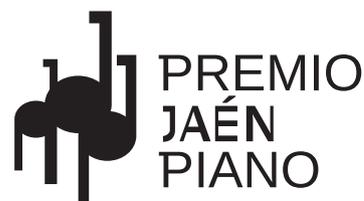


Ritmo.es

música clásica desde 1929

**JAVIER
PERIANES**

El reto
Beethoven



CONTRAPUNTO

Miguel Sáenz

ENTREVISTAS

Angela Hewitt

Alina Sánchez

TEMA DEL MES

Mariss Jansons & Raymond Leppard

Nº 936 · Enero 2020 · Revista de música clásica
Año XCI · 8.90 € · Canarias 9.50 €





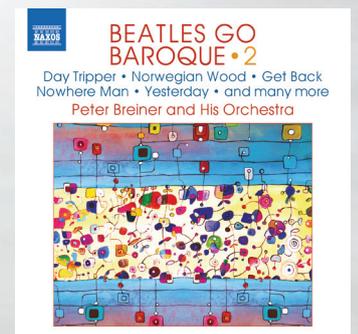
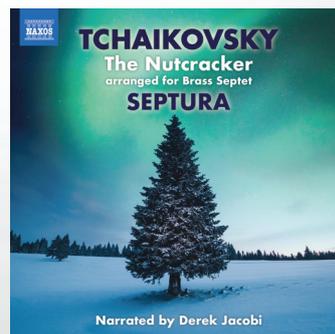
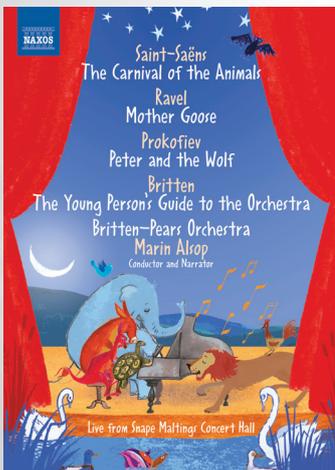
NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados



Encontrará la Información Completa de las Novedades en
www.musicadirecta.es

SUMARIO ENERO 2020

936

Damos la bienvenida al nuevo año con el pianista Javier Perianes en portada, que interpretará en Jaén la integral de los Concier-tos para piano y orquesta de Beethoven, con la Orquesta Filhar-monia de Galicia y el director Manuel Hernández Silva, dentro del III Festival de Piano, ciclo paralelo al Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén", que organiza la Diputación de Jaén. Del mismo modo, se anuncia la 62 edición del Concurso Internacio-nal "Premio Jaén", que se celebrará entre el 16 y 25 de abril, con diversas novedades y reclamos.

Igualmente, ofrecemos en este número una entrevista con la pia-nista Angela Hewitt, recientemente galardonada con la Medalla Bach de la Ciudad de Leipzig y la Medalla del Wigmore Hall, coincidiendo con la salida al mercado de su grabación de las *Partitas* de Bach. Y entrevistamos a la legendaria soprano cubana Alina Sánchez, ya que se estrena *Cecilia Valdés* el 24 de enero en el Teatro de la Zarzuela, que le otorgó fama mundial.

Además de éstas, entrevistas en pequeño formato de la actuali-dad nacional e internacional.

Nuestro Tema del mes se centra en dos directores recientemente fallecidos, Raymond Leppard y Mariss Jansons. Y el compositor tratado es Guillaume Lekeu, del que este 20 de enero se cumple 150 años de su nacimiento.

Actualidad, noticias, estudios, críticas de discos en pequeño y amplio formato, conciertos y amplia sección de ópera en los me-jores teatros del mundo, además de nuestras páginas de opinión con Mesa para 4, El estudio de Andrea, Doktor Faustus, El baúl de música, Interferencias, Las Musas, Tribuna libre, Contrapunto y la nueva sección Beethoven y yo, este mes con el pianista Eduardo Fernández, conforman el primer número de un nuevo año a todo RITMO...

¡Feliz 2020!

Foto portada: © IGOR STUDIO



06 En portada
Javier Perianes y su reto
Beethoven en Jaén



12 Tema del mes
Mariss Jansons y Raymond
Leppard, *In memoriam*



16 Entrevista
La pianista Angela Hewitt,
Lady Bach



20 Entrevista
Alina Sánchez, la *Cecilia
Valdés* de siempre



24 Actualidad
D. Oberlinger, *músicas
nocturnas* en el CNDM



42 Auditorio: ópera
Una *Die Tote Stadt* de
cine con Kaufmann



58 Discos
La gran edición
Beethoven en Naxos



71 #Beethoven2020
Sinfonías de Beethoven
por Blomstedt



Tamerlano, 2008. Graham Vick. © Javier del Real

MyOpera Player

**NUEVA PLATAFORMA DE VÍDEO DEL TEATRO REAL
PARA AMANTES DE LA ÓPERA**

Disfruta a tu medida de la **mejor ópera**, los **artistas** del momento,
grandes lanzamientos mensuales y una **amplia videoteca**.

Suscríbete ya por menos de **7 €/mes** y llévate una semana gratis*
myoperaplayer.com

Un proyecto de



Con la colaboración de



* Importe mensual de una suscripción por 12 meses con un pago único de 79,99 € al año. La suscripción semestral tiene un coste 45,99 € en un pago único anual cuyo importe mensual es de 7,66 €. Promoción de una semana gratis válida para suscripciones de 6 y 12 meses.

"In Memoriam"

Fernando Rodríguez del Río (Fundador)
Antonio Rodríguez Moreno (Director)

Director

Fernando Rodríguez Polo

Editor

Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Alfonso Aijón, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, José Luis Arévalo, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, María Rosa Calvo Manzano, Angel Carrascosa Almazán, Pedro Coco Jiménez, Néstor Echevarría, Javier Extremera, Eduardo Fernández, Diego Fernández Rodríguez, Juan Luis Ferrer-Molina, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Juan García-Rico, Andrea González, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Enrique López-Aranda, Juan Antonio Llorente, Jerónimo Marín, Esther Martín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Gonzalo Pérez Chamorro, Alessandro Pierozzi, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Sílvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Francisco Reyes Martínez, Juan Francisco Román Rodríguez, Justo Romero, Juan Manuel Ruiz, María del Ser, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Carlos Tarín Alcalá, Ana Vega Toscano, Juan de Vandelvíra, Albert Vilardell, Àngel Villagrana Pérez, Francisco Villalba.

Depósito Legal: M-22624-2012. - ISSN: 0035-5658

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2020

Reservados todos los derechos

Impresión: CGA, S.L. - Distribuye: SGEL



www.polodigital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

Isabel Colbrand, 10 (Ofic. 88) - 28050 MADRID

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde noviembre 1929 a diciembre 2018:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico



Precios de suscripción y de la revista para España:

Suscripción anual edic. papel (11 números): 97,90 €

Suscripción anual edic. digital (11 números): 70,40 €

Número suelto edic. papel: 8,90 € / Edic. digital: 6,40 €

Precio número suelto edic. papel para Canarias 9,50 €

Extranjero:

Edic. papel: Vía terrestre: 148 € / Avión: Europa, 167 €

Resto mundo: 210 € / Edic. digital: igual que España

Para suscribirse:

Por teléfono: 913588814 (Laborables: 9-14 horas)

E-mail: correo@ritmo.es

Polo Digital Multimedia, S.L., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de RITMO o partes de ellas sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución pública o transformación de RITMO sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de RITMO.



RITMO es miembro de ARCE y de CEDRO. RITMO ha sido galardonada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte



Beethoven, el penúltimo relator

Beethoven. 250 años ya. La de cosas que le han sucedido a la música desde su nacimiento. Y a la gente. A la música, lentas agonías en un proceso de evolución, a veces de destrucción, y posteriores nuevos alumbramientos en complejos relatos fuertemente retroalimentados; a la gente, no menos violentas vicisitudes, en historias de aniquilación ideológica y física, y un nuevo renacimiento de las causas, de las causas perdidas y luego nuevamente ganadas.

A la música y a la vida. Desde el Beethoven alumbrado, que ahora celebramos, hasta el desaparecido de 1827, convertido ya en un dios, como ejemplo para el individuo que lucha por alcanzar de una vez su merecida dignidad. A todo. Le ha sucedido a todo. Y a todos. A la propia historia. Y, por supuesto también a Beethoven mismo, que, desde hace 250 años, ha seguido, impávido, como una mole de granito parlante, asomándose a nuestras vidas. Primero, en vida; luego, muerto.

El factor tiempo es determinante en el desarrollo y la evolución de la existencia; en el lento alumbramiento de las nuevas ideas, de las nuevas fórmulas, de los nuevos procesos de invención. Y básico para comprender el pasado, una memoria sin la que es imposible avanzar. Música y destrucción han ido de la mano desde que Beethoven escribiera su primera (y su última) nota, pero él supo hacer de la invención una lectura noble y leal al ser humano. Lo más revolucionario de su creación fue que nunca ignoró su pasado pero se enfureció para adivinar su futuro. Gracias a esa permanente observación de lo anterior y a ese don de poder mirar hacia delante, creó todo un nuevo mundo de la modernidad musical, hasta el extremo de convertirse en modelo permanente para la posteridad.

Filósofos y militares, reyes y reyecillos, políticos y validos, dictadores de toda calaña, pintores y compositores, escritores y dramaturgos, escultores y arquitectos, revolucionarios de todo pelaje protagonistas de los mil y un levantamientos en innumerables algaradas... Beethoven los vio nacer y, ya muerto, los ha ido observando, llenando con su música los dos siglos y medio transcurridos desde 1770. Pero, en todo este tiempo ¿ha encontrado avances? ¿Nos ha visto más ennoblecidos o más envilecidos? ¿Ha visto por fin los medios de producción y la riqueza mejor y más justamente repartidos? ¿O los ha seguido contemplando en manos de las clases privilegiadas que tanto aborreció? ¿Estará en este momento él revolviéndose en su tumba al entender como nadie que el emporio ético y moral que contempla parece incluso haber caído en un lodazal todavía más putrefacto que aquel en el que vivió? Dejemos las preguntas en el aire, dispuestas para que las contesten los nuevos cronistas de la globalización, protagonista de excepción de la mayor crisis de representatividad e identidad que vive la Humanidad desde principios del siglo XXI. Pero la máscara de Beethoven sigue contemplándolo todo desde su música. Que sigue siendo un ejemplo de nobleza, verdad y genio.

