a España en CD) y para **Bolero**... sin ser mi ideal, el de Barenboim (Deutsche Grammophon, también en CD). A lo mejor EMI

algún día se da cuenta de que tiene la mejor versión discográfica de esta obra (Martinon) y la pasa a formato CD.

Pedro González Mira



SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3 «con órgano». Gaston Litaize, órgano. Sinfónica de Chicago. **Bacanal de «Sansón y Dalila».** **Preludio de «El Diluvio».** **Danza Macabra.** Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. Compact Disc Deutsche Grammophon «Galleria» (precio medio) 415 847-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La grabación que voy a comentar contiene uno de esos raros y ocasionales logros que son dignos de entrar en un imaginario cuadro de honor de la historia fonográfica. Esta grabación de la **Sinfonía «con órgano»** de Saint-Saëns, realizada en 1976 en Chicago y Chartres mediante un complicado sistema de sincronización, adquiere ribetes de excepcionalidad tanto en el plano artístico como técnico. Incluso en este último, me atrevería a firmar que con el paso de los años y la llegada de nuevos perfeccionamientos (sinfularmente la técnica digital) el registro ha podido algunas veces —pocas— ser igualado, pero dudosamente superado. Klaus Scheibe, uno de los más destacados entre los grandes ingenieros de sonido de la firma alemana, consiguió hace ya once años situar el listón de la respuesta sonora a una altura de auténtica plusmarca. Y ahora, con el reprocesado digital de la cinta «master» y el posterior paso al soporte sonoro del compact-disc, ¡pueden vds. imaginarse lo caro que se ha puesto este imaginario «record»!

Pero, claro, aquí no se quedaba únicamente el mérito de este registro: había una prestación artística de muchísimos quilates, y en este otro aspecto tampoco ha podido ser superada esta grabación. Ninguna entre las muchas y buenas versiones de la **Tercera Sinfonía** de Saint-Saëns (Munch, Ansermet, Ormandy, Bernstein —anteriores— y Martinon, de Waart, Karajan, Dutoit —posteriores—) ha llegado a la altura de la dirigida en 1976 por Barenboim. Versión solidísima en el concepto, incluso implacable por su ausencia de concesiones efectistas, aunque precisamente por eso mismo pueda resultar de gran efecto en su aplastante compacidad (algo por otra parte imprescindible en esta obra que busca impresionar al auditorio); versión también electrificante en la ejecución, con

un virtuosismo enfurecido de la centuria norteamericana; versión asimismo de gran nobleza expresiva y sonora, absolutamente transparente en las masivas acumulaciones del imponente aparato orquestal desplegado por el autor francés; grandiosa —no grandilocuente— en su paroxismo sonoro.

Podría hablar y no terminar nunca sobre los múltiples aciertos. Pero basta citar a título de ejemplo la inigualable sensación de furia descrita en los pasajes vertiginosos de la cuerda junto a las amenazadoras armonías producidas de forma un tanto explosiva por el metal; o el amplio y noble fraseo de la cuerda —de untuosa sonoridad— en el meditativo tema del «Adagio», sobre las notas de pedal del órgano; o también el extraordinario empuje con que es atacado el tema del Scherzo, donde se oyen de forma —podríamos decir— milagrosa todas las voces medias en cuerda y maderas de apoyo a la voz principal; y, por último, la esplendente entrada del órgano que abre la sección última y todas sus restantes intervenciones, admirablemente ensambladas con las sonoridades orquestales, a cargo del veterano organista y compositor francés Gaston Litaize al órgano de la Catedral de Chartres; y junto a ellas, una lección de matices, gradaciones (¡incluso de la percusión!), intensidades, plenitudes por parte de batuta y orquesta, pero siempre oyéndose todo. Versión incomparable.

El disco se completa con una serie de grabaciones realizadas en París en 1981 con otras obras orquestales de Saint-Saëns: entre ellas yo destacaría la sugerente y sinuosa versión de la **Bacanal de Sansón y Dalila**, el gran título operístico del compositor parisino, muy matizada y colorista; muy oriental, en definitiva, lo cual es un elogio. También es espléndida la versión que se nos ofrece del popular poema sinfónico **Danza Macabra**, con gran respuesta de la centuria parisina y una actuación descollante de su primer concertino, Luben Yordanoff, en los peliagudos solos de violín en «scordatura». Lo que de grotesco y MODERNO hay en esta obra no se le escapa al director judeo-argentino y éste es uno de sus mayores aciertos.

No tan descollante es la última obra incluida, el **Preludio** de un poema bíblico llamado «**Le Deluge**» («**El Diluvio**»), donde abunda la escritura en canon para los instrumentos de cuerda (únicos protagonistas de la instrumentación) y un contrapunto un tanto envarado y artificioso con el que Saint-Saëns pretende sumergirnos en un universo arcaico. El todo flojea y no parece despertar mayor interés en los intérpretes, que no parecen estar tan motivados como en el resto de las

obras. Hay un solo de violín a cargo aquí del segundo concertino de la Orquesta de París, Alain Moglia, que se queda a considerable distancia del despliegue realizado en la **Danza Macabra** por Luben Yordanoff.

La grabación de estas obras, llevada a cabo en París en 1981, es desde luego excelente, pero no llega a las cotas de excepcionalidad comentadas respecto de la **Sinfonía**.

Juan Ignacio de la Peña



SIBELIUS: Sinfonía núm. 2; Finlandia; Vals Triste; El Cisne de Tuonela. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Sir Colin Davis. Compact Disc Philips «Silver Line Classics» (precio medio) 420 490-2. Analógico. Import.

Interpretación: **** (Finlandia)
***** (resto)
Sonido: ****

No hace más de un par de meses que Philips importó a España la integral sinfónica de Sibelius por Colin Davis en CD. Casi simultáneamente apareció también la **Segunda Sinfonía** (con **Vals Triste** y **Finlandia**) en formato convencional y en la serie semieconómica «Classics». El compacto reseñado más arriba, lanzado ahora en la serie barata «Silver Line Classics», repite el programa del NEGRO, con el añadido (hasta 68 minutos largos) de **El Cisne de Tuonela**.



El Sibelius de Colin Davis, entre los más interesantes.

En más de una ocasión he manifestado que la integral Sibelius de Colin Davis está entre las mejores. Y también que la versión de la **Segunda Sinfonía**, a su vez, entre lo más interesante de su ciclo (la última no hace más que un par de números de RITMO). Repetir lo que pienso al respecto parece reiterativo, por lo que procuraré ser breve. El Sibelius de Colin Davis es sonoramente más que

válido, expresivamente de una sinceridad encomiable y siempre de magnífica realización. Pero concretando más, podría añadir que se trata de una visión ampliamente romántica, y por ello muy adecuada para esta **Segunda Sinfonía**, la probablemente más genuinamente cercana del grupo a las maneras sinfónicas del Romanticismo. A destacar de la interpretación, en cualquier caso, el impresionante tercer movimiento, de lo mejor que he oído para este trozo de música, y el cuarto, con el que Colin Davis se explaya de forma exultante.

Las respectivas versiones de **Vals triste** y **El Cisne de Tuonela** son igualmente remarcables, clásica y serena la primera, muy hermosa, y todo lo intimista, entrañable y enigmática que debe ser una interpretación acertada de la segunda. Lo menos bueno del compacto es la de **Finlandia**, algo desvaída, o mejor demasiado redonda sonoramente, a mi entender con cierta falta de proyección en el fraseo y de discurso musical en exceso suave.

Mi Sibelius ideal es el de Sir John Barbirolli. De las cuatro obras que aparecen en este compacto prefiero en todos los casos las versiones de aquél. Pero como parece que EMI no está muy animada a pasarlas a CD, recomiendo la adquisición de éste, por otro lado sin el más mínimo dolor de corazón, pues se trata de un grandísimo disco Sibelius.

Pedro González Mira



SIBELIUS: Sinfonía núm. 7; Kuolema («Vals Triste» «Gruilas», «Canzonetta» y «Vals romántico»); Amanecer y cabalgata nocturna. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi. Compact Disc BIS CD-311. Digital. Importador: Ferysa:

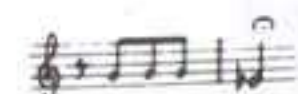
Interpretación: ***
Sonido: *****

Neeme Järvi, director titular de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo y de la Nacional Escocesa, recibió una formación de corte clásico en su Unión Soviética natal (estudió con Mravinsky, en Leningrado); más tarde emigró a Occidente, donde dadas sus características como director de orquesta, a las que pronto me referiré, ha tenido y tiene un considerable éxito, que probablemente haya que atribuir en gran medida a los gustos —mucho veces altamente sospechosos— de los que en definitiva mandan en esto del disco: los máximos responsables de las firmas discográficas. Pero, a la postre, no es más que

un buen músico, con aceptable oficio, pero poco fino en cuestiones de índole interpretativa. A lo más que llega es a conseguir versiones de correcta factura sonora (y parece que ello es suficiente, a juzgar por lo mucho que vende últimamente), pero raramente interpretaciones con mensaje diferenciador. Es, repito, un músico bien formado, aunque de escasa proyección y muy proclive a la lectura rápida y rutinaria.

¿Qué puede hacer un director así con una música tan llena de sutilezas y todo tipo de recónditas sugerencias como la que aparece en este compacto? Pues eso; una buena lectura y poco más. En todo caso, los resultados de la **Sinfonía**, obra más compleja y rica que el resto del programa, son especialmente poco interesantes. Se trata de una pobre versión, en la que sólo algunos destellos esporádicos, y siempre en el orden sonoro, sacan a uno del sopor y la atonía que le produce su escucha. Muy cuidadas las versiones de **Kuolema** y **Amanecer y cabalgata nocturna**, piezas que, a excepción del «**Vals Triste**», no suelen prodigarse demasiado, tanto en las salas de conciertos como en el estudio de grabación. Acaso ésta sería una razón posible para adquirir este compacto, amén de la excelente toma sonora. Me ha sorprendido gratamente, de otra parte, la intervención de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo, una agrupación muy disciplinada y de estupendo sonido y empaste general. Neeme Järvi está grabando con ella la integral Sibelius para la compañía BIS; esperemos que el asunto vaya a más, y con otras **Sinfonías** tenga más suerte el director estoniano.

Pedro González Mira



J. STRAUSS: Valses famosos. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Willi Boskovsky. Compact Disc Decca «Ovation» (precio medio) 417 706-2. Analógico. Import.

Interpretación: *****
Sonido: ****

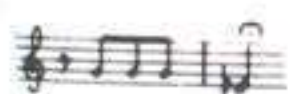
Presenta este atractivo compacto, en serie media y de muy extensa duración (más de 63 minutos) los más populares vales de Johann Strauss, en una cuidadosa selección que ha incluido **El Danubio azul**, **Rosas del Sur**, **Voces de primavera**, **Las mil y una noches**, **Cuentos de los Bosques de Viena**, **Vals del Emperador** y **Vino, mujeres y canciones**. La interpretación (¡maravillosa!) está a cargo del inolvidable Willi Boskovsky, el máximo degustador de la exqui-



Willi Boskovsky, un clásico en los «Valses» de Strauss.

sitez vienesa de esta música, que expone con esa gracia, vivacidad y total convicción que arrastra inevitablemente al oyente. Por supuesto, también arrastra a una Orquesta Filarmónica de Viena en plenitud de facultades, refinada y sutil, idiomática hasta la total compenetración con esta música tan cercana a ella. Quizá no sea una versión tan sinfónica como las de Karajan, Böhm o Maazel, pero sí más vienesa y con un «rubato» embriagador, como ocurre también en las versiones de las operetas dirigidas por Boskovsky, llenas de esa especial finura sin perder por ello expresividad. Y no olvidemos la presencia de Anton Karas, el autor e intérprete de la música de «El tercer hombre», en el solo de citara de **Cuentos de los bosques de Viena**, otro punto de autenticidad realizado por la limpieza del sonido. Las grabaciones, realizadas entre 1960 y 1966, aunque no hacen olvidar los años transcurridos, testimonian cómo grababa Decca ya entonces. Un disco, repito, maravilloso.

Rafael Banús Irusta



VIVALDI: Las cuatro estaciones, Op. 8 núm. 1-4. Concierto para violín en Si bemol mayor, Op. 8 núm. 10, «La caccia». Concierto en La mayor, R 552, «per eco in lontano». Roberto Michelucci, violín. I Musici. Compact Disc Philips «Silver Line Classics» (precio medio) 420 356-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Tercera de las cuatro versiones discográficas de **Las cuatro estaciones** por el conjunto romano I Musici (las dos primeras tenían a Félix Ayo como primer violín, y la última, muy reciente, a Pina Carmirelli), ésta que incluye Philips en su serie media de discos compactos, con el

aliciente de haber añadido los conciertos **La caza** y **El eco**, hasta alcanzar 69 minutos sigue siendo una gran versión desde los dieciocho años que han transcurrido desde su grabación en La Chaux-de-Fonds, en Suiza, y sólo acusa un cierto ruido de fondo procedente de la grabación original. Comparándola con la última versión de la obra por algunos de los mismos intérpretes (puesto que algunos atriles han variado), se puede decir que es una versión menos manierista, con mayor carga de espontaneidad, aunque, a cambio, no ofrezca toda la gama expresiva ni el particular colorido sonoro de las más moderna, realizados por la toma digital. Pero I Musici ya eran los grandes intérpretes de Vivaldi que hoy conocemos, y esto se trasluce en todo momento de su interpretación, de absoluta validez aunque no se utilicen instrumentos de la época. La intervención de los violines solistas, tanto la estupenda actuación de Roberto Michelucci en **Las cuatro estaciones** como las magníficas de Félix Ayo en **La caza** y Franco Tamponi y Walter Gallozzi en **El eco**, es irreprochable por técnica, sonido y estilo.