¿Cronistas, decimos? En realidad no hay hoy cronistas fiables. Nadie cuenta las cosas con propiedad. Hoy no hay ningún Beethoven que se preocupe de dar señal de alarma alguna desde donde hay que darla, desde el mundo de la invención artística (la auténtica marca del progreso), como sí lo hizo él, un creador que se expresó como músico revolucionario y romántico, como nieto de la Ilustración, hijo del *Sturm und Drang* e inventor de un nuevo concepto de libertad, quizá perseguido pero no conseguido por la Revolución Francesa. Con brillante elocuencia, a través de su música y desde el primer momento en que se puso a pensarla y a escribirla, cantó las virtudes más ejemplares del ser humano, viviendo en una sociedad de periclitados nobles ilustrados por los que sentía un radical rechazo pero de los que vivió sin remordimiento alguno, en maravillosa contradicción. Su fe en el ser humano no fue producto de la inocencia, sino de una creencia superior a él mismo; una creencia en el alma de las cosas, en la radicalidad de las ideas.

Amén de un genio cuyo valor sería pedante defender aquí, fue un observador privilegiado. Un relator de la historia que no decide la historia pero que se convierte en su cronista más exacto. Hoy no tenemos ningún Beethoven. El otro gran relator de las décadas posteriores a su desaparición, de la salvaje barbarie de la primera mitad del siglo XX, Richard Strauss, tampoco dejó herederos. Estamos huérfanos de explicaciones; de esas que esperamos de los dueños de nuestras clases dirigentes y no llegan. Aunque lo peor quizá no sea eso; lo desalentador es que el relato artístico del mundo está igualmente muerto. No tenemos a ningún Beethoven que lo redacte.

Lo más revolucionario de su creación fue que nunca ignoró su pasado pero se enfureció para adivinar su futuro

Javier Perianes

El reto Beethoven en Jaén

por Gonzalo Pérez Chamorro

Entre el 31 de enero y el 1 de febrero, Javier Perianes vuelve a "lidiar" con la integral de los Conciertos para piano y orquesta de Beethoven, que ofrecerá en Jaén, dentro de su III Festival de Piano, paralelo al Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén", que organiza la Diputación jiennense, junto a la Real Filharmonía de Galicia con la dirección de Manuel Hernández Silva. "Es un proyecto que llevo realizando ya desde hace muchos años con diferentes formaciones y directores, más recientemente con la London Philharmonic Orchestra y Juanjo Mena con conciertos que nos han llevado desde el Auditorio Nacional de Música de Madrid al Royal Festival Hall de Londres, además de los Festivales Internacionales de Santander y San Sebastián", afirma el pianista, que me recibe en el Instituto Francés con la maleta en mano de la que asoma un billete de Ave dispuesto a tomar en breve, puesto que anda presentando su último disco dedicado a Ravel. Una vez acabada la entrevista, me comenta ya relajadamente la ilusión de interpretar los Conciertos de Beethoven en Jaén, y que cuando llegue el momento de tocar el *Cuarto*, todo será más emocionante, ya que fue con esta obra con la que obtuvo el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano en 2001. "He tocado regularmente en Jaén desde aquel Primer Premio, pero esta vez, con este 'reto Beethoven', todo va a ser mucho más intenso; serán dos días inolvidables". Bienvenido a RITMO de nuevo, en esta apertura del año Beethoven en la que la Diputación de Jaén, su apuesta por la cultura y la música y su III Festival de Piano han puesto la primera bandera en el mismo corazón de Bonn.



Regresa a Jaén, donde ha tocado con asiduidad, desde que en 2001 lograra el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén", así como los dos premios especiales... ¿Qué supuso para usted este Premio?

Guardo recuerdos imborrables de aquel año 2001, anécdotas de todo tipo y sobre todo un cariño especial a la ciudad de Jaén por su manera de arropar a todos y cada uno de los participantes y hacernos sentir lo más cómodos posible, considerando las circunstancias de estar inmersos en un concurso de primer nivel. Para la ciudad, el Premio Piano que organiza la Diputación de Jaén es un acontecimiento cultural y como tal lo celebra. Y visto ahora con el paso del tiempo, para un joven de apenas 20 años que tenía en aquel momento, el Concurso de Piano de Jaén supuso una gran oportunidad para darme a conocer por muchos programadores que tenían plena confianza en el resultado que proponía el Concurso. Comencé a colaborar con muchas orquestas en España y supuso un punto de partida extraordinario.

Organizado también por la Diputación de Jaén, el III Festival de Piano, paralelo al Concurso Internacional, homenajea a Beethoven en el 250 aniversario de su nacimiento, con los Cinco Conciertos para piano, de los que usted forma parte muy importante...

Es un proyecto que llevo realizando ya desde hace muchos años con diferentes formaciones y directores, más recientemente con la London Philharmonic Orchestra y Juanjo Mena con conciertos que nos han llevado desde el Auditorio Nacional de Música de Madrid al Royal Festival Hall de Londres, además de los Festivales Internacionales de Santander y San Sebastián. Esta integral de los Conciertos para piano y orquesta de Beethoven es una oportunidad extraordinaria para todos, desde el público a la orquesta, pianista y director, de recorrer de alguna manera el proceso que lleva a Beethoven desde el clasicismo de sus primeros Conciertos a la entrada en el romanticismo en su último Concierto para piano y orquesta, el *Quinto*, "Emperador". Celebrar el 250 aniversario del nacimiento del genio de Bonn interpretando la integral de sus Conciertos para piano y orquesta junto a la Real Filharmonía de Galicia y el Maestro Hernández Silva es, sin duda alguna, una manera estupenda de volver a Jaén y a su Festival de Piano.

Así, en tres o cuatro líneas, dígame que le inspira el Primer Concierto...

El *Primer Concierto*, aunque en realidad es el tercero, después de su experimental trabajo de una obra para piano y orquesta en *Mi bemol mayor* y el *Segundo Concierto*, compuesto antes que este *Op. 15*, es aún deudor del estilo de Haydn y Mozart, aunque ya presenta trazas de la personalidad inequívoca de Beethoven, tanto en su tratamiento armónico como en un segundo movimiento pleno de inspiración y poesía.

¿Y el Segundo? Que como dice sería el "primero" de los cinco...

Aún más acusada la influencia del clasicismo. De hecho su cercanía a los postulados mozartianos y haydnianos es muy evidente. Un Concierto con una chispa y un optimismo extraordinarios, sobre todo en sus movimientos extremos.

Pasemos al Tercero...

Creo que aquí encontramos la afirmación de Beethoven en cuanto a su propio estilo e identidad. Concierto dramático, y el único en tonalidad menor, *Do menor*, lleno de hallazgos y ciertas innovaciones claves en la personalidad de Beethoven.

Y ahora al Cuarto, con el que precisamente obtuvo en Jaén el Primer Premio...



"Improvisación, poesía, genialidad, dramatismo... El n. 4 es probablemente el más original y rompedor desde muchos puntos de vista", afirma Perianes, que logró el Premio Jaén de Piano interpretando este Concierto en la Final.

Improvisación, poesía, genialidad, dramatismo. El *Cuarto* es probablemente el Concierto más original y rompedor desde muchos puntos de vista. El comienzo del mismo es toda una declaración de intenciones y su segundo movimiento una de las cumbres para piano y orquesta en cuanto a originalidad y tensión dramática.

Y concluimos con el Emperador...

Beethoven vislumbra aquí ya el romanticismo y aborda un piano virtuoso, expansivo y pleno de fuerza y también de fantasía. Un Concierto heroico, sin duda, pero también pleno de un lirismo extraordinario.

"Celebrar el 250 aniversario de Beethoven interpretando la integral de sus Conciertos para piano y orquesta junto a la Real Filharmonía de Galicia y el Maestro Hernández Silva es, sin duda alguna, una manera estupenda de volver a Jaén y a su Festival de Piano"



El pianista Javier Perianes, Primer Premio del Concurso Internacional de Piano de Jaén en 2001, interpretará los Cinco Conciertos para piano de Beethoven, dentro del III Festival de Piano, organizado por la Diputación de Jaén.

¿Qué sensaciones se tienen al completar este corpus esencial en solo dos días?

Como comentaba con anterioridad, creo que es una oportunidad extraordinaria para viajar con Beethoven a través de toda su producción para piano y orquesta, y poder experimentar la evolución en su escritura y su propia madurez artística.

Somos muchos los que pensamos que su Beethoven es "virgen extra"... Madurado, reposado, estudiado, profundizado y cuidado al extremo...

Le agradezco su valoración, pero prefiero concentrarme en seguir estudiando y profundizando en estas obras en las que siempre queda tanto por descubrir...

¿Cuál es el momento actual de Javier Perianes? ¿Más beethoveniano o más raveliano, dada su última grabación para Harmonia Mundi...?

Se presenta una temporada llena de proyectos apasionantes. Desde luego que Beethoven está siempre presente, pero la actualidad también nos lleva a Ravel, con la reciente salida al mercado de la grabación junto a la Orchestre de Paris y Josep Pons, y también pronto verá la luz (el próximo mes de marzo) un proyecto discográfico junto a la violista Tabea Zimmermann dedicado a repertorio español y latinoameri-

cano, que presentaremos en una extensa gira de recitales por Norteamérica. También tendré el privilegio de colaborar con orquestas como la Boston Symphony para abrir el año 2020, la Orquesta de la Radio France, Capitolio de Toulouse, Finnish Radio, Sinfónica de Montreal, entre otras, así como el debut en recital en la Boulez Saal de Berlín.

Volvemos a Beethoven, ya que esta integral, que usted ha interpretado en varias ocasiones, tiene a un director con el que confraterna muy bien, Manuel Hernández Silva... Y una orquesta excelente para Beethoven, la Real Filharmonía de Galicia...

Con el Maestro Hernández Silva he cultivado desde ya hace muchos años una relación de complicidad y amistad artística maravillosa. Hemos hecho esta integral con anterioridad en varias ocasiones y será un verdadero placer reencontrarnos con Beethoven para este fantástico proyecto en Jaén. Si a la ecuación de un gran Maestro como Hernández Silva le sumamos una orquesta de la flexibilidad y ductilidad que tiene la Real Filharmonía de Galicia, creo que tenemos los elementos necesarios para disfrutar de dos veladas beethovenianas extraordinarias.

www.javierperianes.com

"Para la ciudad, el Premio Piano que organiza la Diputación de Jaén es un acontecimiento cultural y como tal lo celebra"

31 de enero / 1 de febrero
Integral de los **Conciertos para piano y orquesta de Beethoven**

Javier Perianes, piano
Real Filharmonía de Galicia
Manuel Hernández Silva, dirección
Teatro Infanta Leonor, Jaén
(III Festival de Piano de Jaén)



“El Premio Jaén de Piano es el buque insignia cultural de la Diputación”

por **Francisco Reyes Martínez**, Presidente de la Diputación Provincial de Jaén

Todas las teclas del mundo vuelven a sonar en la provincia jiennense con motivo de la próxima celebración del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”, así que permítanme que desde nuestra tierra les invite a formar parte de la próxima edición, nada menos que la 62ª. Para los intérpretes, el plazo de inscripción permanecerá abierto hasta el 4 de marzo; para el público, la cita se desarrollará entre el 16 y el 25 de abril, si bien realmente la programación que gira en torno al buque insignia de la actividad cultural de la Diputación Provincial de Jaén no esperará a la primavera. De hecho, noviembre ya trajo consigo el *Ciclo de Grandes Compositores de Piano*, dedicado en esta ocasión a Manuel de Falla en el centenario de sus obras *Fantasia Bætica* y *El sombrero de tres picos*.

En 2020 este veterano certamen unirá a su calidad y reconocido prestigio importantes novedades. Uno de los principales atractivos será la celebración por primera vez de la gran final en sábado, lo que facilitará la asistencia a este evento a los melómanos de fuera de nuestra provincia. La cita será el día 25 de abril en el Teatro Infanta Leonor. Pero, sin duda, el principal cambio en esta prueba decisiva del concurso será la presencia de la Orquesta Filarmónica de Málaga. La colaboración de la formación andaluza, actualmente una de las más brillantes del panorama nacional, permite ampliar el repertorio con conciertos de Brahms, Tchaikovsky, Bartók o Prokofiev, nunca antes escuchados en nuestra final. El jurado ya está también conformado y nuevamente será presidido por el maestro Albert Attenelle. Por lo que respecta al esperado concierto inaugural, correrá a cargo del legendario Ivo Pogorelich, que tras sus recitales por grandes ciudades como Viena, París, Boston o Londres, abrirá nuestro Premio “Jaén” demostrando, sin duda, su virtuosismo y haciendo vivir una experiencia fascinante a melómanos y amantes del arte en general.

Siempre ha sido este uno de los principales objetivos de nuestro certamen de piano: acercar la música a todos los públicos, de todas las edades. Nuestros *Pianos en la calle* llenan las plazas y mercados de la ciudad; el *Maratón de Piano* permite que los jóvenes estudiantes de conservatorios y escuelas no dejen de tocar sus teclas durante doce horas ininterrumpidas con la pasión de los artistas noveles; y el *Concurso Mi piano* ofrece a los alumnos más jóvenes la oportunidad de demostrar lo grandes que son delante de un teclado.

Desde sus orígenes, hace ya más de seis décadas, la referencia al público especializado ha ido compartiendo vocación con ser un certamen abierto que implica a toda la ciudadanía; un proyecto cultural que forma parte de la esencia de nuestra provincia, como lo son también nuestros aceites de oliva, nuestros espacios naturales o un Renacimiento con sabor a Sur que presenta a Úbeda y Baeza como ciudades vigía y Patrimonio de la Humanidad.

Pero sin duda, uno de los grandes protagonistas de esta edición será Beethoven. En el 250 aniversario del nacimiento del genial

“Desde sus orígenes, hace ya más de seis décadas, la referencia al público especializado ha ido compartiendo vocación con ser un certamen abierto que implica a toda la ciudadanía; un proyecto cultural que forma parte de la esencia de nuestra provincia, como lo son también nuestros aceites de oliva, nuestros espacios naturales o un Renacimiento con sabor a Sur que presenta a Úbeda y Baeza como ciudades vigía y Patrimonio de la Humanidad”



Francisco Reyes Martínez, Presidente de la Diputación Provincial de Jaén, junto al joven pianista coreano Honggi Kim, Primer Premio de la 60 Edición del Premio “Jaén” de Piano.

compositor, nuestro Festival de Piano propone de la mano de la interpretación de Javier Perianes, ganador del primer premio en 2001, y la Real Filharmonía de Galicia, una programación especial que incluye los cinco Conciertos para piano del autor alemán. La cita tendrá lugar los próximos días 31 de enero y 1 de febrero en el marco del *III Festival de Piano de Jaén*. De esta forma, Jaén se convertirá en una referencia de peso en la agenda de actos que a nivel internacional celebrarán al genio.

Además de la exigente prueba de cámara junto al Cuarteto Bretón, el Premio “Jaén” de Piano mantendrá este año las notas que definen su atractivo: más de sesenta mil euros repartidos entre los seis premios a los que optarán los participantes en el concurso, los cuales además dispondrán de alojamiento gratuito durante la celebración de las pruebas. Con estos incentivos, buscarán inscribir su nombre en el palmarés de este concurso ganando un primer galardón que consistirá, además del premio en metálico de 20.000 euros, en la concesión de una medalla de oro, la grabación de un disco con el sello Naxos y una gira de conciertos.

También, entre las notas destacadas que se mantienen, se encuentra la interpretación de la obra de encargo del concurso, que después de muchos años siendo obligatoria en esta ocasión será optativa. Sebastián Mariné es el autor de la propuesta para 2020 que, como en las últimas ediciones, recurre al cancionero jiennense, si bien este año mostrando la veneración del autor por la infancia y su música. El tema “Me arrodillo yo” armoniza las referencias a las canciones populares San Serenín y Periquillo el “Aguaoor”.

62 ediciones y más de 1.400 participantes procedentes de en torno a cuarenta países. Proyección internacional, calidad y atractivo de los premios. Todos estos términos definen a nuestro Premio “Jaén” de Piano, una apuesta singular en la amplia oferta cultural que les propone esta Diputación. Rutas literarias en las que descubrir, entre otros, desde el legado de Miguel Hernández al Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, pasando por los programas *Jaén Escena*, *Noches de Palacio* o los populares festivales enmarcados en *Jaén en Julio*, propuestas que ofrecen a propios y visitantes más de un centenar de razones y eventos que se suman a los motivos para visitar nuestra provincia.

<https://premiopiano.dipujaen.es>

CNDM19/20

Centro Nacional de Difusión Musical

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala de Cámara

LICEO DE CÁMARA XXI



© May Zircus

04/02/20 | CUARTETO DALIA
SEONG-JIN CHO PIANO
OBRAS DE F. Chopin, A. Berg
y W. Lutosławski



© Felix Broede

25/02/20 | CUARTETO DE JERUSALÉN
HILA BAGGIO SOPRANO
Yidis cabaret: de Varsovia a América
OBRAS DE E. Schulhoff, L. Desyatnikov
y E.-W. Korngold



© Hugh Turvey para CNDM



17/03/20 | CUARTETO EMERSON
OBRAS DE B. Bartók
y L. van Beethoven



01/04/20 | TRÍO LUDWIG
OBRAS DE S. Rachmaninov, D. Shostakóvich
y J. Turina



16/04/20 | VILDE FRANG VIOLÍN
LAWRENCE POWER VIOLA
NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCHELO
OBRAS DE L. van Beethoven



27/05/20 y 28/05/20
ELISABETH LEONSKAJA PIANO | **CUARTETO DE CUERDA DE LA STAATSKAPELLE BERLIN**
OBRAS DE J. Brahms



04/06/20 | ISABELLE FAUST VIOLÍN
JEAN-GUIHEN QUEYRAS VIOLONCHELO
PIERRE-LAURENT AIMARD PIANO
JÖRG WIDMANN CLARINETE
OBRAS DE A. Berg, M. Ravel, E. Carter y O. Messiaen

LOCALIDADES: de 10€ a 20€

Auditorio Nacional de Música | Teatros del INAEM
entradasinaem.es | 902 22 49 49

RAYMOND LEPPARD y MARISS JANSONS

Dos vidas consagradas a la música

por Rafael-Juan Poveda Jabonero



“La actividad intercontinental era demasiado para el débil corazón de Mariss Jansons, reduciendo su trabajo a las orquestas de Múnich y Ámsterdam, especialmente a la primera, donde ocupó el podio de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera hasta su muerte”.

La muerte visita una vez más los atriles; si hace unos meses nos hacíamos eco de los fallecimientos casi simultáneos de Gielen y Previn, ahora son Jansons y Leppard quienes demandan atención en unas circunstancias muy similares. Entre unos y otros también hemos de lamentar la desaparición de la gran Jessye Norman el pasado mes de septiembre o la del pianista “acompañante” de Lieder Dalton Baldwin, entre otros.

Al acercarnos a personalidades del carácter de Jansons y Leppard, nos asalta el tan traído y llevado concepto del “divismo”, ya que ni uno ni otro responden plenamente a lo que se suele entender como “divo”. Es más, casi

podríamos afirmar que a ambos ese concepto les debía importar más bien poco. Es importante tener esto en cuenta, pues ahora parece querer imponerse una cierta idea que pretende haber descubierto que el “divismo” en el podio se ha extinguido. Bien, en todas las épocas han existido directores “divos” y otros que, ni lo han sido, ni han pretendido serlo; en realidad, muchos de quienes han llevado (o llevan) colgada esa etiqueta, no se la han colgado ellos mismos, sino el público o los intereses de marketing que convenía (o conviene) en cada momento. Y, sobre todo, ni el exceso ni la carencia de “divismo” debe influir en nuestra percep-

ción de la labor de la batuta, que puede ser del todo gris, a pesar de su “divismo”, o excelente, aunque éste se encuentre ausente. Y todo esto ha sucedido siempre, ahora también.