Rafael Banús Irusta

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

21 de mayo

Brent Sverdlott, flauta
Juan Ignacio Martínez, piano
Obras de Bach, Mozart y Delibes

28 de mayo

Teresa Loring, soprano
M^{ra} Luisa Flores, guitarra
Música española de los siglos XVIII y XIX

4 de junio

Cuarteto Karel, violín, viola
viola, violoncello y piano
Obras de Brahms y Beethoven

11 de junio

Federico Gallar, tenor
Ignacio Collar, piano
Obras de Schubert, Schumann y Tosti

18 de junio

Juan Carlos de Mülder, laúd, thiorba, guitarra barroca
Obras de Gaspar Sanz

Discos criticados

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8, 14 y 24. Kempff.....	86
BRAHMS: Liebeslieder-Walzer. SCHUMANN: Spanische Liebeslieder. SCHUBERT: Auf dem Strom. Valente, Marshall, Kleinman, Sarfaty, Cooner, Simoneau, Warfield, Singher/Bloom, Serkin, Fleischer, Gold, Fizdale	86
BRUCKNER: Sinfonía núm. 9. Solti.....	86
CHOPIN: los 4 Impromptus. Barcarola. Fantasía en Fa menor. Berceuse. Perahia	87
FAURE: Requiem. Battle, Schmidt/Giulini	87
HAYDN: Sinfonías núms. 95 y 104. Solti.....	87
HAYDN: Sonatas para piano Hob. XVI: 37, 40 y 52; Andante con variazioni. Brendel	88
MAHLER: Sinfonía núm. 4. Batlle/Maazel.....	88
MAHLER: La Canción de la Tierra. Miller, Haefliger/Walter.....	88
MAHLER: Des Knaben Wunderhorn. Norman, Shirley-Quirk/Haitink.....	88
MOZART: Sinfonías núms. 35 y 41. Bernstein	89
MOZART: Sinfonía núm. 36 (y ensayo). Walter	89
MOZART: Los 4 Conciertos para trompa. Seifert/Karajan	89
PRAETORIUS: Danzas de Terpsichore. New London Consort/Pickett.....	91
RACHMANINOV: los 4 Conciertos para piano y orquesta; Rapsodia sobre un tema de Paganini. Entremont, Graffman, Berman/Ormandy, Bernstein, Abbado.....	91
RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2; Rapsodia sobre un tema de Paganini. Licad/Abbado	91
RACHMANINOV: Sonata para violoncello y piano; Preludio; Danza oriental; Vocalise; Romanza. ALTSCHULER: Melodía sobre un tema de Rachmaninov. Harrel/Ashkenazy	92
RACHMANINOV: Sonata para violoncello y piano; Vocalise. SIBELIUS: Malinconia. DVORAK: Polonesa. Schiff/Leonskaja	92
VIVALDI: Sonata. CORELLI: Sonata. BIGAGLIA: Sonata. BONCINI: Divertimento. G. SANMARTINI: Sonata. B. MARCELLI: Sonata. Petri/Malcom.....	92

RECITALES

«MADRIGALES». Collegium Vocale Köln.....	92
«OBRAS ORQUESTALES FAVORITAS». Karajan.....	93
SCOTTO Y DOMINGO. Arias y dúos de ópera	93
VICTORIA DE LOS ANGELES. Canciones	93

CRITICA DE COMPACT DISC

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3; Gran Fuga. Furtwängler	94
BERLIOZ: Sinfonía Fantástica; Obertura de Los Jueces Francos. Solti	95
BRUCKNER: Sinfonía núm. 5. Furtwängler.....	95
BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. Knappertsbusch	95
BRUCKNER: Sinfonía núm. 9. Knappertsbusch	95
DEBUSSY: Preludios para piano (Segundo libro); Berceuse heroique; Page d'album; Elégie. Antonioli	95
DVORAK: las 16 Danzas Eslavas. Kubelik.....	97
HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales; Música Acuática. Leppard	97
HAYDN: Sinfonías núms. 94, 96 y 100. Dorati	97
LISZT: Concierto para piano núm. 1; Totentanz. GRIEG: Concierto para piano. Benedenetti-Michelangeli/Kubelik, Rossi.....	98
MAHLER: Sinfonía núm. 2. Donath, Soffel/Inbal.....	98
MOZART: Pequeña Música Nocturna; Serenata K. 320. Böhm	98
MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. RAVEL: Mi madre la oca; Rapsodia española. Giulini	99
RAVEL: Bolero; Preludio a la siesta de un fauno. STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. Solti	99
SAINT-SAENS: Sinfonía núm. 3; Bacanal de «Sansón y Dalila»; Preludio de «El Diluvio»; Danza Macabra. Barenboim.....	99
SIBELIUS: Sinfonía núm. 2; Filandia; Vals Triste; El Cisne de Tuonela. Colin Davis.....	100
SIBELIUS: Sinfonía núm. 7; Kuolema. Järvi	100
J. STRAUSS: Valses famosos. Boskovsky	100
VIVALDI: Las Cuatro Estaciones; Concierto para violín OP. 8, núm. 10; Concierto R 552. Michelucci/I Musici.....	101

SILVER LINE COMPACT DISC

La Nueva Serie PHILIPS de CDs. de Precio Especial



- | | | | | |
|---|--|--|--|---|
| <p>BACH
Los 6 Conciertos de Brandemburgo
J. L. García Asensio, Standage, Black, Munrow, Wilbraham, Adeney, Leppard
English Chamber Orchestra
Raymond Leppard
420 3452 (Nos. 1, 2, 3). 420 3462 (Nos. 4, 5, 6)</p> <p>BEETHOVEN
Concierto para piano No. 5 "Emperador". Fantasia Coral
Alfred Brendel
Coro y Orquesta Filarmónica de Londres
Bernard Haitink. 420 3472</p> <p>BEETHOVEN
Concierto para violín
Las 2 Romanzas
Arthur Grumiaux
Sir Colin Davis, Edo de Waart
420 3482</p> <p>CHOPIN
Concierto No. 2. Krakowiak
Andante spianato y gran polonesa
Claudio Arrau
Orquesta Filarmónica de Londres
Eliahu Inbal. 420 6542</p> | <p>CHOPIN
Barcarola. Fantasia - Impromptu
Balada No. 3. 2 Nocturnos. 2 Valses...
Claudio Arrau. 420 6552</p> <p>DVORAK
Sinfonía No. 9 "del Nuevo Mundo"
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Orquesta Sinfónica de Londres
Sir Colin Davis. 420 3492</p> <p>GERSHWIN
Rapsodia en blue
Concierto en Fa
Werner Haas
Orquesta de la Opera de Montecarlo
Edo de Waart. 420 4922</p> <p>HAENDEL
Música Acuática. Música para los reales fuegos artificiales (completas)
English Chamber Orchestra
Raymond Leppard. 420 3542</p> <p>MAHLER
Sinfonía No. 4
Elly Ameling
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Bernard Haitink. 420 3502</p> | <p>MOZART
No. 23 KV 488 & No. 27 KV 595
ALFRED BRENDEL
Academy of St. Martin-in-the-Fields
SIR NEVILLE MARRINER</p> <p>MOZART
Conciertos para piano Nos. 23 y 27
Alfred Brendel
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner. 420 4872</p> <p>MOZART
Conciertos para piano Nos. 23 y 27
Alfred Brendel
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner. 420 4872</p> <p>MOZART
Requiem
Donath, Minton, Davies, Nienstedt
Coro John Alldis
Orquesta Sinfónica de la BBC
Sir Colin Davis. 420 3532</p> <p>MOZART
Sinfonías Nos. 29, 35 "Haffner" y 40
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner. 420 4862</p> | <p>MENDELSSOHN
Sinfonía No. 4 "Italiana"
Suite de El sueño de una noche de verano
Orquesta Sinfónica de Boston
Sir Colin Davis. 420 6532</p> <p>MOZART
The Four Seasons • Die Vier Jahreszeiten
Concerti "La caccia" • "Per eco in lontano"
I Musici
Roberto Michelucci</p> <p>MOZART
Sinfonías Nos. 29, 35 "Haffner" y 40
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner. 420 4862</p> | <p>SCHUBERT
Sonata para piano N. 21, D960
Fantasia "El Caminante"
Alfred Brendel. 420 6442</p> <p>SIBELIUS
Sinfonía No. 2. Finlandia
Vals triste. El Cisne de Tuonela
Orquesta Sinfónica de Boston
Sir Colin Davis. 420 4902</p> <p>R. STRAUSS
Así hablaba Zaratustra
Don Juan
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Bernard Haitink. 420 5212</p> <p>STRAVINSKI
La Consagración de la Primavera
Petrouchka (ballets completos)
Orquesta Filarmónica de Londres
Bernard Haitink. 420 4912</p> <p>IVALDI
Las cuatro Estaciones
Conciertos "La Caza" y "Con eco"
I Musici
Roberto Michelucci. 420 3562</p> <p>Para Elisa, Rapsodia en blue, Nabucco y otras obras famosas
420 6432</p> |
|---|--|--|--|---|

OPERAS RECOMENDADAS EN COMPACT DISC

Respondiendo a una creciente petición de nuestros lectores, iniciamos en este número una relación de grabaciones en compact disc que el equipo discográfico de RITMO puede recomendar a los mismos.

Esta vez nos referimos al capítulo de las óperas completas, y en números sucesivos abordaremos otros géneros.

Todas las grabaciones anotadas son de calidad, aunque lógicamente con niveles variables, que hemos plasmado al final entre paréntesis: la primera cifra, de cero a cinco, se refiere a la calidad interpretativa, y la segunda, dentro de la misma escala, a la sonora.

Podrán echarse de menos algunos títulos importantes —**Norma**, **Orfeo y Euridice** de Gluck, **Boris Godunov**, **Lohengrin**, etc—, que si no aparecen es simplemente porque, o no existen todavía grabaciones en CD, o bien las que hay por el momento no nos parecen lo suficientemente satisfactorias.

Comprará el lector que sólo muy excepcionalmente hemos incluido grabaciones «históricas», de muy baja calidad de sonido, y son casos en que el valor interpretativo es altísimo.

Anotamos «digital» cuando la grabación lo es desde su origen (es decir, «DDD»). En caso contrario, si es «AAD» o «ADD», hemos anotado «analógico».

BARTOK

EL CASTILLO DE BARBAZUL
Nesterenko, Obratzsova. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Hungría. Ferencsik. Hungaroton HCD 12254-2. Digital (4/5).

BEETHOVEN

FIDELIO
Janowitz, Kollo, Jungwirth, Sotin, Popp, Fischer-Dieskau, Dallapozza. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Bernstein. Deutsche Grammophon 4194362, 2CDs. Analógico (4/4).

BELLINI

I CAPULETI E I MONTECCHI
Baltsa, Gruberova, Raffanti, Howell, Tomlinson. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Muti. EMI CDs 747388-8, 2 CDs. Digital (4/4).

LA SONNAMBULA

Sutherland, Pavarotti, Ghiaurov, Buchanan. Coro de Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Bonyngé. Decca 4174242, 2 CDs. Digital (4/5).

BERG

LULU (Completada por F. Cerha)
Stratas, Schwarz, Minton, Blankenheim, Tear, Mazura. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de Paris. Boulez. Deutsche Grammophon 4154892, 3 CDs. Analógico (4/4).

BERLIOZ

LOS TROYANOS
Vickers, Veasey, Lindholm, Soyer, Glossop. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. C. Davis. Philips 4164322, 4 CDs. Analógico (5/4).

BERNSTEIN

WEST SIDE STORY
Te Kanawa, Carreras, Troyanos, Ollmann, Horne. Coro y Orquesta. Bernstein. Deutsche Grammophon 4152532, 2CDs. Digital (5/5).

BIZET

CARMEN
Troyanos, Domingo, Te Kanawa, Van Dam. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Solti. Decca 4144892, 3 CDs. Analógico (4/4).
Migenes Johnson, Domingo, Esham, Raimondi. Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Maazel. Erato ECD 880373, 3 CDs. Digital (4/4).

BOITO

MEFISTOFELE
Ghiaurov, Pavarotti, Freni, Caballé. Coro de Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Fabritius. Decca 4101752, 3 CDs. Analógico (4/4).

BRITTEN

PETER GRIMES
Pears, Watson, Brannigan, Evans. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Britten. Decca 4145772, 3 CDs. Analógico (4/4).

DONIZETTI

CATERINA CORNARO
Caballé, Aragall, Meloni, Howell. Coro y Orquesta Lírica de la Radio-Televisión Francesa. Masini. Rodolphe RPC 32474/75, 2 CDs. Analógico (4/3).

L'ELISIR D'AMORE

Pavarotti, Sutherland, Cossa, Malas. Coro Ambrosian. English Chamber Orchestra. Bonyngé. Decca 4144612, 2 CDs. Analógico (4/4).

LA FILLE DU REGIMENT

Sutherland, Pavarotti, Malas, Sinclair. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Bonyngé. Decca 4145202, 2 CDs. Analógico (4/4).

LUCIA DI LAMMERMOOR

Sutherland, Pavarotti, Milnes, Ghiaurov. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Bonyngé. Decca 4101932, 3 CDs. Analógico (5/4).

DUKAS

ARIANE ET BARBE BLEU
Ciesinski, Paunova, Bacquier. Coro y Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Jordan. Erato 2 RC 650, 2 CDs. Digital (4/5).

DVORAK

RUSSALKA
Benackova, Sukupova, Ochman, Novak. Coro Filarmónico de Praga. Orquesta Filarmónica Checa. Neumann. Supraphon C37-4201/3, 3CDs. Digital (4/5).

GERSHWIN

PORGY AND BESS
White, Boatwright, Mitchell, Hendricks. Coro y Orquesta de Cleveland. Maazel. Decca 4145592, 3 CDs. Analógico (4/4).

GIORDANO

ANDREA CHENIER
Pavarotti, Caballé, Nucci, Ludwig. Coro de la Welsh National Opera. Orquesta National Philharmonic. Chailly. Decca 4101172, 2 CDs. Digital (4/5).

GLUCK

IPHIGENIE EN TAURIDE
Montague, Aler, Allen, Argenta, Boulton, Allioz-Lugaz, Massis. Coro Monteverdi. Orquesta de la Opera de Lyon. Gardiner. Philips 4161482, 2 CDs. Digital (4/5).

GOUNOD

FAUSTO
Araiza, Te Kanawa, Nesterenko, Schmidt, Lipovsek, Coburn, Cachemaille. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. C. Davis. Philips 4201642, 3 CDs. Digital (4/5).

Domingo, Freni, Ghiaurov, Allen, Taillon, Comand Vento. Coro y Orquesta de la Opera de Paris. Prêtre. EMI CDS 747493-8, 3 CDs. Analógico (4/4).

ROMEO Y JULIETA

Kraus, Malfitano, Van Dam, Quilico, Murray, Bacquier. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Plasson. EMI. CDS 747365-8, 3 CDs. Digital (5/5).

HUMPERDINCK

HAENSEL UND GRETEL
Moffo, Donath, Fischer-Dieskau, Berthold, Ludwig, Auger, Popp. Coro de Niños de Toza. Orquesta de Radio Munich. Eichhorn. Eurodisc 610266, 2CDs. Analógico (5/4).

JANACEK

JENUFA
Söderström, Popp, Ochman, Dvorsky, Randova. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Mackerras. Decca 4144832, 2 CDs. Digital (5/5).

LA ZORRITA ASTUTA

Popp, Jedlicka, Randova, Zigmundova, Krejčík. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Mackerras. Decca 4171292, 2 CDs. Digital (5/5).

LEHAR

EL PAIS DE LAS SONRISAS
Donath, Jerusalem, Lindner, Finke, Hirte. Coro y Orquesta de la Radio de Munich. Boskovsky. EMI CDS 7 47604-8, CDs. Digital (5/5).

LA VIUDA ALEGRE

Schwarzkopf, Gedda, Waechter, Steffek. Coro y Orquesta Philharmonia. Londres. Matatic. EMI CDS 47178-8, 2 CDs. Analógico (5/3).

MASCAGNI

CAVALLERIA RUSTICANA
Obratzsova, Domingo, Bruson, Barbieri, Gall. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala Milán. Prêtre. Philips 4161372. Analógico (5/4).

MONTEVERDI

L'INCORONAZIONE DI POPPEA
Donath, Söderström, Berberian, Esswood, Hansmann, Langridge, Gartner. Concentus Musicus Viena. Harnoncourt. Teldec ZC8.35427, 4 CDs. Analógico (5/4).

Crítica discográfica

ORFEO

Kozma, Hansmann, Berberian, Egmond, Simkowsky, Villisech, Katanosaka. Concentus Musicus Viena. Harmoncourt. Teldec ZA6 35020, 3CDs. Analógico (4/4).

MOZART

LAS BODAS DE FIGARO

Fischer-Dieskau, Janowitz, Prey, Mathis, Troyanos. Coro y Orquesta de la Opera Alemana, Berlín. Böhm. Deutsche Grammophon 4155202, 3 CDs. Analógico (5/4).

Allen, Te Kanawa, Ramey, Popp, Von Stade, Moll, Taar. Coro de Opera de Londres. Orquesta Filarmónica de Londres. Solti. Decca 4101502, 3CDs. Digital (4/5).

LA CLEMENZA DI TITO

Burrows, Baker, Minton, Popp, Von Stade, Lloyd. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. C. Davis. Philips 4200972, 2 CDs. Analógico (5/4).

COSI FAN TUTTE

Caballé, Baker, Gedda, Ganzarolli, Cotrubas, Van Allan. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. C. Davis. Philips 4166332, 3 CDs. Analógico (5/5).

DON GIOVANNI

Siepi, Grümmer, Dermota, Schwarzkopf, Edelmann, Berger, Berry, Arié. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Furtwängler. Bruno Walter Society MORG-003, 3 CDs. Analógico. Mono (5/3).

LA FLAUTA MAGICA

M. Price, Schreier, Moll, Melbye, Serra, Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. C. Davis. Philips 4114592, 3 CDs. Digital (4/5).

Lorengar, Burrows, Talvela, Prey, Deutekom, Fischer-Dieskau. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4145682, 3 CDs. Analógico (4/4).

EL RAPTO EN EL SERRALLO

Gruberova, Winbergh, Talvela, Battle, Zedn. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4174022, 2 CDs. Digital (5/5).

OFFENBACH

LA BELLA ELENA

Norman, Carreras, Bacquier, Aler, Burles, Lafont, Allioz-Lugaz, Loreau. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Plasson. EMI CDs 7 47157-8, 2 CDs. Digital (5/5).

LOS CUENTOS DE HOFFMANN

Domingo, Sutherland, Bacquier, Tourangeau, Cuenod, Plishka. Coro de la Radio y Orquesta de la Suisse Romande. Bonyngé. Decca 4173632, 2 CDs. Analógico (4/4).

PERGOLES

LA SERVA PADRONA

Bustamante, Capocci. English Chamber Orchestra. Ros Marba. Ensayo ENY-CD-3425. Analógico (4/4).

PONCHIELLI

LA GIOCONDA

Caballé, Pavarotti, Baltza, Milnes, Ghiaurov, Hodgson. Coro de Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Bartoletti. Decca 4143492, 3 CDs. Digital (5/5).

PUCCINI

LA BOHEME

Caballé, Domingo, Milnes, Blegen, Raimondi, Sardinero. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Solti. RCA RD 80371, 2 CDs. Analógico (5/4).

Los Angeles, Björling, Merrill, Amara, Tozzi, Reardon. Coro y Orquesta RCA Victor. Beecham. EMI CDS 7 47235-8, 2 CDs. Analógico. Mono (5/3).

MADAMA BUTTERFLY

Freni, Pavarotti, Ludwig, Kerns. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Karajan. Decca 4175772, 3CDs. Analógico (5/4).

MANON LESCAUT

Freni, Domingo, Bruson, Rydl, Fassbaender. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquesta Philharmonia. Sinopoli. Deutsche Grammophon 4138932, 2 CDs. Digital (4/5).

LA RONDINE

Te Kanawa, Domingo, Nicolescu, Nucci, Rendall. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Maazel. CBS M2K 37852, 2 CDs. Digital (5/5).

TOSCA

Caballé, Carreras, Wixell, Ramey, Trimarchi. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. C. Davis. Philips 4168852, 2 CDs. Analógico (5/5).

L. Price, Domingo, Milnes, Plishka, Grant. Coro John Alldis. Orquesta New Philharmonia, Londres. Mehta. RCA 80105, 2CDs. Analógico (5/4).

Callas, Di Stefano, Gobbi, Calabrese, Luise. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. De Sabata. EMI CDS 7 47175-8, 2 CDs. Analógico. Mono (5/3).

TURANDOT

Sutherland, Pavarotti, Caballé, Ghiaurov, Pears, Krause. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Mehta. Decca 4142742, 2CDs. Analógico (5/5).

PURCELL

DIDO Y ENEAS

Norman, Allen, McLaughlin. Coro y English Chamber Orchestra. Leppard. Philips 4162992. Digital (5/5).

RAVEL

L'ENFANT ET LES SORTILEGES

Wyner, Taillon, Bastin, Berbié, Huttenlocher, Langridge, Auger, Finnie, Richardson. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Previn. EMI CDC 7 47169-2. Digital (4/5).

ROSSINI

EL BARBERO DE SEVILLA

Gobbi, Callas, Alva, Ollendorff, Zaccaria, Carturan. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Galliera. EMI CDS 7 47634-8, 2 CDs. Analógico (4/4).

Prey, Berganza, Alva, Dara, Montarsolo, Malagu. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado. Deutsche Grammophon 4156952, 2 CDs. Analógico (4/4).

Allen, Baltza, Araiza, Trimarchi, Lloyd, Burgess. Coro Ambrosian. Academy of St. Martin-in-the-Field. Marriner. Philips 4110582, 3 CDs. Digital (4/5).

LA CENERENTOLA

Berganza, Alva, Capocci, Montarsolo, Guglielmi, Zannini, Trama. Coro de la Opera de Escocia. Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado. Deutsche Grammophon 4156982, 3CDs. Analógico (4/4).

GUGLIELMO TELL

Milnes, Pavarotti, Freni, Ghiaurov, Connell, Tomlinson. Coro Ambrosian Opera. Orquesta National Philharmonic. Chailly. Decca 4171542, 4CDs. Analógico (4/4).

MAOMETTO II

Anderson, Zimmermann, Palacio, Ramey, Dale. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Philharmonia, Londres. Scimone. Philips 4121482, 3CDs. Digital (4/5).

IL VIAGGIO A REIMS

Ricciarelli, Valentini Terrani, Gasdia, Cuberli, Araiza, Giménez, Nucci, Ramey, Raimondi, Dara. Coro Filarmónico de Praga. Orquesta de Cámara de Europa. Abbado. Deutsche Grammophon 4154982, 2CDs. Digital (4/4).

SALIERI

FALSTAFF

Gregor, Zemleni, Gulyás, Gáti, Pánczél, Csurja, Vámosy. Coro y Orquesta de la Cámara Salieri. Pál. Hungaroton HCD 12789-91-2, 3 CDs. Digital (4/5).

SCHOENBERG

MOISES Y AARON

Mazura, Langridge. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Solti. Decca 4142642, 2CDs. Digital (5/5).

J. STRAUSS

EL MURCIELAGO

Rothenberger, Gedda, Fischer-Dieskau, Holm, Fassbaender, Dallapozza, Berry. Coro de la Opera Popular de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Boskovsky. EMI CDC 7475642, 2CDs. Analógico (5/5).

Varady, Prey, Weigl, Popp, Rebroff, Kollo, Kusche. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. C. Kleiber. Deutsche Grammophon 4156462, 2CDs. Analógico (4/4).

R. STRAUSS

EL CABALLERO DE LA ROSA

Tomowa-Sintow, Baltza, Moll, Perry, Hornik, Cole. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Karajan. Deutsche Grammophon 4131632, 4CDs. Digital (5/5).

ELEKTRA

Nilsson, Resnik, Collier, Krause, Stolze. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4173452, 2CDs. Analógico (5/5).

LA MUJER SIN SOMBRA

Nilsson, Rysanek, Hesse, King, Berry. Coro y Orquesta de la Opera Estatal, Viena. Böhm. Deutsche Grammophon 4154722, 3CDs. Analógico (5/4).

SALOME

Nilsson, Stolze, Hoffman, Waechter, Kmentt, Veasey. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4144142, 2CDs. Analógico (4/4).

STRAVINSKY

OEDIPUS REX

Piccoli, T. Moser, Norman, Nimsgern, Bracht, Ionita. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. C. Davis. Orfeo C071831A. Digital (5/5).

THE RAKE'S PROGRESS

Dean, Pope, Langridge, Ramey, Varnay, Walker. Coro y Orquesta London Sinfonietta. Chailly. Decca 4116442, 2CDs. Digital (4/5).

TCHAIKOVSKY

EUGENIO ONEGUIN

Weigl, Kubiak, Burrows, Ghiaurov, Hamari, Sénéchal. Coro John Alldis. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Solti. Decca 4174132, 2 CDs. Analógico (4/4).

YOLANTA

Vishnevskaya, Gedda, Groenroos, Petkov, Krause, Cortez. Grupo Vocal de Francia. Orquesta de París. Rostropovich. Erato ECD 88147, 2CDs. Digital (4/4).

VERDI

AIDA

Caballé, Domingo, Cossotto, Cappuccilli, Ghiaurov, Roni. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquesta New Philharmonia, Londres. Muti. EMI CDS 7 47271-8, 3 CDs. Analógico (5/5).

Ricciarelli, Domingo, Bruson, Obraztsova, Gruberova. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Abbado. Deutsche Grammophon 4156852, 2CDs. Analógico (4/4).

DON CARLO

Domingo, Caballé, Verrett, Raimondi, Milnes, Foiani, Estes. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Giulini. EMI. CDS 747701-8, 3 CDs. Analógico (5/5).

IL CORSARO

Caballé, Carreras, Norman, Mastrome. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia, Londres. Gardelli. Philips 4163982, 2 CDs. Analógico (4/4).

FALSTAFF

Bruson, Ricciarelli, Nucci, Valentini Terrani, González, Hendricks. Coral Los Angeles Master. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Giulini. Deutsche Grammophon 4153162, 2CDs. Digital (4/5).

Taddei, Kabaivanska, Panerai, Ludwig, Araiza, Perry. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Karajan. Philips 4122362, 2 CDs. Digital (4/5).

LA FORZA DEL DESTINO

Plowright, Carreras, Bruson, Baltza, Burchiladze, Pons. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Sinopoli. Deutsche Grammophon 4192032, 3 CDs. Digital (4/5).

Freni, Domingo, Zaccanaro, Zajic, Philshka, Bruscantini. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Muti. EMI CDs 7 47425-8, 3 CDs. Digital (4/4).

MACBETH

Cappuccilli, Verrett, Ghiaurov, Domingo. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Abbado. Deutsche Grammophon 4156882, 3 CDs. Analógico (5/4).

NABUCCO

Cappuccilli, Dimitrova, Nesterenko, Domingo, Valentini Terrani. Coro y Orquesta de la Opera Alemana de Berlín. Sinopoli. Deutsche Grammophon 4105122, 2 CDs. Digital (4/5).

Manuguerra, Scotto, Ghiaurov, Luchetti, Obraztsova. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Muti. EMI CDS 7 47488-8, 2 CDs. Analógico (4/4).

OBERTO, CONTE DI SAN BONIFACIO

Dimitrova, Bergonzi, Baldani, Panerai, Browner. Coro y Orquesta de la Radio de Munich. Gardelli. Orfeo C105843F, 3 CDs. Digital (4/4).

OTELLO

Domingo, Ricciarelli, Díaz. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Maazel. EMI CDS 7 47450-8, 2 CDs. Digital (4/4).

Del Monaco, Tebaldi, Protti. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Karajan. Decca 4116182, 2 CDs. Analógico (4/4).

RIGOLETO

Capuccilli, Cotrubas, Domingo, Obraztsova, Ghiaurov, Schwarz, Moll. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Giulini. Deutsche Grammophon 4152882, 2 CDs. Analógico (4/4).

Bruson, Gruberova, Shicoff, Fassbaender, Lloyd. Coro y Orquesta de la Academia Santa Cecilia, Roma. Sinopoli. Philips 4125922, 2 CDs. Digital (4/4).

SIMON BOCCANEGRA

Cappuccilli, Ghiaurov, Freni, Carreras, Van Dam. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Abbado. Deutsche Grammophon 4156922, 2 CDs. Analógico (5/5).

LA TRAVIATA

Scotto, Kraus, Bruson. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Philharmonia, Londres. Muti. EMI CDS 7 47059-8, 3 CDs. Digital (4/4).

Cotrubas, Domingo, Milnes. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. C. Kleiber. Deutsche Grammophon 4151322, 2 CDs. Analógico (4/4).

IL TROVATORE

Domingo, Plowright, Fassbaender, Zaccanaro, Nesterenko. Coro y Orquesta de la Academia Santa Cecilia, Roma. Giulini. Deutsche Grammophon 4133552, 3 CDs. Digital (5/5).

VIVALDI

ORLANDO FURIOSO

Horne, Los Angeles, Valentini Terrani, Bruscantini, Kozma, González, Zaccaria. Coro Amici della Polifonia. I Solisti Veneti. Scimone. Erato ECD 88190, 3 CDs. Analógico (4/4).