Leppard, un músico que a sus 92 años ya había dado al devenir todo lo que debía, que fue mucho, y Jansons, a quien (a buen seguro) aún le quedaban muchas cosas que decir cuando le sorprendió la muerte el pasado 30 de octubre; a ambos dedicamos las líneas de este mes.

Raymond Leppard, nueva era para el Barroco

Si, por curiosidad, volvemos a consultar los *Conciertos de Brandeburgo* de Adrian Boult (Emi), al llegar a los *Tercero* y *Quinto*, podremos comprobar que de la parte del clave se hace cargo un músico que ya entonces había alumbrado al público británico con una forma renovada de enfrentarse a la música barroca; junto a otros músicos, como Philip Ledger, David Willcocks o Neville Marriner, Leppard empezó a ser considerado especialista en la música de los siglos XVII y XVIII. A todos ellos les superaba en talento innovador y capacidad creativa. También iba mucho más allá que cualquiera de ellos en el aspecto investigador. La dedicación a este aspecto le permitió desempolvar una gran cantidad de partituras de la época que se encontraban en el olvido. Pero procedía de la gran tradición musical heredera de la primera mitad del siglo. Él, como tantos otros directores instrumentistas, comenzó a dar sus primeros pasos de la mano de los nombres consagrados que poblaban el universo musical de su época. También Harnoncourt tocó a las órdenes de Furtwängler, por ejemplo. A diferencia

“La dedicación a la investigación y musicología le permitió a Leppard desempolvar una gran cantidad de partituras de la época que se encontraban en el olvido”

de este último y de otros, Leppard no buscó plasmar los resultados de sus investigaciones en la sonoridad de los llamados "instrumentos originales"; su desapego de las formas tradicionales de interpretar la música barroca no fue una ruptura, sino una continuación evolutiva que supuso un eslabón imprescindible en la cadena que nos conduce a las formas de interpretación que ahora imperan. Muchos de quienes hacen gala de su "historicismo", y lo pasean por los escenarios actuales, deberían tener la humildad de reconocer lo que Leppard y otros aportaron en su momento para que ahora ellos se exhiban.

Cuando fueron publicados los *Conciertos de Brandeburgo* a que nos referimos corría el año 1973; es decir, uno o dos antes de que el mismo Leppard registrase sus propias propuestas de estas obras para la firma Philips, cuya validez sigue aún vigente, aunque le pese a más de uno. El londinense había iniciado su andadura como director en 1952 al frente de su Leppard Ensemble, una formación orquestal creada por él mismo, a la que dirigía tanto desde el clave como batuta en mano. Leppard es, por tanto, uno de esos directores que tienen la capacidad de integrarse como instrumentistas en el proceso de la interpretación. En sus años de estudio en el Trinity College de Cambridge estudió viola, además del clave, lo que enriqueció inestimablemente su integridad como músico. También en Cambridge, en la Philharmonic Society, se formó como director de coro, excavando los cimientos para desarrollar su gran inteligencia como concertador.

English Chamber Orchestra & Janet Baker

En 1960, la Goldsbrough Orchestra pasó a denominarse English Chamber Orchestra. Fue por entonces que Raymond Leppard comenzó una relación con la formación que dio como resultado quizás el periodo más fértil de toda su historia. También, durante esos años, el londinense comienza su labor de rescate de una buena cantidad de obras olvidadas de compositores franceses, ingleses e italianos de los siglos XVII y XVIII, algunos de ellos fundamentales para la historia. Especialmente relevante es su adaptación de la obra de Monteverdi, en unos momentos que prácticamente se encontraba inexistente. Ya en 1962 vio la luz *La Coronación de Poppea* en una adaptación que, vista con los ojos actuales, puede parecer un disparate, pero que en su día supuso un indudable punto de partida en la investigación de esta obra capital en la historia de la ópera. Años más tarde, el propio Leppard trabajó más en profundidad, no sólo esta obra de Monteverdi, sino algunos de los Libros de Madrigales y *El retorno de Ulises a su patria*. Entre las reseñas de la última página de este artículo se encuentra la producción de esta obra en Glyndebourne (1973), con unos inmensos Janet Baker y Benjamin Luxon.

Aunque frecuentó otras orquestas, más a medida que avanza su carrera, la Orquesta de Cámara Inglesa fue el instrumento que le acompañó en los momentos más decisivos. Junto a la orquesta, encontramos también otro elemento que marcó decisivamente



"La colaboración y el entendimiento que existió entre Leppard y Janet Baker dio como resultado trabajos inolvidables e insustituibles que deben ser contemplados y preservados como auténticas e irrepetibles obras de arte: *Ariodante, Sansón, Orfeo ed Euridice, etc.*".

el trabajo de estos años, la colaboración y el entendimiento que existió entre el londinense y Janet Baker; juntos crearon una especie de binomio que dio como resultado trabajos inolvidables e insustituibles que deben ser contemplados y, sobre todo, preservados como auténticas e irrepetibles obras de arte: *Ariodante y Sansón* de Haendel, *Orfeo ed Euridice* de Gluck, *Ariadna en Naxos* y *Berenice* de Haydn, *La Calisto* de Cavalli... No hay espacio para siquiera citarlas todas.

Otras "especialidades"

No hemos de incurrir en el error de pensar que a Leppard sólo le interesaba la música de las etapas a que nos venimos refiriendo. Sería como no comprender la auténtica esencia del músico. En unos momentos que todo parece circular en torno a la especialización, puede parecer difícil entender que alguien que logre hacer *El Mesías* como él lo hizo, también sea capaz de firmar una *Sinfonía en re menor* de Cesar Franck como la que aparece en las reseñas. En realidad, a medida que los instrumentos originales se van imponiendo en la interpretación con criterios historicistas, Leppard va dedicándose cada vez más a otros repertorios. No quiere decir esto que antes hubiesen estado ausentes, sino que cada vez van imponiendo su presencia en mayor grado entre los trabajos del director. En cualquier caso, este hecho no hace sino corroborar la altura musical del londinense, pues es extraño que podamos encontrar algún reparo objetivo a los resultados que obtiene, se trate del repertorio que se trate.

Un músico integral como él huye de las especializaciones; más bien incorpora sus experiencias en un campo determinado a otros bien diferentes. Además, como decimos, aborda el fenómeno musical desde los más diferentes puntos de vista: Como director, como instrumentista, como investigador o compositor; ahí están sus partituras para el cine: *El señor de las moscas* de Peter Brook (1963), quizás sea la más celebrada.

Lo cierto es que, cuando se sumergía en la música, fuese la que fuese, aportaba toda su inteligencia y experiencia musical, y esto aumentaba infinitamente su valor. Ahí está su disco con la Orquesta de Indianápolis (Decca) dedicado a una música americana muy de segunda fila (con alguna ilustre excepción), que en sus manos suena como si de los pentagramas más inspirados se tratase.

Un músico como él nunca debió sufrir el silencio al que fue sometido por las modas comerciales imperantes durante las últimas décadas de su carrera. Algún día el mundo de la música será consciente de su error. De momento, su muerte debería servir para



"El respeto que transmitía a sus colegas y a las orquestas que dirigía Mariss Jansons, era correspondido por el afecto que le profesaban los integrantes de las mismas".

que Universal, Warner y Sony, las tres grandes firmas que se encuentran en posesión de su legado, cumplieren por una vez con este gran músico lanzando las reediciones correspondientes que puedan paliar el olvido al que todas ellas le relegaron en vida.

Mariss Jansons: crecimiento ante la adversidad

Según nos dice la biología, en esta vida todo se hereda. En Jansons esta máxima se cumple casi en su integridad. Un somero recorrido por su trayectoria vital desvela los paralelismos que existen entre ésta y la de sus progenitores; desde los problemas cardíacos que le acosaron durante media vida, hasta su capacidad innata para sobreponerse a las adversidades que fue encontrando, tanto derivadas de su enfermedad, como de su actividad profesional. Indudablemente de Arvida, su madre, heredó esta última capacidad; de su padre, Arvids, su pasión por la música y la fragilidad de su corazón.

Su llegada a este mundo ya fue sumamente complicada, pues su madre, que había visto desaparecer a toda su familia, tuvo que dar a luz en secreto, en un gueto, en plena Segunda Guerra Mundial. Tras la Guerra, sus padres se instalan en Leningrado, donde Arvids Jansons es nombrado asistente de Mravinsky. El joven Mariss ingresa en el famoso conservatorio de la ciudad en 1956, comenzando estudios de violín, primero, y dirección más tarde. Finalmente, a pesar de los deseos de su padre porque se convirtiese en violinista, decide dedicarse a la dirección. Mravinsky tuvo mucho que ver en esta decisión, en 1969 le nombra su asistente, como había hecho con su padre años antes. En 1973 pasa a ser titular de la orquesta, sin duda la más importante de la Unión Soviética. Karajan quedó prendado del ya joven director letón en su famosa visita a la URSS de aquel 1969 (cuando dio aquel concierto en el que hizo saltar las lágrimas a Shostakovich tras la interpretación de su *Décima Sinfonía*) y años más tarde incluso le propondría como sucesor para su Filarmónica de Berlín.

Desde 1973 su actividad como director se intensifica de manera imparable. En 1979 pasa a ser titular de la Filarmónica de Oslo, cargo que ocupó hasta el año 2000 y que abandonó, no a causa de su indudable fatiga, sino por la incapacidad de los gestores de la orquesta para solucionar los problemas de acústica que venía sufriendo la sala de conciertos donde residía la formación. Hacemos alusión a la fatiga porque en ese año 2000, además de haber sufrido el infarto en plena representación de *La bohème* en Oslo y llevar implantado un desfibrilador en su cuerpo desde hacía cuatro años, compartía la titularidad de la orquesta noruega con las de la Sinfónica de Londres y Pittsburgh.