WAGNER

EL HOLANDES ERRANTE

Adam, Silja, Talvela, Kozub, Burmeister, Unger, Coro de la BBC. Orquesta New Philharmonia, Londres. Klemperer. EMI 3 CDS. Analógico (5/5).

LOS MAESTROS CANTORES

Fischer-Dieskau, Domingo, Ligendza, Ludwig, Hermann, Lager. Coro y Orquesta de la Opera Alemana de Berlín. Jochum. Deutsche Grammophon 4152782, 4 CDs. Analógico (4/4).

PARSIFAL

Hofmann, Van Dam, Moll, Vejzovic, Nimsgern, Halem, Schwarz. Coro de la Opera Alemana, Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan. Deutsche Grammophon 4133472, 4 CDs. Digital (5/5).

Kollo, Fischer-Dieskau, Frick, Ludwig, Kelemen, Hotter, Finnilä. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4171432, 4 CDs. Analógico (5/4).

TANNHÄUSER

Kollo, Dernesch, Ludwig, Soltin, Braun, Jungwirth, Bailey, Hollweg, Equiluz. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4145812, 3 CDs.

TRISTAN E ISOLDA

Kollo, M. Price, Fassbaender, Moll, Fischer-Dieskau, Dermota. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. C. Kleiber. Deutsche Grammophon 4133152, 4 CDs. Digital (5/4).

Suthaus, Flagstad, Thebom, Greindl, Fischer-Dieskau, Schock. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquesta Philharmonia, Londres. Furtwängler. EMI CDS 7 47322-8, 4 CDs. Analógico. Mono (5/3).

TETRALOGIA «EL ANILLO DEL NIBELUNGO».

1. EL ORO DEL RIN

London, Flagstad, Neidlinger, Svanholm, Waechter, Boehme, Kreppel, Kuen, Watson, Madeira. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4141012, 3 CDs. Analógico (5/4).

Fischer-Dieskau, Veasey, Kelemen, Stolze, Kerns, Ridderbusch, Talvela, Wohlfahrt, Mangelsdorff, Dominguez. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan. Deutsche Grammophon 4151412, 3 CDs. Analógico (5/4).

Adam, Minton, Nimsgern, Schreier, Stryczek, Salminen, Bracht, Vogel, Napier, Wenkel. Orquesta Estatal de Dresde. Janowski. Eurodisc 610058, 3 CDs. Digital (4/4).

Adam, Burmeister, Neidlinger, Windgassen, Niensstedt, Boehme, Talvela, Wohlfahrt, Silja, Sukupova. Orquesta del Festival de Bayreuth. Böhm. Philips 4124752, 2 CDs. Analógico (4/4).

2. LA WALKYRIA

Nilsson, King, Hotter, Crespín, Frick, Ludwig. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4141052, 4 CDs. Analógico (5/4).

Altmeyer, Jerusalem, Adam, Norman, Moll, Minton. Orquesta Estatal de Dresde. Janowski. Eurodisc 610064, 5 CDs. Digital (5/4).

Nilsson, King, Adam, Rysanek, Nienstedt, Burmeister. Orquesta del Festival de Bayreuth. Böhm. Philips 4124782, 4 CDs. Analógico (4/4).

3. SIGFRIDO

Windgassen, Nilsson, Hotter, Stolze, Neidlinger, Boehme, Hoeffgen, Sutherland. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4141102, 4 CDs. Analógico (5/4).

Kollo, Altmeyer, Adam, Schreier, Nimsgern, Salmi-nem, Wenkel, Sharp. Orquesta Estatal de Dresde. Janowski. Eurodisc 610070, 5 CDs. Digital (5/4).

J. Thomas, Dernesch, Stewart, Stolze, Kelemen, Ridderbusch, Dominguez, Gayer. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan. Deutsche Grammophon 4151202, 4 CDs. Analógico (4/4).

Windgassen, Nilsson, Adam, Stolze, Neidlinger, Boehme, Sukupova, Koeth. Orquesta del Festival de Bayreuth. Böhm. Philips 4124832, 4 CDs. Analógico (4/4).

4. EL OCASO DE LOS DIOS

Nilsson, Windgassen, Frick, Fischer-Dieskau, Watson, Ludwig, Neidlinger. Coro de la Opera Estatal, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Solti. Decca 4141152, 4 CDs. Analógico (5/4).

Nilsson, Windgassen, Greindl, Stewart, Dvorakova, Moedl, Neidlinger. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Böhm. Philips 4124882, 4 CDs. Analógico (4/4).

Dernesch, Brilioth, Ridderbusch, Stewart, Janowitz, Ludwig, Kelemen. Coro de la Opera Alemana, Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan. Deutsche Grammophon 4151552, 4 CDs. Analógico (4/4).

Altmeyer, Kollo, Salminen, Noecker, Sharp, Wenkel, Nimsgern. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Janowski. Eurodisc 610081, 5 CDs. Digital (4/4).

WEBER

EL CAZADOR FURTIVO

Behrens, Kollo, Moll, Donath, Brendel. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Kubelik. Decca 4171192, 2 CDs. Analógico (5/5).

Janowitz, Schreier, Adam, Crass, Mathis, Weigl. Coro y Orquesta Estatal de Dresde. C. Kleiber. Deutsche Grammophon 4154322, 2 CDs. Analógico (5/4).

ZEMLINSKY

EL CUMPLEAÑOS DE LA INFANTA

Nielsen, Haldas, Riegel, Weller, Fredricks, Hirsti, Studer. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Albrecht. Schwann CD 11626. Digital (4/4).

OPERAS EN COMPACT-DISC



BUSQUELAS EN LOS MEJORES COMERCIOS DE DISCOS DE TODA ESPAÑA

PARA MAS INFORMACION Y CATALOGOS: FERYSA. APDO. 151036 - 28080 MADRID

Valencia

EL ULTIMO CONCIERTO DE LA OMV EN EL «PRINCIPAL»

Por Gonzálo Badenes

El 5 de marzo se produjo el concierto de despedida de la Orquesta Municipal de Valencia al Teatro Principal, escenario que, aun con incontables excepciones, ha sido el centro de la actividad del conjunto sinfónico, desde la creación de éste, en 1943. El Principal, a despecho de unas condiciones acústicas no precisamente ideales para las veladas sinfónicas y de las dificultades derivadas de tener que compaginar las temporadas de conciertos con su propia programación, ha sido punto de reunión para el melómano valenciano durante muchísimos años, y era de justicia que la OMV le ofreciese esta adiós, si se quiere un punto nostálgico, pero sin duda esperanzador. Porque este concierto tuvo la virtud de reflejar, con bastante aproximación, el progreso cualitativo de la OMV al cabo de casi cuatro años de titularidad de Manuel Galduf.

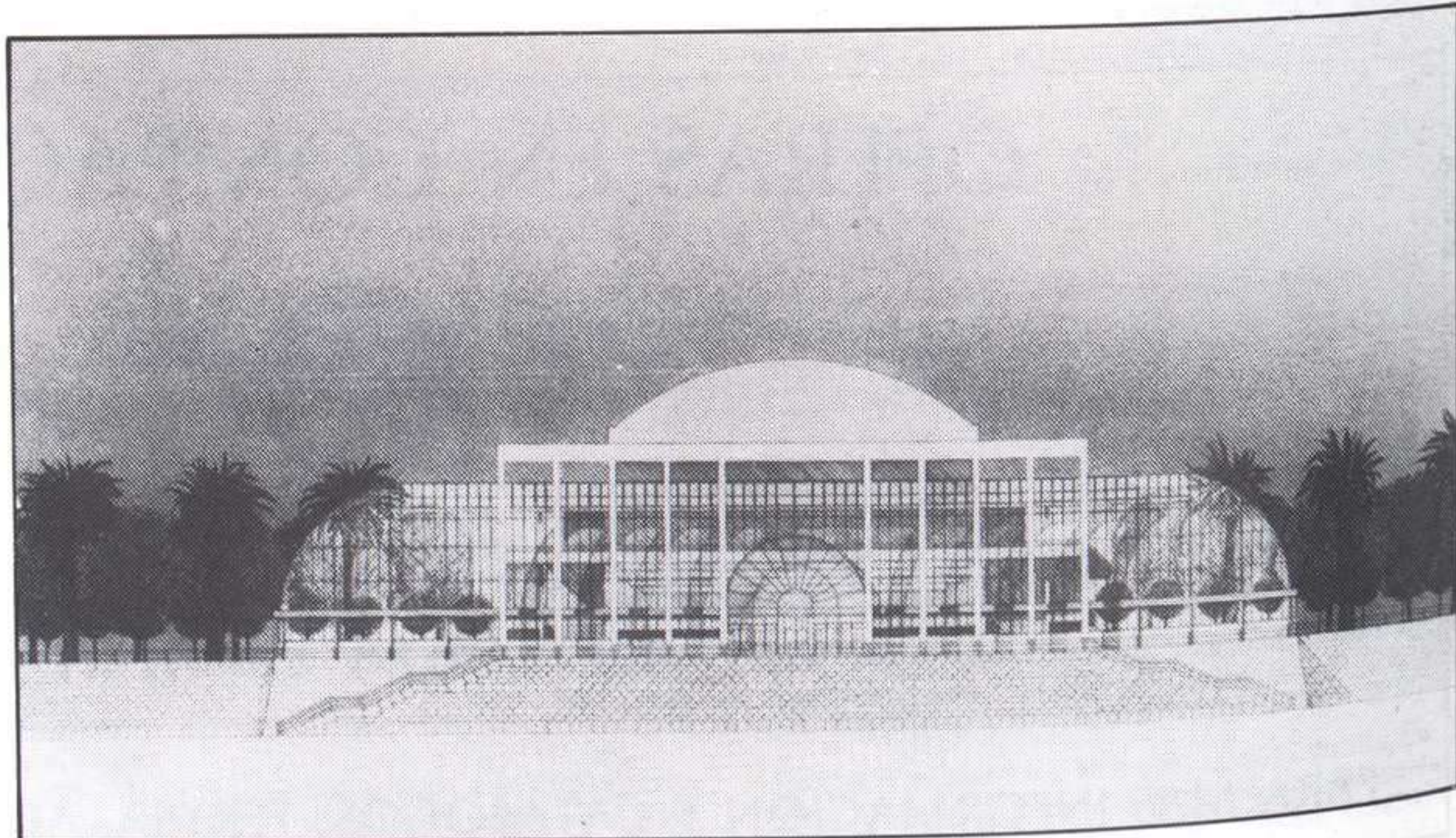
A la consideración de este concierto hay que anteponer una referencia, siquiera breve, al estado artístico y humano de la OMV en 1983. De poderlo describir con una sola palabra, ésta sería desánimo. Profesionalmente, se había tocado fondo en el deterioro de la cualidad global de la Orquesta, que había descendido, casi en picado, desde la partida de García Navarro, a mediados de los setenta, para alcanzar una suerte de inercia, de desconfianza en las propias posibilidades, así como una pérdida de ese amor propio inherente a todo profesional. Naturalmente ello acarrió el que, medio en broma medio en serio, circularan rumores en torno a la disolución de la Orquesta y al empleo de los fondos, a ella dedicados, en otro tipo de actividad musical. Y esto contrastaba con la manifiesta INCOMODIDAD que rodeaba a cualquier pronunciamiento crítico no eufemístico (o al menos, tácito). Por ello cobra especial valor el que, desde posturas abiertamente independientes (caso de RITMO) podamos hoy resaltar el afianzamiento de la actual titularidad de la OMV, que venimos predicando desde hace tiempo, así como la satisfacción general del aficionado ante la positiva labor realizada. También conviene señalar que niveles como el del concierto que comentamos, insólitos años atrás, sólo se alcanzan como consecuencia de un trabajo tenaz, sin desmayo. No fue pues casualidad sino esfuerzo lo que el público apreció esa noche. Y con la constancia, dentro y fuera de la OMV, de que estamos ante un punto de partida y

no de llegada. Si se insiste en el camino aprendido, es muy posible que en Valencia lleguemos a tener un conjunto sinfónico homogéneo y de una calidad suficientemente alta como para despertar el interés de batutas que hoy se sitúan al frente de agrupaciones artísticamente superiores. En este proceso, que en los profesores de la OMV imprime una revalorización personal, hay que destacar el significativo aporte de la Secretaría Técnica, encomendada a Javier Casal. Tampoco hemos de pasar por alto un hecho, sin duda básico: la renovación y provisión de elementos humanos y materiales que se está practicando, aunque algunos aspectos de la misma —véase la cobertura de plazas vacantes— han confirmado la todavía precaria disponibilidad de instrumentistas con el nivel adecuado y ello no sólo en la, desde siempre, conflictiva dotación de la cuerda. La cantera de músicos de orquesta es, en España, mucho más exigua de lo que se suponía y por tanto no ha de sorprendernos la IMPORTACION de elementos valiosos, procedentes de conjuntos foráneos, en tanto y cuanto los conservatorios españoles no sean CAPACES de formar, en número y calidad suficientes, profesionales de orquesta.

Volviendo al concierto que nos ocupa, hay que apuntar el empeño —tanto de solistas como de secciones— por alcanzar una correcta producción del sonido, una mayor observancia de las gradaciones dinámicas y un deseo de trascender la mera ejecución para que ésta llegue a la realización estilística. El superar escollos técnicos se va entendiendo, cada vez menos, como excepcional y el músico de la OMV empieza ya a DISFRUTAR con la música que hace.

Disfrute que se transmite al oyente, progresivamente liberado de sobresaltos. El juego sonoro entraña ya una paulatina recreación de las partituras, cuya IMAGEN FISICA va aproximándose a la IDEAL. Entendida esta última, claro, no como referencia o paralelismo discográfico. Cualquier mente musicalmente sana se rebela ante la mera sugestión de que ambas esferas puedan interferirse, en términos de contraposición valorativa. Lo que no impide que tal disociación, normal en el aficionado musicalmente CULTO, se produzca precisamente a raíz de esa CULTURA que permite (o significa) un mayor abudamiento en la propia audición discográfica, ejercida por el oyente CULTO en mejores condiciones que el supuestamente inerme, discográficamente hablando, quien también suele estarlo de cara a la propia audición en directo.

La OMV, dirigida por Galduf, contó con la prestación solista de Teresa Zylis-Gara. Destacada cantante mozartiana en los sesenta y setenta —recuérdese su "Donna Elvira", en los **Don Giovanni** salzburgueses de Karajan o Böhm—, la Zylis-Gara ha evolucionado últimamente hacia un repertorio con mayores requerimientos de caudal sonoro, si bien su voz no podría, en justicia, ser hoy descrita como genuinamente WAGNERIANA. La soprano lo entiende seguramente así, porque su repertorio incluye papeles como "Tosca", "Leonora" (en **Il Trovatore**), "Maddalena" (en **Andrea Chénier**), "Madama Butterfly", etc. La calidad homogénea del instrumento, algo ensanchado en la octava inferior, se mantiene estable dentro de la gama de notas graves y centrales para adquirir, del La⁴ en adelante, una tensión, opacidad timbrica y



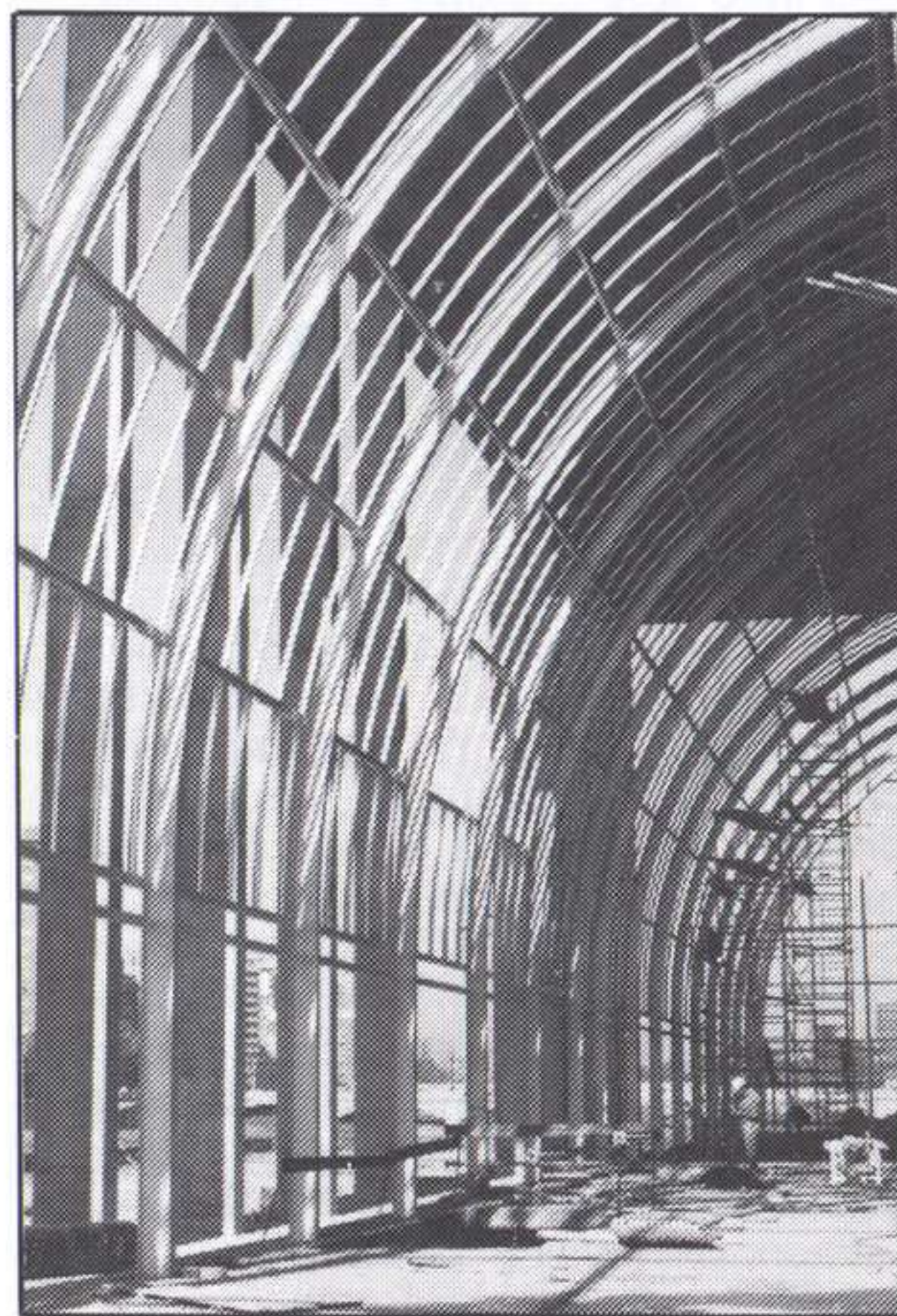
Fachada principal del Auditorio sobre el Jardín del Turia.

fijeza de emisión, hoy más acentuadas que en épocas de mayor plenitud vocal. Esa tendencia afloró en instantes concretos —primero de los **Cuatro Últimos Lieder**, de R. Strauss, culminación sobre La bemol agudo en la "Muerte de Amor", de **Tristan e Isolda**— viéndose favorecida por la mayor presencia sonora de la orquesta. En cambio, cuando ésta se plegó con mayor flexibilidad al curso del canto, éste alcanzó expresividad, dominio de las medias tintas y fraseo impecables. En este punto hay que referir la idoneidad del soporte orquestal de los dos últimos Lieder straussianos, apoyada en unas prestaciones solistas cuidadas y, en algún caso, excelente. Mención de honor aquí para el concertino de la O.M.V., Salvador Porter, quien prestó aliento, emoción y vuelo poético —además de perfecta entonación— al solo de violín en "Beim Schlafengehen", proporcionando un ambiente casi ideal al mágico despliegue de la voz. En estos pasajes fue cuando la Zylis-Gara rayó a mayor altura, comunicando la ESENCIA poética con acentos realmente sobrecogedores. También cabe anotar la incipiente —pero clara— búsqueda, por parte del director, de superar la mera pulsación métrica de la música, en aras de un ritmo interior, expresivo, que permite CONGELAR el discurso, tal y como sucedió al final del último Lied straussiano.

Otro punto destacable fue la regulación dinámica al final de "Im Abendrot", ejemplo a reiterar y que demuestra las posibilidades REALES de la O.M.V., siempre y cuando no decaiga el espíritu de trabajo, la constancia y el ánimo de superación que produjeron resultados tan esperanzadores.

Insistiendo en este protagonismo cualitativo de Galduf y sus músicos, conviene destacar que, por encima de su aportación a obra tan brillante —y peligrosamente rayana en la algarabía— como es el «Till» straussiano, cuya traducción (no sólo semántica) siempre despierta sentimientos encontrados, por encima, repito, de lo EXTERNO, se impuso la decantación estilística, el ir MAS ALLA DE LAS NOTAS. Ciertamente un ámbito acústico de mayor calidez (esperamos que así sea el del Auditorium) va a favorecer la más equilibrada planificación del sonido, permitiendo que, en pasajes como el clímax de la "Muerte de Amor", se establezca la adecuada relación de fuerzas entre cuerda y metales (tan ardua de alcanzar en el Principal), así como que aumenten las posibilidades de correcta compenetración entre los profesores de la OMV. Esta, básicamente, arranca de su capacidad para ESCUCHARSE entre sí, sin duda todavía imperfecta pero que, una vez superado el escollo acústico del Principal, habrá de progresar hacia niveles más satis-

factorios. No se me oculta la especial dificultad que presenta esta labor. Tampoco el hecho de que la progresión dialéctica de la música (ejemplo, Preludio I de «Tristan») no descansa única-



El gran vestibulo acristalado (en construcción).



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA EDUCACIÓ I CIÈNCIA

CURSOS MUSICALES DE VERANO EN LA COMUNIDAD VALENCIANA 1987

- ★ LLIRIA (cuerda) julio 3-11
- ★ TORRENT (madera y metal) julio 20-27
- ★ CULLERA (cuerda y viento) julio y agosto
- ★ MONTSERRAT (violoncello) 27 julio-3 agosto
- ★ XIXONA (percusión) agosto 3-14
- ★ XABIA (cuerda y viento) agosto 11-31

Información: Servicios Territoriales de Cultura
Valencia (373 73 11)
Castellón (22 79 08)
Alicante (10 04 00)

mente en la yuxtaposición de secuencias (por otra parte, muy cuidadas individualmente) y que la escrupulosa exposición de pasajes solistas (como la nítida e intensa del corno inglés, en el "Preludio III de «Tristan») cada vez se integrará, con mayor unidad, en un discurso que Galduf va modelando y cohesionando, en prueba de impecable musicalidad cuyos frutos empezamos a valorar, ya hace tiempo, como muy positivos.

La programación del Auditorium

En el último número de RITMO adelantábamos, desde esta misma sección, algunos de los actos musicales más destacados de entre los previstos para la andadura inicial del Auditorium (o Palacio de la Música, como también se le está llamando). Ya se señaló entonces que el concierto de inauguración, previsto para el día 25 de abril, iba a revestir una especial solemnidad, ya que en él se iban a dar cita máximas autoridades y personalidades de la vida nacional. Dado que el cierre de edición de este número no nos permite reflejar lo acontecido en este acto, dejamos para la crónica del número de junio la referencia amplia y detallada del mismo.

Acerca de la programación ya se anotó la comparecencia de orquestas españolas (Ciudad de Barcelona, Radio Televisión, Nacional, Sinfónica de Bilbao) y extranjeras (Filarmonía Hungarica, Royal Philharmonic, Sinfónica de Kosice y Sinfónica de Odense), además de la propia Orquesta Municipal de Valencia que, lógicamente, presenta un amplio abanico de actuaciones, que van desde el concierto de inauguración hasta el de clausura de la temporada (con el **Requiem** de Verdi) pasando por aportaciones a los Ensems-87, monográfico de los conciertos para varios teclados de J. S. Bach, programa Mozart (con la pianista Ingrid Haebler) y otros. También la Banda Municipal de Valencia, otra veterana agrupación financiada por el Excmo. Ayuntamiento, acudirá, el día 3 de mayo, bajo la batuta de Julio Ribelles.

Los conciertos anunciados se desarrollarán en la llamada "Sala A" (o sala grande, con capacidad para 1.700 localidades). Pero, paralelamente a esta actividad, quizá la de mayor relieve por la abundancia de conciertos orquestales, se desarrollará en la "Sala B" (o sala pequeña, para 500 espectadores) una serie de datos muy interesantes, en los cuales, siquiera sea sumariamente, vale la pena detenerse. Conviene aclarar, sin embargo, que es posible que se organicen otros conciertos, al margen de los que ahora vamos a comentar.

Cuatro son los ciclos en torno a los cuales gira la actividad de la "Sala B". Son el de música antigua y barroca, el de jóvenes intérpretes, la Tramesa d'Art (un ciclo de carácter interdisciplinar, con poesía fonética, música electrónica, danza, etc.) y la edición 87 de los Ensems. Estos Ensems, organizados

por la Asociación Valenciana de Música Contemporánea, con el patrocinio del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Caja de Ahorros de Valencia, Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia), Diputación Provincial de Valencia y Conservatorio Superior de Música, vienen constituyendo, desde hace bastantes años, uno de los hechos culturales más significativos de la primavera musical valenciana. En ellos han tenido cabida estrenos, actuaciones de grupos y solistas especializados en el campo de la llamada música contemporánea. Este año, su cobertura se amplía a diez conciertos, que se desarrollarán entre el 12 de mayo y el dos de junio.

De la presente edición adelantamos los contenidos, previstos en el momento de cerrar esta crónica. El concierto inaugural correrá a cargo del Grupo Lucentum, dirigido por Joan Guinjoan, con las siguientes obras: **Eptandre**, de Ohms; **Evo** (estreno absoluto), de Enrique de Dios; **Debla**, de C. Halffter; **Nubla**, de T. Marco; **Dos Piezas**, de Martínez, y **Swing Music**, de Serocky. Seguirá, el 13 de mayo, el Ensemble Neue Musik de Düsseldorf, dirigido por Marc Andreas Shlingensieper, que interpretará **Sinfonía de Cámara núm. 1, Op. 9**, de Schönberg; **Quasi una fantasmagoría**, de Gunther Becker; **Konzert**, de Ramos; **Adieu**, de Stockhausen, y **Música para siete instrumentos**, de Isang Yun. El 14 de mayo, un recital pianístico por Oscar Tarragó, con la **Sonata**, de Luis de Pablo; **Gaspard de la Nuit**, de Ravel; **Homenajes**, de Amando Blanquer; **Coral y Variaciones**, de Dutilleux; **Variaciones Op. 27**, de Webern y **Al aire libre**, de Bartók. El 19 de mayo, un programa de música para percusión, a cargo de Joan Cerveró: **Pieza para cuatro timbales**, de Elliot Carter; **Ikonen**, de Hummel; **Número 9 Zyklus**, de Stockhausen; **El Exterminador**, en una nueva versión para percusión, de Ramos; **Vivencia**, de Bertomeu, y **Psappa**, de Xenakis. El 20 de mayo, el Grupo Círculo de José Luis Temes, ofrecerá

Greffe, de J. D. Loriga; **A desconstantinopolizar**, de Llorenç Barber; **Variaciones sobre dos temas de Scarlatti**, de J. L. Turina; **Música fúnebre**, de Barce; **Funeral March**, de Cerveró, y **Aquilea**, de J. M. López. El 22 de mayo actuará el Cuarteto de Cuerdas Arditti, de Londres, que abrirá el programa con el **Cuarteto núm. 4**, de Bartók, para seguir con **Caramelos para Zoe**, un estreno de Mira; **Fragmento**, de Luis de Pablo; **Tetras**, de Xenakis, y finalmente el **Cuarteto núm. 2** (1989), de Fernyhough. El 26 de mayo, el Conjunto 2E-2M de París, dirigido por Paul Mefano, con el **Retrato del poeta**, de T. Marco; **Aura Flamea** (estreno absoluto), de Orts; **Estampas Japonesas**, de Mefano; **Postriquería 2**, de Mira; **Rito**, de Scelsi, y **Creation**, de Ducol. El singular grupo de música electroacústica del Upic, que impartirá conferencias y encuentros con el público, de carácter participativo, ofrecerá en su concierto del 28 de mayo, como piezas de referencia (aparte de las CONSTRUIDAS durante su estancia en Valencia) **Ham-sa**, de Pierre Bernard; **Par instants**, de Alain Depré; **Micenae-Alfa**, de Xenakis, y **Viaje**, de Orts. El concierto ESTRELLA del ciclo —en términos de repercusión popular— será el de la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por su titular, Manuel Galduf, que interpretará **La Máscara y el Espejo**, un estreno absoluto de César Cano; **Concierto para violín y orquesta**, de Berg (con Ivry Gitlis como solista); **Metastasis**, de Xenakis, y **Concierto para jazz-band y orquesta sinfónica**, de Liebermann. Este programa se hará el 29 de mayo y asimismo será Manuel Galduf quien se pondrá al frente del Grupo Contemporáneo de Valencia, el día dos de junio, en el concierto de clausura del ciclo. El programa de ese día incluirá obras de tres clásicos absolutos del siglo XX: Schönberg (**Pierrot Lunaire**), Stravinsky (**Concertino para cuerda**) y Falla (**Concierto para clave y siete instrumentos**), actuando Esperanza Abad en la primera obra y Oscar Tarragó en la última.