Un repaso a la vertiginosa actividad del letón durante esos años justifica por propio derecho ese crecimiento ante la adversidad a que nos venimos refiriendo desde el principio. Como le había ocurrido a su padre mientras dirigía un concierto en Halle, en 1984, Mariss Jansons su-

frió un ataque cardíaco también en el podio de director. Afortunadamente, en su caso, los médicos pudieron mantenerle con vida y, a partir de entonces se vio obligado a vivir con un desfibrilador implantado para prevenir crisis cardíacas. Como se ve, estas circunstancias no impidieron que el mismo año siguiente al del infarto aceptase el cargo de director en Pittsburgh, ni que lo compartiese con su actividad en Londres o en Oslo. No obstante, la actividad intercontinental era demasiado para su corazón y los desfases horarios le hicieron limitar su presencia en el continente americano, reduciendo su trabajo a Múnich y Ámsterdam, especialmente a la primera, donde ocupó el podio de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera hasta su muerte.

Jansons y las orquestas

El letón falleció en su casa de san Petersburgo el 30 del pasado mes de noviembre. Su orquesta, la Sinfónica de la Radio de Baviera, ofreció un concierto en su memoria el 6 de diciembre siguiente que alcanzó su mayor momento de emotividad cuando, ante el



Raymond Leppard no solo trabajó con la música del Barroco y el Clasicismo, también frecuentó otros repertorios (en la imagen, junto a Richard Rodney Bennett).

podio vacío, los músicos acometían los acordes del *Andante con moto* de la *Inacabada* de Schubert. Pocas partituras más adecuadas para conmemorar el final de una vida que deja tras de sí un proyecto inacabado. Como decíamos al inicio de estas páginas, si Leppard se fue de este mundo una vez dicho todo lo que tenía que decir, el caso de Jansons es bien diferente pues (no sólo porque era más joven, sino por el mismo aliento que desprendían sus trabajos) de lo que hacía se puede deducir que había muchas cosas que aún le quedaban por mostrar.

El respeto que transmitía a sus colegas y a las orquestas que dirigía era correspondido por el afecto que le profesaban los integrantes de las mismas. No quiere decir esto que existiese una falta de exigencia para con los ocupantes de los atriles; hemos de considerarlo más bien como una proyección del modo en que el letón afrontaba la vida. La integral de las Sinfonías de Shostakovich que proponemos entre las reseñas es enormemente útil para seguir la trayectoria del Jansons músico y del Jansons hombre; en realidad, ambas cualidades van de la mano en su vida. Por estas versiones de las quince Sinfonías del ruso circula la práctica totalidad de las orquestas que acompañaron al letón a lo largo de su carrera, desde la Filarmónica de Oslo hasta la de Berlín; la única ausencia realmente significativa es la del Concertgebouw. Además, si atendemos a las fechas en que fueron registradas, comprobaremos que el abanico de las mismas comprende desde sus primeros registros de la década de los ochenta en la capital noruega, hasta los más recientes en Múnich. Para añadir mayor valor a esta integral, no debemos olvidar que Jansons presenció con sus propios ojos el modo de proceder de algunos de los apóstoles de esta música, Mravinsky especialmente. No quiere decir esto que se limitase a proceder como ellos, pues lo largo de estas interpretaciones se desprende también la capacidad de adaptación del letón a las particularidades de cada orquesta; así, no resulta descabellado afirmar que nos encontramos ante varias maneras de traducir la música de Shostakovich por una misma batuta, lo que cobra especial significado si tenemos en cuenta que esa batuta pertenece a alguien de la trayectoria vital de nuestro director.

Sin duda, Jansons es uno de esos directores que nos han enseñado que para ponerse al frente de cada orquesta hay que saber hablar diferentes idiomas. No quiere decir esto que se ha de dominar el vocabulario, si se hace mejor, sino que se ha de tener el mundo suficiente para comprender y ser comprendido. Al fin y al cabo, de eso es de lo que va la música.

Lo que hablamos a propósito de Shostakovich es un ejemplo que puede ser trasladado a otras músicas abordadas por Jansons. Quizás no encontremos en sus trabajos esa creatividad que aflora en otros directores, pero (probablemente por eso mismo) casi siempre se ha podido confiar en él como un valor serio y seguro y, desde luego, nadie ha podido encontrar nunca falta de implicación en lo que hacía.

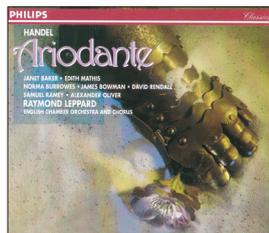
(En la página 28 de este número, Alfonso Aijón escribe un obituario dedicado a Jansons: "Sesenta y dos sonrisas")

"Como le había ocurrido a su padre mientras dirigía un concierto en Halle, en 1984,

Mariss Jansons sufrió un ataque cardíaco en el año 2000 mientras dirigía *La bohème*"

El trabajo de dos vidas

De las especialidades



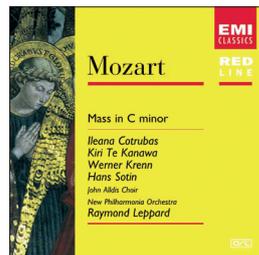
HAENDEL: Ariodante. Baker, Mathis, Burrows, Bowman, Rendall, Ramey, Oliver. English Chamber Orchestra / Raymond Leppard. Philips · 3 CD · ADD

El "binomio" Baker-Leppard dejó una larga estela de momentos irrepetibles. Quizás sea este uno de los más grandes e influyentes en lo que vino después.



MAHLER: Sinfonía 4. Röschmann. Royal Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons. RCO · CD · DDD

Desde sus inicios, Jansons dedicó a Mahler una gran parte de su tiempo. Entrañable versión desde uno de los santuarios emblemáticos de esta música.



MOZART: Misa en do menor KV 427. Cotrubas, Kanawa, Krenn, Sotin. John Alldis Choir. New Philharmonia Orchestra / Raymond Leppard. Emi · CD · ADD

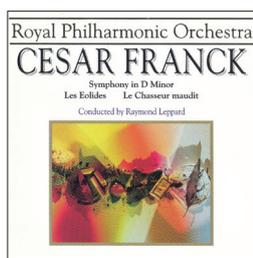
Durante mucho tiempo compartió con Gönnerwein el olimpo en la discografía de esta obra; después llegó Bernstein. Un monumento fonográfico del Mozart sacro.



SHOSTAKOVICH: Sinfonías completas. Diferentes solistas, coros y orquestas / Mariss Jansons. Warner · 10 CD · DDD

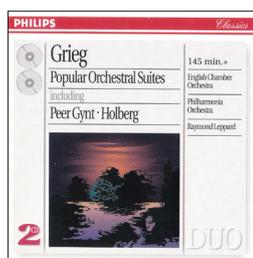
No es una integral de las sinfonías de Shostakovich al uso. En este álbum se recorre la trayectoria vital de Jansons al frente de las orquestas que frecuentó.

Del repertorio



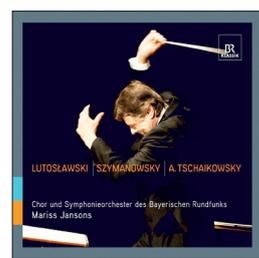
FRANCK: Sinfonía en re menor, etc. Royal Philharmonic Orchestra / Raymond Leppard. ROY · CD · DDD

Leppard demostró lo gran músico que era, independientemente del repertorio que trabajase. En la Sinfonía de Franck la mayoría naufragan, él acierta de pleno.



GRIEG: Obras orquestales. English Chamber & Philharmonia / Raymond Leppard. Philips · 2 CD · ADD

Este álbum encierra casi todo el Grieg que Leppard grabó para Philips. Unas dos horas y media de delicia tras delicia que nos llevan a lo más popular del noruego.



LUTOSLAWSKI: Concierto para orquesta. SZYMANOWSKI: Sinfonía 3. A. Tchaikowsky: Sinfonía 4. Coro y Orquesta de la Radio Bávara / Mariss Jansons. BR Klassik · CD · DDD

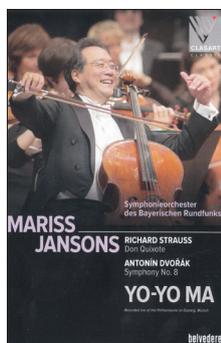
Este hermoso disco contiene dos obras del siglo XX y otra del XXI, la de Alexander Tchaikowsky. Jansons pasa sobre ellas deleitándose en cada detalle.



HONEGGER / WEILL: Obras orquestales. Zimmermann. Orquestas Filarmónicas de Berlín y Oslo / Mariss Jansons. Emi · 2 CD · DDD

Son registros de los noventa, cuando Jansons había impuesto ya su nombre con fuerza en la lista de todas las orquestas. Ejemplares y sustanciosas versiones.

De las imágenes



DVORAK: Sinfonía 8. R. STRAUSS: Don Quijote. Yo-Yo Ma. Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara / Mariss Jansons. Belvedere · DVD · DTS

Este Don Quijote quizás sea el mejor Strauss que Jansons dejó tras de sí. Es una de las grandes versiones de la obra, en perfecta complicidad con Yo-Yo Ma.



GLUCK: Orfeo ed Euridice. Baker, Speiser, Gale. London Philharmonic / Raymond Leppard. Escena: Peter Hall. NVC Arts · DVD · 4:3 · PCM

Tras casi cuarenta años de existencia, y con todo lo que ha llovido desde entonces, este irrepetible Orfeo de Gluck mantiene su hegemonía sobre el resto.



MONTEVERDI: Il Ritorno D'Ulisse in Patria. Baker, Luxon, Howles, Lloyd. London Philharmonic / Raymond Leppard. Escena: Peter Hall. Arthaus · DVD · 4:3 · PCM

Cavalli, Gluck, Haendel, Monteverdi... Leppard fue un pionero en la recuperación de muchas partituras esenciales, como debe reconocer el historicismo reinante.



TCHAIKOVSKY: La Dama de picas. Jovanovich, Muraveva, Schwarz, etc. Filarmónica de Viena / Mariss Jansons. Escena: Hans Neuenfels. CMmajor · 2 DVD · DTS

Ya vemos en la introducción que Jansons ha hallado su momento de inspiración. Schwarz y él parecen sentir en sí mismos los últimos alientos de la Condesa (ver crítica más amplia en la página 64).

Angela Hewitt

Lady Bach

por Lorena Jiménez

No existe en la actualidad ningún otro pianista cuyo nombre vaya ligado a Bach como el de Angela Hewitt. La canadiense, de renombre mundial, ha compartido más horas con Bach que con cualquier persona viva. “[...] Siempre ha estado en mi vida. Lo he interpretado en piano, en violín, lo probé en el clavicordio, lo he cantado y he bailado con Bach... Y al final usé toda esa experiencia para tocar su música al piano [...]”. Angela Hewitt es todo un referente en Bach más allá de cualquier frontera, que ha cautivado al público de todo el mundo. La crítica especializada ha dicho y escrito de ella: “No conozco a ningún músico que toque Bach en cualquier instrumento con mayor sutileza y belleza de tono que el de Hewitt” (*BBC Music Magazine*). “Hewitt sigue siendo el mejor exponente actual de la música de teclado de Bach” (*Gramophone*). Fueron sus padres los primeros en darse cuenta de su talento: “Tuve mucha suerte de tener los mejores maestros en casa”, afirma la virtuosa pianista. A los tres años, Hewitt comenzó sus estudios de piano con su madre, pianista y profesora de música: “ella me enseñó buenos hábitos desde el principio, con énfasis en la musicalidad, y siguió siendo una guía importante hasta los doce y los trece años”. Su padre, organista y director de coro de la catedral anglicana de Ottawa, la ayudó con el contrapunto y la armonía, despertando su pasión por Bach. Este año, Angela Hewitt, la virtuosa pianista de sincera sonrisa y verbo pausado, cuyo repertorio abarca desde Couperin a compositores contemporáneos, hizo historia al convertirse en la primera mujer en recibir la prestigiosa medalla Bach de Leipzig, que le será otorgada en el Bachfest 2020. Y finaliza su épico *Bach Odyssey* en el Wigmore Hall, cuatro años interpretando las obras para teclado de Bach por todo el mundo, y recibirá la Medalla Wigmore en reconocimiento a su prestigio internacional y a su colaboración de más de tres décadas con la famosa sala londinense.



¿Qué significa para usted recibir la Bach-Medaille de la ciudad que es sinónimo de Bach?

Es un gran honor y, además, llegó de forma totalmente inesperada... Recibí un email del *Bach Archive* con una carta del alcalde de Leipzig y, obviamente, me emocioné mucho, porque recibir un premio de Bach de la ciudad donde él pasó gran parte de su vida y que está tan asociada con Bach significa mucho para mí. He pasado una gran parte de mi vida con Bach, y en este momento estoy con mi *Bach Odyssey* con sus *complete solo keyboard works* por todo el mundo, como también hice con *El clave bien temperado* hace diez años... Así que es muy bonito que todo el trabajo que he hecho haya sido distinguido (risas). Y, por supuesto, también lo es formar parte de esa célebre lista en la que figuran Helmuth Rilling, John Eliot Gardiner o Ton Koopman, que también han pasado gran parte de sus vidas con Bach... Ojalá pudiera decírselo a mis padres; ellos estarían muy felices...

Además, hizo historia al convertirse en la primera mujer en recibir tal distinción...

Sí, así es... Creo que dan esta medalla desde hace diecisiete años, pero no han sido muchas las mujeres que han dedicado su vida a Bach, aunque por supuesto está Marie-Claire Alain, la clavecinista Zuzana Růžicková, que grabó todas sus obras... No sé por qué no hay más mujeres, pero probablemente una razón sea que te lleva buena parte de tu vida si quieres hacer eso, y ocupa mucho espacio en tu cerebro... Yo no podría permitirme haber tenido hijos y tocar la obra completa de Bach... habría sido imposible...

En el concierto de la gala de entrega que se celebrará el próximo mes de junio en Leipzig, interpretará las *Variaciones Goldberg*...

Me lo pidieron y será un momento maravilloso... De hecho, amigos de todo el mundo quieren asistir a ese concierto, lo que es muy bonito... Será en el marco del maravilloso Festival de Bach que se celebra cada año... Estuve por primera vez en Leipzig en 1976 cuando fui a la International Bach Competition; era todavía una adolescente y por entonces era una ciudad muy diferente, y aquí estoy 44 años después (risas).

Y más de cuarenta años interpretando las *Variaciones Goldberg*, la obra que ha estado más presente en su repertorio...

Sí... Es una obra que toco desde los dieciséis años; con ella fui premiada, a los diecisiete, en la Bach Competition de Washington D.C. Y la he llevado siempre en mi repertorio en mi vida adulta... Nunca ha habido un largo periodo de tiempo en la que no la haya tocado... Ha sido quizá la obra que más he desarrollado, a medida que ha ido avanzando mi carrera... También creo que tiene un gran efecto en el público cuando la tocas, ya que para muchos es como si fuera una experiencia espiritual... Nunca me canso de ella...

De hecho, la grabó dos veces con su sello Hyperion. ¿Por qué quiso hacer una nueva grabación dieciséis años después?

Bueno, en dieciséis años uno cambia... el piano cambia... Pasé de Steinway a Fazioli... Mi propio Fazioli, que me dio un poco más de flexibilidad, con más color. Fui desarrollando todo eso con los años... Creo que empecé a tocar Fazioli en la época en la que hice esa primera grabación en 1999... Cada cosa que experimentas en la vida se refleja en tu música, en cómo tocas tu instrumento... Y a pesar de que cuando hice esa primera grabación no podía estar más feliz, ya que era mi mejor interpretación de la obra en los 25 años que llevaba tocándola, sentía que podía ir más allá con ella... Y por eso la hice otra vez. Y lo mismo ocurrió con las *Partitas*...



© BERND EBERT

Angela Hewitt se ha convertido en la primera mujer en recibir la prestigiosa medalla Bach de Leipzig, que le será otorgada en el Bachfest 2020.

Precisamente, acaba de salir al mercado su segunda grabación de *The Six Partitas* de Bach, más de veinte años después de que las grabara por primera vez con el Steinway... ¿La diferencia más notable de la nueva grabación está en su Fazioli?

Sí, las *Partitas* las grabé con mi propio Fazioli, que ahora uso en mis grabaciones y que está en mi casa en Umbria... Digamos que me siento más a gusto, más yo, con este piano, y puedo hacer todo lo que quiero, lo que es una sensación maravillosa...

¿Qué convierte al Fazioli en un piano especial y que cada vez tenga más adeptos?

En primer lugar, la facilidad con la que permite la ejecución, ya que no necesitas poner peso extra para nada... En muchos pianos, tienes que poner mucho peso para obtener el sonido y proyectarlo en la forma que tú quieres, por lo que pierdes energía y no es bueno. Tengo que tocar cada nota con un cierto peso y no puedo hacer el fraseo y la *lightness of touch* que me gustaría tener y que es muy importante. En cambio, en Fazioli puedes tocar muy suavemente y, aun así, suena, por lo que tienes una muy buena sensación y nada es forzado, lo que te permite una gran variedad de sonidos, por lo que nunca te aburres... Puedo colorear... Algunos pianos pueden tener un sonido bonito, pero más allá de tocar un poco fuerte o un poco suave, no puedes hacer nada más, y tocar un piano así me aburre a los veinte minutos y no siento

“En mi vida, no podría haberme permitido tener hijos y tocar al mismo tiempo la obra completa de Bach; habría sido imposible”



© KEITH SAUNDERS

“La danza siempre ha sido importante para mí en la música de Bach, y especialmente en estas Partitas, que son movimientos de danza; en esta última grabación está todavía más acentuado”, afirma Angela Hewitt, que ha grabado por segunda vez las 6 Partitas de Bach.

que puedo dar lo mejor de mí... El Fazioli tiene también una serie de cosas con respecto al sonido; produce un sonido brillante... Es bueno para el repertorio romántico, para música francesa... Es un piano muy creativo; creo que por eso les gusta a muchos pianistas de jazz como Herbie Hancock... Pero es un piano que te pone a prueba... Si solo te quieres sentir seguro, entonces, tienes que tocar otro piano, pero si quieres correr riesgos y realmente usar tu imaginación, el Fazioli es el mejor...

La acústica del lugar de grabación también juega un papel importante. En su primera grabación de *The Six Partitas* de Bach eligió la Beethovensaal de Hannover, pero el nuevo CD se grabó en el Kulturzentrum del Grand Hotel de Dobbiaco...

Sí, aunque la Beethovensaal de Hannover todavía la utilicé para mis CD de Scarlatti... Pero, en este caso, efectivamente, elegimos esta otra sala y también optamos por no poner el piano en el escenario, quitamos las butacas y pusimos el piano en la sala, lo que daba sensación de espacio... La sala en Dobbiaco (Toblach) es una sala de conciertos con quizá 550 asientos, y tiene un bonito *warm sound*, muy claro y con reverberación... Me gusta grabar allí porque la sala me ofrece una sensación muy agradable... Scarlatti requería un sonido un poco más seco por todas esas notas repetidas y el estilo del clave, pero con Bach me gusta tener esta redondez y al mismo tiempo claridad... Además, es una sala muy silenciosa porque no hay ruido allá arriba en las montañas (risas).

Siguiendo con la importancia de la acústica en las grabaciones, si no recuerdo mal, su segunda grabación

“Las Variaciones Goldberg tienen un gran efecto en el público cuando la tocas, ya que para muchos es como si fuera una experiencia espiritual; nunca me canso de ella”

de *El clave bien temperado* de Bach fue en la mítica Jesus-Christus-Kirche de Berlín...

Sí, es una iglesia fantástica... Hice varias grabaciones allí... De hecho, era la primera opción para la grabación de las *Partitas*, pero no pudo ser y fuimos a Dobbiaco... La Christus-Kirche es un lugar maravilloso para grabar; allí han grabado Karajan, Furtwängler... Y allí también hice un par de grabaciones de Beethoven, *El clave bien temperado*, y también hice Debussy...