La pianista Ingrid Haebler interpretará un programa dedicado íntegramente a obras de Mozart.



Libros y partituras

JOSE BAGUENA SOLER: **Recitativo adornado, Fuga Simple y Adagio Breve**. 14 páginas. Folio. P.V.P.: 400 ptas. Id.: **Transformaciones Polifónicas**. 16 páginas. Folio. P.V.P.: 400 pesetas. JUAN MONTESINOS SANCHEZ: **Tres Divertimentos**. 8 páginas. Cuarto. P.V.P.: 275 ptas. VICTORIANO GUIJARRO: **Quinteto** (con partituras). 52 páginas. Cuarto. P.V.P.: 1.000 ptas. Editorial Piles. Valencia, 1986.

El eclecticismo de la obra de Báguena Soler acepta cultivos tan diversos como el del serialismo y el del impresionismo, sin desdeñar la politonalidad y sin que todo ello perjudique la referencia a lo nacionalista. Producción extendida a los dominios de la orquesta —ya con destino a la sala de conciertos o a la plataforma coreográfica; ahí están **Sinfonía, Microsuite para un ballet moderno, Hilas, Pizperina, El Mar de las Sirenas...**— de la música de escena (**San Ignacio de Loyola**), de la vocal (**Cuatro Lieder**), de la religiosa, con vocación gregoriana (**Misa de los Santos Inocentes**, a tres voces blancas y órgano), pero también mirando hacia los instrumentos solistas —el piano, con **Toccata académica**, la guitarra, **Lejanías, Concierto**, etc. Atención vuelta hacia la parcela folclórica o las tareas en el Instituto Valenciano de Musicología. Y dado que el listón siempre ha sido alto, parece lógico el interés que siempre suscita toda labor de Báguena. Dos acaban de aparecer: un tríptico, que vincula un **Recitativo Adornado**, una **Fuga Simple** y un **Adagio Breve**, formaciones clásicas, con soluciones actuales, para la no menos tradicional, y aquí hábilmente trabajada, trilogía instrumental del violín, el violoncello y el piano; el segundo trabajo, no menos cuidado en la elaboración y no menos ingenioso en la invención, lleva la rúbrica de **Transformaciones polifónicas** y se destina al cuarteto de arcos. Ambas composiciones van publicadas, con su habitual esmero, por Piles, que asimismo cuida la impresión de los **Cuatro Divertimentos (Siesta, Magdalena, Tristeza y una Canción de despedida)**, títulos bien expresivos... para la guitarra, obra de Juan Montesinos. Y todavía presenta Piles un **Quinteto** para vientos (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot) de Victoriano Guijarro, todo ello ilustrativo de la variedad de enfoques y calidades del momento actual.

Gonzalo Badenes

MIRANDA REGOJO, Fátima: **La Fonoteca**. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

Nos llega ya publicado este trabajo, premiado el pasado año por el Ministerio de Cultura, y que tiene como centro de atención y de estudio un tema de excepcional importancia: la fonoteca. Se trata de un campo fundamental para las instituciones destinadas a la conservación de documentos, ya que nadie duda hoy del total asentamiento que posee el fonograma como tal. Fátima Miranda indica en la introducción, que no es sólo el mundo musical el que se ve afectado por el documento sonoro, ya que muchos otros terrenos se han beneficiado del mismo (lingüística, dialectos, etc.), pero sin duda alguna es un elemento que en la música se puede calificar casi de decisivo.

En este trabajo, la autora aborda toda la temática que rodea al fonograma, desde los aspectos técnicos necesarios para el tratamiento del documento sonoro hasta el funcionamiento y la tipología de la Fonoteca, incluyendo los problemas de infraestructura. De esta forma ha elaborado un libro que supone el primer acercamiento español al tema de forma completa y científica, y que supone un trabajo de consulta para todos los que a partir de él quieran realizar estudios cercanos a ese campo. Por otra parte, sería necesario que España, con más de 25 años de retraso en este aspecto con otros países, fuera adelantado rápidamente en un terreno que hasta no hace mucho había interesado poco a la Administración. El funcionamiento de algunas fonotecas (por cierto que Fátima Miranda posee la experiencia directa de ser directora de una de ellas, la de la Universidad Complutense), junto con algunas otras actividades, como el I Seminario sobre la Edición Sonora y las Fonotecas, comienzan a aclarar el panorama negativo, pero aún es necesario andar mucho camino. Esperamos que esta aportación de Fátima Miranda, quien por experiencia profesional conoce de forma profunda el terreno de las fonotecas en nuestro país, sirva para que se incentive la actuación de la Administración.

Ana M.ª Vega

MONTERO ALONSO, José: **Usandizaga**. Espasa-Calpe S. A., Madrid 1985. 139 páginas.

En la colección de breves biografías de Espasa-Calpe han

aparecido ya varios nombres españoles. El de Usandizaga entró en esta serie oportunamente, ya que no hay ahora ningún libro dedicado al músico vasco en el comercio.

La historia de José María Usandizaga, tan breve y marcada por la enfermedad, y exaltada por el éxito de **Las golondrinas** y por las esperanzas puestas en un compositor cuya vida se trunca a los veintiocho años, es contada por José Montero Alonso con amenidad y cordial simpatía. Se han utilizado muchos testimonios y críticas que más que apoyar casi constituyen la trama biográfica misma. Esos testimonios (dados a conocer sobre todo por Arozamena en 1969) son sin duda de valor, pero hubiéramos deseado un tratamiento más directo del material, especialmente en lo que se refiere a las obras de Usandizaga. La repetición de las elogiosísimas críticas que se hicieron a **Las golondrinas** tiene evidentemente un interés, pero preferiríamos una descripción detallada del drama.

Se echan de menos también las referencias musicales, aunque no se incluyeran análisis circunstanciados. Sería igualmente útil una bibliografía esencial, y una referencia discográfica. Asimismo hay que recordar que Usandizaga escribió música pianística y de otro géneros, de la que apenas se habla aquí, ya que el libro se centra casi exclusivamente en el teatro.

En fin, el inconveniente genérico de este tipo de biografías es que los testimonios y anécdotas marginales y los rasgos más o menos poéticos terminan por ocultarnos la personalidad del autor en vez de revelárnosla. Quedan, eso sí, una crónica de los éxitos y honores y la evidencia de la adhesión del biógrafo a la figura del compositor. Bien venida sea toda aportación a la historia de nuestra música, pero pienso que hay todavía muchas cosas que decir sobre Usandizaga, tanto sobre el hombre como sobre su música.

Ramón Barce

SAGARDIA, Angel: **Albeniz**. Colección «Gent Nostra». Ediciones de «Nou Art Thor». 50 páginas. 52 ilustraciones. Barcelona, 1986.

La editorial barcelonesa «Nou Art Thor» publica una colección de libros biográficos que titula «Gent Nostra». Ha alcanzado el número cuarenta y siete. En ella



Portada del libro «Albeniz», original de Angel Sagardía.

han aparecido textos dedicados a catalanes ilustres: Verdaguer, Rusiñol, Guimerá, Ventura Gassol... y también a músicos célebres: Casals, Toldrá, Mompou, Morera, Vives y Albéniz... éste, que acaba de aparecer (hace el número cuarenta y seis) y es su autor Angel Sagardía, colaborador de RITMO, al igual que el de Vives (número cuarenta y seis). El biógrafo, en el curso de catorce apartados, expone la interesante y dinámica vida de Albéniz (1860-1909) y estudia su amplia, valiosa y variada obra. Trata en el primer capítulo de la «Posición de Albéniz en la música española y su influencia en ella», ocupándose en los restantes de su actividad de concertista de piano en sus triunfales giras de recitales por España, Europa y América y del valor de su producción pianística, destacando su gigantesca **Suite Iberia**. De la teatral, nombra sus óperas **The Magic Ophal (La sortija)**, **Henry Clifford** y **Merlin**, estrenadas en Londres. Muestra las españolísimas **Pepita Jiménez** (ópera) y **San Antonio de la Florida** (zarzuela), reestrenadas en Madrid en los años 1954 y 1964 por el maestro Pablo Sorozábal, a través de magníficas versiones. No olvida ocuparse de **Catalonia**, hermosa pieza orquestal.

Ilustra el volumen medio centenar de retratos de los más grandes músicos españoles y extranjeros con los que se relacionó Isaac Albéniz, y originales dibujos de su hija Laura. Termina el texto una completa cronología biográfica, musical, literaria e histórica.

Este trabajo de Sagardía prueba una vez más el cuidado, documentación y amenidad con que realiza su ininterrumpida labor, en la que figuran treinta y dos libros, todos dedicados al estudio y divulgación de la música y músicos españoles.

Antonio Rodríguez Moreno

Cartelera

ALBACETE

16 de mayo.—Gonçal Comellas, violín. Orquesta de Cámara Reina Sofía.

24 de mayo.—Josep María Colom, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio.

30 de mayo.—Coral Càrmina. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Jordi Casas.

ALICANTE

12 de mayo.—Cristina Bruno, piano.

19 de mayo.—Isabelle van Keulen, violín. Mathias Weber, piano.

23 de mayo.—Tamas Vasary, piano.

ASTURIAS

13 de mayo (Mieres), 14 (Avilés) y 15 (Oviedo).—Coral Polifónica de Avilés. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Miyar y Tchaikovsky.

27 de mayo (Langreo), 28 (Gijón) y 29 (Oviedo).—J. Palomares, violín. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Edmon Colomer. Obras de Webern, Prokofiev, Ravel y Ginastera.

BARCELONA

Palau de la Música

4 de mayo.—**Vespro della Beata Vergine**, de Claudio Monteverdi. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Coral Càrmina. Les Saqueboutiers de Toulouse. Director: Jean-Claude Malgoire.

6 de mayo.—Frans Brüggen, flauta. Gustav Leonhardt, clavecín. Anner Bylisma, violoncello. Obras de Spadi, Cima, Marini, Frescobaldi, etc.

7 de mayo.—The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director y solista: Iona Brown. Obras de Mozart, Schoenberg y Tchaikovsky.

8 de mayo.—Claudi Arimany, flauta. Solistas de Zagreb. Obras de Couperin, Rameau, Bach, Respighi y Britten.

12 de mayo.—Orquesta Filarmónica de los Angeles. Director: André Previn. Obras de R. Strauss, Harbison y Debussy.

28 de mayo.—I Musici. Obras de Corelli, Bonporti, Manfredini y Vivaldi.

Gran Teatre del Liceu

15, 18, 21 y 24 de mayo.—**Lucia de Lammermoor**, de Donizetti. Gruberova, Gulyas, Serra, Scandiuzzi. Director: Friedrich Haider.

2, 6, 10 y 14 de junio.—**Werther**, de Massenet. Scotto, Kraus, Serra, Alavedra, Echevarría. Director: a determinar.

Casal del Metge

10 de mayo.—Josep María Escribano, piano. Obras de Soler, Berg, Weber, Schoenberg, Moraleda y Prokofiev.

17 de mayo.—Agrupació Instrumental Contemporánea. Director: J.

L. Moraleda. Obras de Falla, Pueyo, Sarda y Taverna Bech.

24 de mayo.—Cantare con la Gorgia. Jordi Casas, contrateno y director. Obras de Monteverdi, Frescobaldi, Bonizzi y Ortiz.

31 de mayo.—Lluís Claret, violoncello. Albert Giménez Atenelle, piano. Obras de Beethoven, Brotons y Franck.

Nick-Havanna

11 de mayo.—Miquel Caspa, clarinete. Avelina Argüelles, bailarina. Obras de Pousseur, Homs, Lewin-Richter, Messiaen, Villa-Rojo, Stravinsky y Fourchotte.

25 de mayo.—Liliana Maffiotte, piano. Obras de Casablancas, Balada, Mestres-Quadreny, Ambrosini, Darias, Sardá y Ginjoan.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

13 de mayo.—Andrew Lawrence-King, arpa. Obras de Mudarra, Cabezón, Pisador, etc.

19 de mayo.—Hopkinson Smith, laúd y tiorba. Obras de Gaultier, Mouton y de Visée.

21 de mayo.—Albert Romani, clavecín. Obras de Corbetta, Pellegrini, Granata, Guerau, etc.

29 de mayo.—Paul O'dette, laúd y vihuela. Obras de Dalza, Borrono, Da Milano, etc.

Saló del Tinell

11 de mayo.—Collegium Musicum de Catalunya. Directores: Emilio Moreno y Sergi Casademunt. Obras de Martín i Soler, Bagué, Viola, Pla y Boccherini.

15 de mayo.—The Boston Camera-ta. Director: Joel Cohen. Obras de Byrd, Dowland, Campion, Gibbons, etc.

27 de mayo.—Coro y Orquesta del Festival de Música Antigua de Barcelona. Director: Philippe Herreweghe. Obras de Cererols y Valls.

BILBAO

Teatro Campos Eliseos

14 y 15 de mayo.—Maurice Hasson, violín. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de Weber, Paganini, Wagner y Liszt.

28 y 29 de mayo.—Mario Monreal, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de Tchaikovsky, Rachmaninov, Borodin y Rimsky-Korsakov.

Centro «Juan Antxieta»

12 de mayo.—Fernando Vidal, flauta. Danuta Filiochowska, piano.

19 de mayo.—Maruxa Llorente, pianista.

CANARIAS

7 de mayo (La Laguna), 8 (S/C de Tenerife).—Almudena Cano, piano. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Luis Remartínez. Obras de Prieto y Mendelssohn.

14 de mayo (La Laguna), 15 (S/C de Tenerife).—Vicente Zarzo, trompa. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Armando Alfonso. Obras de R. Strauss.

28 de mayo (La Laguna), 29 (S/C de Tenerife).—Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Milhaud y Falla.