También es fundamental contar con un buen ingeniero de sonido y usted colabora desde hace 25 años con Ludger Böckenhoff...

Es estupendo... Después de 25 años, todavía nos hablamos (risas), tenemos una muy buena relación... Es importante tener una buena relación con el ingeniero de sonido; él también es mi productor y ahora su hijo también ayuda en la parte técnica; nos conocemos muy bien, tiene un oído fantástico, pero también es fantástico en la edición técnica que hace para mí... Como le he dicho, nos conocemos bien, así que *we push each other* y cuando sabe que puedo dar más y hacerlo mejor, es muy exigente conmigo, pero eso es bueno... Me di cuenta cuando hicimos nuestra primera grabación hace 25 años y siempre ha sido así, lo que es estupendo, porque no tiene problema en decirme lo que no está del todo bien... nos escuchamos... En las sesiones de grabación pasamos casi tanto tiempo escuchando como lo que yo estoy tocando; creo que es muy importante para un artista saber escucharse a sí mismo y lo que tiene que cambiar, es decir, cómo lo puedes hacer mejor... Así que no me paso horas y horas solo tocando, tocando y tocando... Puedo hacer tres versiones de una Partita pero no trece, pero escucho atentamente entremedias y sé lo que quiero cambiar... Tratamos de mantener todo lo posible interpretaciones completas... Por ejemplo, así es como hicimos con la *Sexta Partita*...

A propósito de las nuevas *Partitas*; en las notas que acompañan su nuevo doble CD, invita a los oyentes a que descubran por sí solos las diferencias con las anteriores *Partitas* a través de la escucha, pero ¿qué diferencias ha encontrado Angela Hewitt en estas dos grabaciones hechas con veinte años de diferencia?

Pues, aunque la danza siempre ha sido importante para mí en la música de Bach, y especialmente en estas *Partitas* que son movimientos de danza, en esta última grabación esto está todavía más acentuado, porque cuanto más viejo te vas haciendo, vas teniendo más libertad y te sientes menos estricto. Quizá, porque tienes más confianza en lo que haces o porque no te importa tanto lo que piense la gente (risas)... Y eso se aplica también a las cosas rítmicas, donde también hay un poco más de libertad... No hay cambios enormes, pero para mí las pequeñas cosas que hay, son un gran cambio...

Haber hecho la obra completa para teclado de Bach, ¿le ha ayudado a comprender mejor el lenguaje musical y emocional de las *Partitas*?

Sí, sin duda... Cuando grabé por primera vez las *Partitas*, ya había tocado algunas como la *Uno* o la *Cinco*, pero la *Tercera* y la *Sexta*, por ejemplo, eran bastante nuevas para mí por aquel entonces, las aprendí y, por supuesto, la toqué antes de grabarlas... Al volver a ellas noté no solo que conocía mejor su lenguaje, además, descubrí conexiones en motivos y su significado emocional... Ahora que he hecho su obra completa, también veo la singularidad de cada obra... Es asombroso cómo cada obra de Bach es completamente única e incluso dentro de las seis *Partitas* hay tal variedad de gigas, de zarabandas, es decir, cada una es diferente... Y esto es algo muy interesante...

¿El análisis minucioso de la armonía y la tonalidad, es clave para entender y transmitir el mensaje que esconde su música?

Por supuesto, por supuesto... La armonía lo dice todo... Muchas de las notas son simplemente embellecimientos, decoración que escuchas, pero lo que realmente hay que tener en cuenta es el trabajo de base, incluida la base emocional de la obra... La armonía, la tonalidad... Incluso en las *Partitas* puedes escuchar las diferencias entre un Sol mayor y un Mi menor o entre un Si bemol mayor y un Do menor... Por eso, echo de menos diversas cosas cuando escucho Bach, especialmente en los músicos jóvenes, que no tienen una sensibilidad hacia la tonalidad...

Quizá están demasiado preocupados por los dedos, la articulación, etc., y se olvidan que en la música de Bach está muy presente su fe...

Sí, por supuesto... Totalmente, su fe está presente en todas partes... Por ejemplo, en las *Partitas*, se aprecia sobre todo en la *sarabande* de la *Sexta Partita*... Es muy, muy profunda, espiritual e íntima, porque es Bach en diálogo con Dios, como la variación 25 de las *Goldberg*, por ejemplo... Bach no está escribiendo para alguien que va caminando por la calle... De hecho, cuando terminé de tocar la *Sexta Partita* en las sesiones de grabación esta última vez, había tocado toda la obra de seguido sin parar y Böckenhoff me dijo: "¿La gente, realmente entiende lo que está escuchando cuando escucha esta obra?". No sé cómo expresarlo en palabras, pero la *Sexta Partita* es profundamente espiritual... Habrá gente que sí lo apreciará y otra que no, pero no importa, porque es una música maravillosa...

Creció inmersa en la música de Bach y su padre fue organista de la Christ Church Cathedral de Ottawa. ¿Cuándo se sienta al piano, tiene en mente el sonido del órgano que tocaba su padre?

Sí, claro, crecí escuchando eso... No solo el sonido de órgano sino también el *timing*... Él tenía un gran sentido sobre cuándo se tenía que acelerar, contenerse o hacer un *ritardando* y cuánto tendría que durar, así que crecí escuchando un gran ejemplo... Además, el hecho de cantar en el coro de la catedral durante años, me permitió conocer la armonía de las diferentes partes, ya que cantaba de soprano o de alto según lo que necesitaban... También es muy importante experimentar ese tipo de cosas para alguien que toque Bach, porque te permite conocer esa separación de las voces... Luego simplemente trabajé muy muy duro la digitación para conseguir esa separación de las voces, que se hace a través de la articulación...

También estudió ballet clásico durante 20 años. ¿Le ha ayudado a la hora de interpretar los ritmos musicales como pianista?

Eso es realmente importante y siempre digo en las *masterclasses* que todo instrumentista tiene que aprender a cantar y bailar porque la música viene de ahí... Tienes que ser capaz de cantar para poder cantar una línea en el piano, porque si no puedes cantarla primero con la voz, no vas a poder hacerla cantar en el piano... Y, por supuesto, también para ser capaz de sentir esos ritmos, tienes que sentir la elasticidad en las danzas... Sentir, por ejemplo, el *upbeate* que luego baja... De hecho; el año que viene, en mi festival en Italia voy a tocar Bach, Rameau y Couperin, y van a bailar... Será fantástico...

Supongo que haber estudiado violín también le ayuda, por ejemplo, a la hora de trabajar el fraseo de una línea melódica, planteándola como si estuviera tocando un instrumento de cuerda...

Sí, por supuesto, en la articulación que haces y, además,

"Echo de menos diversas cosas cuando escucho Bach, especialmente en los músicos jóvenes, que no tienen sensibilidad hacia la tonalidad"

siempre trato que los estudiantes también entiendan eso... Sí, sí ayuda; por ejemplo, cuando haces grandes intervalos en Bach es como si tuvieras que cambiar de cuerda para hacer la frase...

¿Y cómo enfoca Angela Hewitt el estudio de una nueva obra? ¿Su mente trabaja ahora de forma horizontal?

Como estoy tan acostumbrada al contrapunto, incluso cuando aprendo una Sonata de Beethoven (ahora solo me queda la *Hammerklavier* -apunta la pianista-), cojo cada voz y lo miro como contrapunto... Beethoven escribió así y también otros compositores; incluso Chopin escribió mucho contrapunto... Obviamente, tienes que pensar de forma vertical para ver las armonías en general, pero es cierto que pensar horizontalmente beneficia... Y, por supuesto, analizo la estructura, especialmente cuando estás memorizando, porque tienes que saber dónde están las diferencias, dónde están las recapitulaciones... Creo que es muy importante cómo aprendes una obra al principio, porque muchos errores y descuidos se producen porque no se aprendió correctamente desde el primer momento...

El próximo mes de junio concluirá su Bach Odyssey en el Wigmore Hall, con la interpretación de El Arte de la Fuga de Bach. ¿Por qué tardó tanto tiempo en interpretar y grabar esta compleja e inconclusa obra de Bach?

En primer lugar, porque cuando empecé a grabar la obra completa de Bach en 1994, *El Arte de la Fuga* no se veía como una obra para interpretar en un concierto y, en segundo lugar, no se consideraba realmente una obra para teclado. Luego, con los años, la gente empezó a tocarla en diferentes versiones, e incluso en el teclado. Recibí muchos emails de gente que me pedía hacer *El Arte de la Fuga*, así que empecé con el maldito *Arte* de la maldita *Fuga* (risas), que si le soy sincera no conocía para nada... Al final, pensé que realmente tenía que hacerlo, y lo hice en 2012 en un programa en el Royal Festival Hall, junto con Sonatas tardías de Beethoven... Me pareció una buena forma de presentarlo... Fue una noche fantástica; normalmente, cuando la música se detiene y se llega al compás en el que no hay nada más, hay gente que lo completa, pero yo paro. Mantengo un largo silencio con la esperanza de que nadie tosa... (risas). Luego, toco finalmente el preludio coral que según se cuenta el propio Bach dictó en su lecho de muerte y que C.P.E. Bach insertó en la última página de la primera edición que hizo de *El Arte de la Fuga*.

Tocar obras tan largas como El Arte de la Fuga o las Variaciones Goldberg, sin interrupción, exige no solo una gran concentración intelectual sino también una gran fortaleza física... ¿Cómo se cuida?

Masajes, osteopatía, fisioterapia, pilates... (risas). Y dieta también, claro, porque la dieta tiene que ir unido a todo eso; trato de cuidarme, y sí, son programas exigentes, pero está bien afrontar retos de vez en cuando y, en cualquier caso, son cosas fantásticas, así que merece la pena el esfuerzo...

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Alina Sánchez

Ella es Cecilia Valdés

por Juan Antonio Llorente

El Teatro de la Zarzuela de Madrid ha tirado la casa por la ventana para presentar con carácter extraordinario *Cecilia Valdés*, la zarzuela cubana de Gonzalo Roig. El propio compositor se la dirigió a una joven Alina Sánchez, que acabaría convirtiendo el personaje titular en su bandera, y ella en su intérprete de referencia (ver link inferior). Hasta el punto de verse elevada a la categoría de mito en un comic (ver link inferior).