CASTILLA-LA MANCHA

25 de mayo (Guadalajara), 26 (Ciudad Real), 27 (Toledo), 29 (Cuenca), 30 (Albacete).—Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Edmon Colomer. Obras de Schubert y Mahler.

14 de mayo (Talavera de la Reina), 15 (Alcázar de San Juan), 16 (Manzanares), 17 (Valdepeñas), 18 (Puerto-llano), 25 (Hellín) y 26 (Almansa). Varuja Cozighian, violín. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de Mendelssohn, Wagner y Liszt.

25 de mayo (Guadalajara), 26 (Ciudad Real), 27 (Toledo), 29 (Cuenca) y 30 (Albacete).—Coro de la Sociedad Coral de Bilbao. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Jorge Rubio. Obras de Wagner y Verdi.

19 de mayo (Ciudad Real), 20 (Toledo), 22 (Guadalajara), 23 (Cuenca) y 24 (Albacete).—Josep Maria Colom, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de Weber, Beethoven, Wagner y Liszt.

MADRID

Teatro Real

5 de mayo.—Frans Brüggen, flauta. Gustav Leonhardt, clavecín. Anner Bylisma, violoncello. Obras de Spadi, Cima, Marini, Frescobaldi, Selma, etc.

7 de mayo.—Deutsche Bach Solisten.

9 de mayo.—The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora: Iona Brown. Obras de Mozart, Schoenberg y Tchaikovsky.

11 de mayo.—Orquesta Filarmónica de los Angeles. Director: André Previn. Obras de Ravel y Elgar.

19 de mayo.—The Boston Camera-ta. Director: Joel Cohen. Obras de Byrd, Tomkins, Dowland, Campion, Gibbons, etc.

26 de mayo.—Coro y Grupo instrumental del Festival de Música Antigua de Barcelona. Director: Philippe Herreweghe. Obras de Cererols y Walls.

27 de mayo.—Teresa Zylis-Gara.

27 y 28 de mayo.—I Musici.

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

15, 18, 21, 24 y 27 de mayo.—**Il Trittico**, de Puccini. Juan Pons, Vladimir Atlantov, Mara Zampieri, Diana Soviero, Victoria Vergara, Iolanta Radek, etc. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez.

PAMPLONA

8 de mayo.—Ingrid Haebler, piano. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Jacques Bodmer. Obras de Honegger, Marco y Beethoven.

SEVILLA

15 de mayo.—Rosa Torres Pardo, piano. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Karol Ambild. Obras de Lutoslawsky, Chopin y Bizet.

29 de mayo.—Agustín León Ara, violín. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Ivo Cruz. Obras de Sousa, Lalo y Franck.

VALENCIA

2 de mayo.—Rafael Orozco, piano. Filarmónica Húngarica. Obras de Brahms.

3 de mayo.—Banda Municipal de Valencia.

8 de mayo.—Orquesta Municipal de Valencia. Director: F. Heider. Obras de Beethoven, Schubert y Stravinsky.

14 de mayo.—Royal Philharmonic Orchestra. Director: Antal Dorati. Obras de Brahms.

15 de mayo.—Ingrid Haebler. Orquesta Municipal de Valencia. Director: Manuel Galduf. Obras de Mozart.

16 de mayo.—Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Mozart y Bruckner.

19 de mayo.—Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Salvador Mas.

23 de mayo.—A. J. García, piano. Orquesta de la RTVE. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. Obras de Gershwin, Ravel y Mussorgsky.

24 de mayo.—Orquesta Sinfónica de Odense. Director: Tamas Veto. Obras de Beethoven, Mozart y Nielsen.

VALLADOLID

10 de mayo.—Pierre-Ives Artaud, flauta. Orquesta Ciudad de Valladolid. Director: Luca Pfatt.

VIGO

7 de mayo.—Krzysztof Kossakowski, guitarra. Obras de Villa-Lobos.

16 de mayo.—Stanislav Zamborsky, piano. Orquesta Filarmónica de Kosice. Director: Richard Zimmer. Obras de Beethoven.

21 de mayo.—Trío del Conservatorio de Iriéban.

23 de mayo.—Trío Jes.

EN SU
CORRESPONDENCIA
ADMINISTRATIVA
ROGAMOS
A NUESTROS
COMUNICANTES
NOS FACILITEN
EL NUMERO DE
SU CODIGO DE
SUSCRIPTOR.

PROGRAMACION DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID SAN ISIDRO 87 (MUSICA CLASICA)

TEATRO REAL

Martes, 12 de mayo, 19,30 horas

Orquesta Nacional de España, en su concierto número 3.000. Dirección: Jesús López Cobos. Programa: **Suite 1^{er} tiempo: «A mi tierra»**, de Pérez Casas. **Sinfonía núm. 41, en Do mayor «Júpiter»**, de Mozart. **Sinfonía núm. 7, en Mi mayor**, de Bruckner.

Miércoles, 13 de mayo, 22,30 horas

Orquesta Sinfónica de Euskadi. Dirección: Matthias Kuntzsch. Programa: **Las Golondrinas, «Preludio» y «Pantomima»**, de Usandizaga. **Concierto para piano y orquesta en Sol mayor**, de Ravel. Solista: Joaquín Achúcarro. **Sinfonía núm. 7**, de Beethoven.

Jueves, 14 de mayo, 22,30 horas

«Tangos en concierto». Orquesta Sinfónica de Madrid, Atilio Stampone y su noneto. Dirección: Atilio Stampone.

AUDITORIO DEL CENTRO CULTURAL DE LA VAGUADA (INAUGURACION)

Viernes, 15 de mayo, 20,30 horas

Isabel Rivas (Mezzo-soprano), Emilio López de Saa (Pianista y compositor). **Cancio-**

nes de Granados, Guridi, García Leoz y López de Saa. Estreno mundial del lied «**Ay, amor**», de López de Saa, sobre un poema de Pedro Calderón de la Barca.

Sábado, 16 de mayo, 20,30 horas

Consuelo Colomer, piano. Obras de Falla, Granadaso, Mazzana y Turina. Estreno mundial de **Estudio in pronto, opus, 16**, de Albéniz.

Domingo, 17 de mayo, 20,30 horas

M^a Teresa Chenlo, clavecinista. Obras de Cabezón, Albero, Soler, Domenico Scarlatti, Félix Máximo López, Manuel Balboa y Francisco Cano.

Cursos, becas y concursos

El Excmo. Ayuntamiento de Alcoy convoca el **II Premio de Composición «Ciudad de Alcoy» para música de cámara**. La dotación del Premio será de 750.000 ptas., y su carácter de único e indivisible. Las partituras deberán presentarse en el Negociado de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alcoy antes del 1 de septiembre de 1987. La obra premiada será estrenada por el Centro de Difusión de la Música Contemporánea. Información: Ayuntamiento de Alcoy (Alicante).

114-65013 Tarbes Cedex (Francia).

Con el patrocinio de la Cassa di Risparmio di Perugia, y organizado por la Associazione Turistica Pro Loco di Corciano, queda convocado el **II Concurso Internazionale di Composizione Originale per Banda**. Podrán participar todo tipo de composiciones, con o sin solistas instrumentales y vocales (sin coro). Las obras serán de una duración comprendida entre los cinco y 12 minutos. El Jurado, de carácter internacional, estará presidido por Goffredo Petrassi, y los premios, tres, ascenderán a 3.000.000, 2.000.000 y 1.500.000 liras. El plazo de inscripción se cierra el 15 de julio del presente año. Información: Secretaría Pro Loco, Corso Rotelli, c.a.p. 06073, Corciano (PG), Italia.

La Associazione Turistica Pro-Spello convoca el **I Concurso Internacional de Guitarra**, que dirigido por Domenico Lafasciano tendrá lugar entre el 12 y el 18 de julio, en el Convento dei Fratelli Cappuccini de Spello. El Curso se ocupará de distintos aspectos relacio-

nados con la guitarra, montaje de repertorio, digitación y música de cámara para el instrumento. El plazo de inscripción finaliza el 30 de junio. Información: Casella Postale 8,06038 Spello (PG), Italia.

Entre el 13 y 25 de junio tendrá lugar en Torredembarra y Montblanc (provincia de Tarragona) e **VIII Curso Internacional de Interpretación**, que organiza la Obra Musical de l'Orgue Barroc de Torredembarra, en colaboración con diversas entidades institucionales. El Curso estará dirigido por Josep M. Mas y Bonet, quien impartirá sus clases en los órganos de las citadas ciudades. El plazo de inscripción finaliza el 15 de junio y se establecen dos tipos de alumnos, el ejecutante y el oyente. Información: Apartado de Correos 531, Reus (Tarragona).

La Diputación Provincial de Valencia organiza y patrocina el **I Curso Internacional de Piano «José Iturbi»**, con el fin de proseguir la labor de perpetuar el nombre y la obra del ilustre músico valenciano. El Curso se celebrará en la ciudad de Valencia, durante los días 1

al 10 del mes de junio, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Participarán como profesores Joaquín Achúcarro, Roberto Bravo, Perfecto García Chornet y Mario Monreal, y podrán inscribirse en el Curso los jóvenes pianistas de cualquier nacionalidad que lo deseen, con la única limitación de no haber cumplido 30 años al día 10 de junio, fecha final de plazo de inscripción, que está abierto desde el primero de abril. Para más información: Diputación Provincial de Valencia, Plaza de Manises, 4, 46004, Valencia.

El Excmo. Ayuntamiento de Segorbe convoca el **III Premio de Composición Coral «Juan Bautista Comes»**, para autores de cualquier nacionalidad. Los interesados podrán presentar sólo una pieza, que deberá estar escrita para coro mixto «a capella» y con texto fijo (una estrofa de la Antifonía para el Magnificat de las primeras Vísperas de la fiesta del Corpus). El premio será único y ascenderá a 200.000 ptas. Las obras podrán presentarse hasta las 13 horas del día 15 de junio del presente año.

Viejas fotografías de mi álbum

FELISA HERRERO

Por F. Hernández Girbal

Si hacia finales del siglo pasado y principios del actual la zarzuela contaba con figuras tan eminentes como Lucrecia Arana, Consuelo Mayendía, Antonia Arrieta, Felisa Lázaro, Luisa Campos y Joaquín Pino, las nuevas generaciones de tiple que siguió no fue menos brillante. ¡Qué voces tan espléndidas! Ahí están para demostrarlo las de Selica Pérez Carpio, Conchita Panades, Clarita Panach, Charito Leonís y Felisa Herrero. De todas ellas nos ocuparemos a su debido tiempo porque tienen bien ganado un lugar de honor en la historia de género tan español, según parece, definitivamente cerrada. Yo tuve la suerte de escucharlas en su mejor momento y aún conservo en mi oído el eco de sus timbres.

Cualquiera de las citadas tenía sobradas facultades, por voz, temperamento y escuela, para haber alcanzado fama en la ópera. Más de un músico se lo aconsejó pero ellas no se dejaron seducir por un porvenir tan atractivo como incierto. El salto de uno a otro género no resultaba nada fácil, dada la penuria existente hacia esta máxima expresión del canto. Y antes de iniciar la arriesgada aventura, optaron por triunfar en la zarzuela, como más seguro. Esta aún gozaba del favor del público, pues en Madrid había cinco o seis teatros dedicados a ella, otros tantos en Barcelona y varias compañías en giras permanentes por provincias, que hacían en las principales ciudades temporadas de hasta dos y tres meses. Aún recuerdo en mis años mozos las de los teatros de Zorrilla y de Lope de Vega en Valladolid.

Buen ejemplo de todo cuanto llevamos dicho fue una joven segoviana llamada Felisa Herrero que gozó de gran popularidad y tuvo infinitos admiradores entre los que me contaba, allá por los años de 1920 a 1940, siempre como primera figura en los repartos.

A los diecisiete era alumna aventajada en las clases de solfeo y canto que daban en el Conservatorio de Madrid el maestro Palafox y doña María Luisa García Rubio. Y por entonces pisó por primera vez un escenario con ilusión y temor. Alguien había organizado una función benéfi-

ca en el madrileño Teatro Barbieri, y requirió la colaboración de la joven tiple. Felisa cantó admirablemente las preciosas romanzas de **El cabo primero** y **Gigantes y cabezudos** y como obtuvo un gran éxito decidió perseverar en los estudios.

Aquel mismo año de 1923, a los veinte de edad, Felisa Herrero ingreso como educanda en el Teatro Real. En esta temporada y en la siguiente, que sería la postrera del llamado «regio coliseo», interpretó cortos papeles en distintas óperas y su incorporación a la compañía culminó cantando la parte de «Musette» en **La Bohème**, con Miguel Fleta y Matilde Revenga. Poco después, el 16 de mayo del mismo año, durante el breve abono de primavera, tuvo el honor de estrenar una de las principales partes de la ópera de Jesús Guridi **Amaya**, nada menos que al lado de la eminente Ofelia Nieto, del extraordinario tenor wagneriano Isidoro Fagoaga y del renombrado barítono Celestino Sarobe.

Fue entonces cuando el maestro Joaquín Turina, prendado de su voz, le insistió para que se dedicara definitivamente a la ópera, desoyendo Felisa el consejo. La popular infanta Isabel, entusiasta protectora de jóvenes artistas, también se fijó en ella y prometió conseguirle una beca para que fuera a estudiar a Italia. Diversas razones familiares se lo impidieron. Por la misma causa tampoco aceptó la oferta que Amadeo Vives le hizo de llevarla a América en la compañía formada a fin de dar a conocer por aquellas Repúblicas la hermosa obra **Doña Francisquita**, que tan resonante éxito había tenido en el Teatro Apolo de Madrid. Entre los contratos que posteriormente le fueron ofrecidos, optó por el del empresario don Juan Vila y pasó a formar parte de su grupo de artistas, entre los que se contaban Charito Leonís y el tenor cómico Paco Gallego, a quien todos llamaban por el diminutivo.

Su primera aparición como tiple de zarzuela fue en el Teatro Dindurra, de Gijón, con **La Montería**, de Guerrero, que entonces hacía furor. De allí pasó a otras capitales del Norte de España y en Barcelona se presentó en el Teatro Eldorado con **Marina**. De allí en adelante se le abrieron las puertas del triunfo y de la popularidad. Cantó las principales obras del largo repertorio



J. GOMEZ

de zarzuela con los mejores tenores y barítonos de su tiempo, como Miguel Fleta, Pepe Romeu, Emilio Vendrell, Faustino Arregui, Cayetano Peñalver, Delfín Pulido, José Luis Lloret, Pablo Gorgé, Emilio Sagi Barba, José María Aguilar, Marcos Redondo y Carlos Puchol, entre otros. Su prestigio crece. Era una triple estudiosa, segura, de enormes facultades, y esto hizo que los autores pusieran sus ojos en ella como intérprete de sus nuevas obras. Por eso estrenó **El Caserío** y **La Meiga**, de Guridi; **La rosa del azafrán**, de Guerrero; **La Villana**, de Vives; **La chulapona** y **La Marchenera**, de Moreno Torroba, entre otros memorables títulos. En todas ellas hizo creaciones inolvidables que los viejos aficionados no han olvidado. Yo recuerdo, como modelo de bien decir, la romanza «La capa de paño pardo» de **La Villana**, de tan intenso y encantador perfume melódico.

Hoy no es posible referirse a la historia de la zarzuela, anterior a nuestra guerra, sin que el nombre de Felisa Herrero salte una y otra vez a los puntos de la pluma, porque su presencia es permanente en los carteles y sus triunfos resonantes. Quien estas líneas escribe siempre la tuvo entre sus favoritas, junto a su compañera y amiga Selica Pérez Carpio, de tan grata memoria.

Por un capricho del destino, Felisa Herrero, que había venido a la vida un 21 de septiembre, hubo de abandonarla el mismo día y mes, cincuenta y nueve años después, envuelta en las inspiradas melodías que tantas veces cantara.

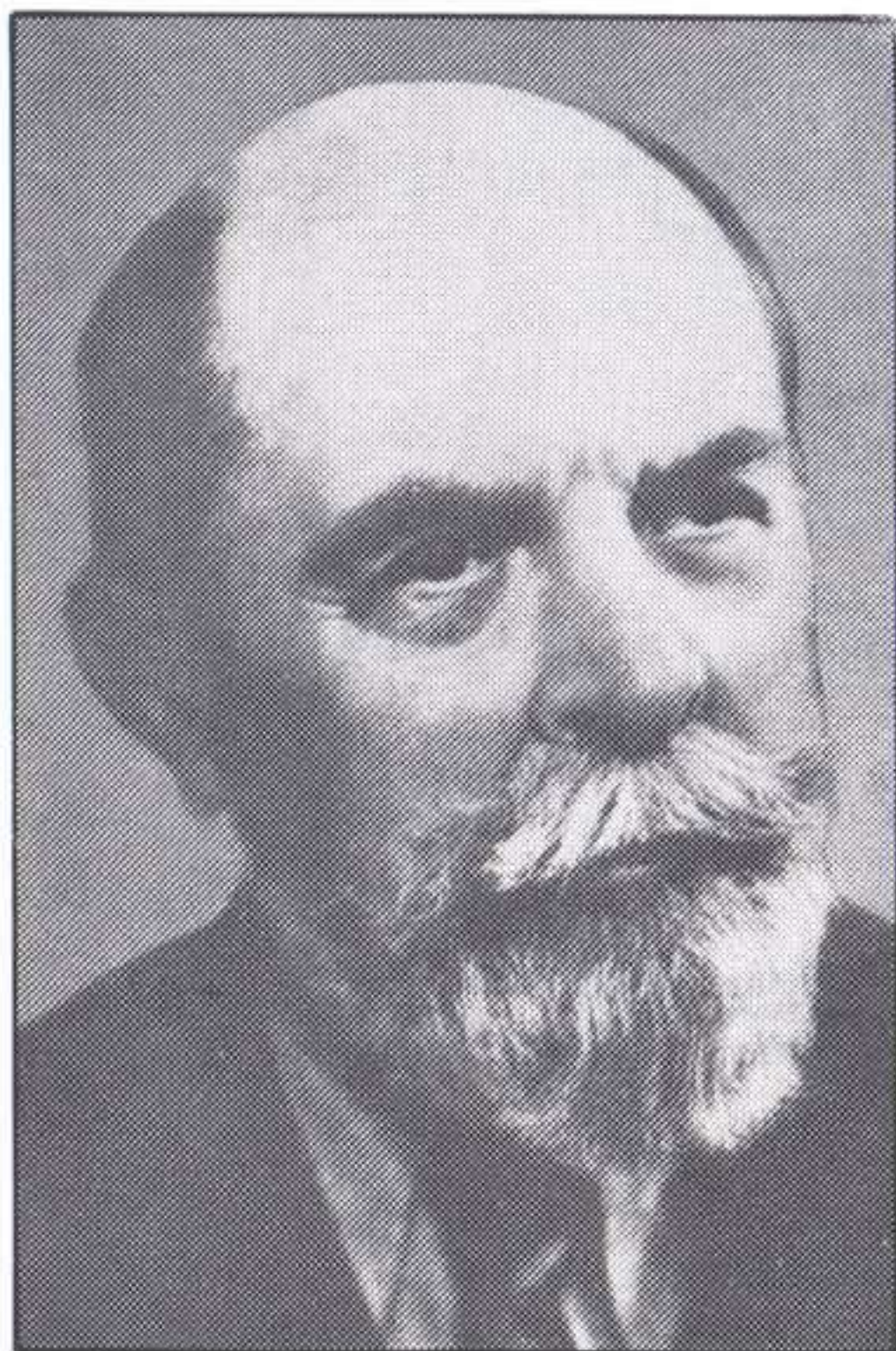
Sr. Director:
Muchas gracias por el gentil recuerdo que en su bonita e interesante revista se hace a mi persona, por el admirado, culto y buen amigo F. Hernández Girbal.

Matilde Vázquez

Próximo artículo:
LA GOYA

Músicos del siglo XX

MIKULÁŠ MOYZES



Por Salustio Alvarado

VIDA Y OBRA

Mikuláš Moyzes nació el 6 de diciembre de 1872 en Zvolenská Slatina (Eslovaquia Central). Su padre, llamado František, era cantor en la parroquia y fue quien le dio las primeras lecciones de música. En 1883 marchó a Banská Bystrica o, como se llamaba entonces bajo la dominación húngara Besztercebánya, o, en alemán Neusohi, capital de la región de Eslovaquia Central, para estudiar en el Liceo Real, continuó sus estudios en Vyšná Revúca (Eslovaquia Central) y, finalmente, en 1893 se graduó como maestro de primera enseñanza en el Instituto Pedagógico de Kláštor pod Znievom (Eslovaquia Occidental). Luego, como alumno libre, completó su formación musical en la Real Academia de Música de Budapest. Después de trabajar dos años como maestro en Berehovo, en 1895 recibió el nombramiento de organista del convento de los Frailes Menores en Jáger, cargo en el que permaneció tan sólo un año, pero que aprovechó, alentado por el compositor húngaro. E. Lányi para profundizar en el estudio de la polifonía y de la obra de Johann Sebastian Bach. Luego trabajó cuatro años como profesor de música del Instituto Pedagógico de Velký Veradín y como organista de su catedral. Prosiguió sus funciones en Curgov (Condado de Somod) de 1901 a 1904 y de 1904 a 1908 de nuevo en Kláštor pod Znievom, donde, el 4 de septiembre de 1906 nació su hijo Alexander, uno de los más importantes compositores eslovacos de éste siglo. Por último Mikuláš Moyzes se trasladó a Presov (en húngaro Eperjes, Preschau en alemán - Eslovaquia Oriental) y allí permaneció hasta su fallecimiento ocurrido el 2 de abril de 1944.

Mikuláš Moyzes empezó a darse a conocer como compositor sólo a partir de 1925 y gracias a su hijo Alexander, cuando éste marchó a estudiar música a Praga y difundió las obras de su padre en los ambientes musicales de la capital checolovaca. Sin embargo, Mikuláš Moyzes ya se había iniciado en esta actividad en la última década del siglo XIX. Vinculado como estaba a la iglesia, en esta primera época compuso sobre todo música litúrgica y sólo después de 1918, cuando desapareció la Monarquía Austro-Húngara que mantenía sojuzgado al pueblo eslovaco y éste pudo, por fin, asumir un protagonismo político y cultural, Mikuláš Moyzes se atrevió a abordar géneros más ambiciosos, como el cuarteto de cuerda o la música orquestal. Si sus primeras composiciones son totalmente academicistas, fluctuando entre una polifonía al estilo de Bach y unas formas cercanas al Clasicismo Vienés, luego, al entrar en contacto con las corrientes nacionalistas y, más aún, cuando fue influido por las nuevas ideas que, desde Praga, le venían a través de su hijo, produjo obras inspiradas en la música folclórica eslovaca, caracterizadas por una espontaneidad y una inventiva a lo Dvořák.

BIBLIOGRAFIA

- Z. Bokesová: Sedemdesiatročný Mikuláš Moyzes. Bratislava 1942.
- Slovensko IV Kultúra 1. časť, str. 555. Obzor Bratislava. 1979.
- Síp. L. Petite Histoire de la Musique Tchèque et Slovaque. Vol. II, pp. 25-26. Orbis-Prague. 1960.
- Grove's Dictionary. Vol. 12, p. 661.

OBRAS

Como ya se ha dicho, sus primeras composiciones, son en su mayor parte de carácter litúrgico, como su **Missa dolemiss** en Do mayor, del año 1906, o sus tres fugas para órgano, de 1911. Aunque seguiría durante toda su vida componiendo para órgano, a partir de 1918 se orientó sobre todo hacia la música profana, con obras como sus **Cuatro cuartetos de cuerda**, en Re mayor (1926), la menor (1929), fa sostenido menor y Sol mayor (1943), sus dos suites para orquesta (1931-32), su obertura **Nase Slovensko**, «**Nuestra Eslovaquia**» (1938), su **Sexteto de viento** en La bemol mayor (1934), su **Quinteto de viento** en Fa mayor (1935) y numerosos arreglos de canciones populares. Con su **Malá vrchovská symfónia**, «**Pequeña sinfonía de las cumbres**» (1973) cuyas melodías participan del carácter de las canciones populares eslovacas, Mikuláš Moyzes alcanzó su madurez artística.

DISCOGRAFIA

Eclipsado por la fama de su hijo Alexander, no hay noticia, según los datos disponibles, de ningún disco dedicado íntegramente a las obras de Mikuláš Moyzes. Hay dos discos editados por el Coro Mixto de Profesores Eslovacos Spevácky zbor slovenských učitelov, en los que, entre obras de diversos compositores eslovacos, figuran arreglos corales de canciones populares realizados por Mikuláš Moyzes.

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 UPIANOS

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
¡Reemplázela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

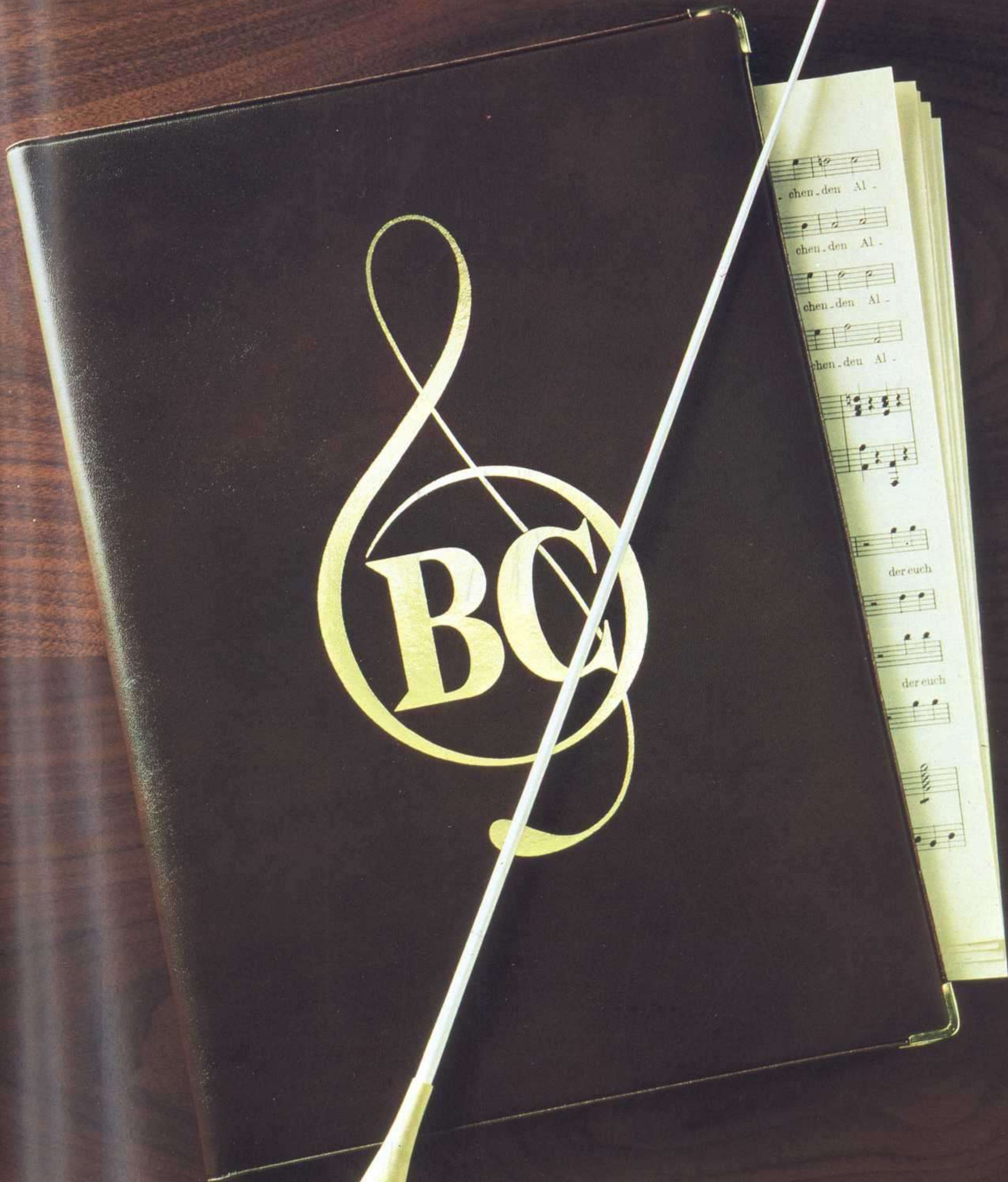
EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

ALLEGRO

El Banco Central Patrocina la Temporada de Opera
del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.



BANCO CENTRAL

Su Banco amigo.



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.