Dos simples pesquisas en el ciberespacio, que nos sirven para medir la talla de esta soprano, fundadora en su tierra natal del Estudio Lírico de las Artes Escénicas, del que fue directora. Residente en España desde 1993, tras dos visitas a nuestro país en la década de los 80, la concertista, actriz, empresaria e investigadora Alina Sánchez, que después de haber triunfado en teatros de Europa y América defendiendo los grandes títulos de la ópera y la zarzuela, como Miembro del Teatro Lírico Nacional de Cuba, recorrió los vericuetos hispanos enrolada como solista en la compañía de José Tamayo, no establece barreras como intérprete entre ambos géneros, en los que ha triunfado desde que debutase en el personaje de Azucena en una producción de *La leyenda del beso*, de Soutullo y Vert.

Links YouTube:

<https://cutt.ly/ArqMtYu>

<https://cutt.ly/4rqMuKk>



A estas alturas de su carrera ha decidido consagrarse a la enseñanza...

Creo que es una obligación. Como artista no debes negar el transcurso del tiempo, y como hay que dar paso a los nuevos talentos de las jóvenes generaciones, lo mejor que puedes hacer es dejar tu legado a los que llegan, para que empiecen una carrera como la que nosotros pudimos disfrutar, transmitiéndoles los conocimientos que anteriormente otros nos transmitieron a nosotros.

Habla de nuevos talentos, ¿hay muchos en la lírica?

Creo que sí. Lo que me parece que falla es el modelo de formación. Muchos de nosotros, yo en particular, que me eduqué en Cuba, donde empezó mi carrera, conocí el rigor en los estudios de música como parte de la formación desde las enseñanzas primaria y secundaria. Después te especializabas, pero todo el mundo tenía acceso al aprendizaje de la

música. Pienso que eso debería seguir siendo así. Me parece que fue un error suspender la asignatura de música en el nivel secundario. Porque todo profesional tiene derecho a conocimientos musicales. Y a adquirirlos en su primera y segunda enseñanza.

¿En Cuba sigue vivo el amor por la zarzuela?

Totalmente vivo, interesándole a un gran público.

¿Estableciendo distinción entre zarzuela cubana y española?

No. La zarzuela española es muy conocida y admirada en Cuba. La tradición se les debe a grandes profesionales españoles que actuaron allí. Entre otros, Sagi Vela o Pepita Embil, la madre de Plácido Domingo. Empezaron a aparecer por La Habana coincidiendo con los años de la República en España, y su apuesta fructificó. En los medios de difusión, empezando por la radio, la zarzuela española goza de un gran respeto,

y como se programa mucho, los grandes intérpretes resultan muy familiares. Por su parte, la zarzuela cubana es heredera de la española en formato y estructura, y también en la frecuente utilización de temas populares y sociales.

¿A sus alumnos les enseña zarzuelas de Cuba?

No es habitual. Lo que recuerdo es haberle descubierto la zarzuela de España a una cantante española, que desconocía nada menos que *La Revoltosa*. Me quedé muy sorprendida, por ser una de las obras más celebradas del repertorio zarzuelístico. Cuando le monté el dúo, se quedó muy impresionada. La razón del desconocimiento se debe a la etapa en la que se decidió la preeminencia de la ópera como género. Se decía que un cantante lírico que se preciara de serlo y tuviera un gran nivel vocal, no debía aprender zarzuela. Sólo ópera. Un auténtico disparate, porque si uno de los dos géneros tiene personalidad propia y tremenda fuerza, es la zarzuela española. Por su calidad musical y también por sus extraordinarios libretos. Tanto es así, que cuando se programa en los teatros vieneses, se convierte en un gran reclamo para el público austriaco. Elina Garanca, una diva internacional, la pasea por todo el mundo. Es casi obligatorio que cada intérprete tenga algo que lo identifique, diferenciándolo de los demás cantantes de su cuerda. En el repertorio internacional, todas las mezzos tienen unas obras que son imperativas de cantar, a las que Garanca aporta en los conciertos su nota distintiva introduciendo fragmentos de zarzuela. Ha sido muy inteligente, acertando por esa vía para distanciarse en el repertorio de otras colegas del panorama universal. Ha cantado la canción de Paloma de *El barberillo de Lavapiés* en los principales escenarios líricos, siempre gran éxito. España tiene en ella una gran defensora de su música. Y no hablemos de Plácido (Domingo) o de Montserrat (Caballé), que han paseado la zarzuela por el mundo entero.

¿Afirmaría entonces que el género goza del merecido respeto?

Sé que voy a decir algo muy arriesgado, pero creo que goza de más respeto fuera que dentro de España. Pero es que España no es consciente de todos sus tesoros y, al no reconocerlos, infravalora su legado. Lo vemos en otros campos. En el panorama de la literatura europea de los siglos XVI y XVII, no hay poesía, y en general literatura, como la española del Siglo de Oro. Prácticamente no hay poetas equiparables a Góngora, Quevedo, Lope... Incluso al propio Cervantes, aunque su fuerte no fuera la poesía. De un modo similar, en la etapa de la pre y de la post Guerra Civil, en la producción musical y teatral europeas, no creo que exista tanta riqueza como la que hubo en España con los compositores de esa época. Y no me limito a los de la zarzuela como Moreno Torroba, Pablo Sorozábal o el Maestro Serrano. Aunque lo intente, a la memoria no me vienen todos los nombres de tantos grandes compositores del momento.

¿Es por eso por lo que, a pesar de haber cantado ópera, se decantó por la zarzuela?

Siempre he cantado los dos géneros. En Leipzig, por ejemplo, hice una *Traviata* con gran éxito y muy buenas críticas. Como en ese momento vivía en Cuba, viajaba por el entonces llamado Campo Socialista, y recuerdo haber cantado, entre otras, en diversas ciudades de Polonia. Pero también he actuado en diversos países de América. En México, sin ir más lejos, protagonicé muchas funciones de *Rigoletto*, *Traviata* y *Lucia de Lammermoor*. La zarzuela la hacía mayormente en Cuba, y luego en España, cuando me instalé aquí a vivir.

Ha citado tres óperas, pocas en relación con el número de zarzuelas que acumula...

Mencionaba las que más hice fuera de Cuba, pero con el tiempo, cuando mi voz fue ensanchando, hice los dos



La soprano Alina Sánchez, durante la década de los 80.

principales papeles de *Bohème* (Mimí y Musetta) y después, Elena Herrera, una directora maravillosa recientemente fallecida que tuve en Cuba, me pidió que cantase *Aida*. Me pareció prácticamente imposible por la cuerda, pero como ya era más mayor, después de haber cantado títulos de lírica ligera, como *Don Pasquale*, y de haber pasado por otros incluso de más lírica, la voz me permitía atreverme hasta con *Aida*. Recuerdo la audición que hice para unos empresarios italianos, que querían llevar unos solistas cubanos a su país.

¿Les convenció?

Me dijeron que era un acercamiento interesante a la tesitura de *Aida*, porque, a diferencia de Puccini, que es más intenso en la zona central, Verdi necesita una potencia muy grande del registro agudo y al mismo tiempo del grave, y en ese momento lo podía asumir.

Dentro del repertorio zarzuelístico, ¿ha adoptado algún personaje como suyo?

No particularmente. Trabajé mucho con la compañía Lírica Extremeña, que ha apostado fuerte, sobre todo Paquita García, por la difusión de la zarzuela en Extremadura. En una ocasión me propuso hacer *Revoltosa*, y me pareció que no podría con el papel, pero al final me arriesgué y salió bien. Puedo decir también que mi debut profesional, cuando tenía 19 o 20 años, fue con el personaje de Amapola en *La leyenda del Beso*, que vocalmente no tenía nada que ver conmigo en esa edad, porque solicita una voz mucho más llena. Pero daba el personaje de aquella gitana en esa zarzuela que no sé por qué apenas se interpreta aquí.

Tal vez porque lo más conocido es el intermedio popularizado por el grupo Mocedades, como *Amor de hombre...*

Pero eso es un demérito. La salida de Amapola con el coro es brillante, como lo son el dúo con el tenor, la romanza del cuchillo de Iván o el brindis del barítono. Es muy difícil, eso sí, pero tiene momentos gloriosos. Además, con la riqueza añadida del flamenco, entre otras cosas. Recuerdo cómo disfrutaba con la lectura que hace Amapola con el barítono en la invocación del segundo acto...

¿La cantó muchas veces?

Muchísimas...

¿Alguna con satisfacción equiparable a las que le dio Cecilia Valdés?

Muy parecida, pero nunca igual, teniendo en cuenta que *Cecilia* es el mito nacional cubano. Parte de la novela costumbrista *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, en el siglo XIX, que en alguna medida es el símbolo del mestizaje. Y Gonzalo Roig logra fusionar en la partitura los ritmos populares con el mito de la mulata hermosa y fatal. Es conocida la rivalidad por los derechos entre Roig y Lecuona con su *María la O*, porque tanto el libretista Agustín Rodríguez como el poeta Sánchez Galarraga, querían basarse en la novela de Villaverde, pero al ser Roig el primero en presentar su propuesta, le dieron preferencia. Me contaba David Rendón, uno de los grandes repertoristas y músico maravilloso, que fue también maestro mío, que la romanza en la obra de Lecuona decía... "Cecilia Valdés..." (lo canta sobre la melodía de *María la O*). Después, por derechos de autor, se cambió el texto por el que hoy conocemos.

¿Es la diferencia fundamental entre las dos obras?

Temáticamente también las hay, por la mayor insistencia sobre esa variante de los bandidos, que son los curros del manglar, omitida en *Cecilia Valdés* y muy presente en *María la O*. Pero más allá del tema del mestizaje, las dos obras son muy feministas. Mejor dicho: reflejan muy bien el tema de la mujer mestiza. Incluso en el problema racial de la colonia. Porque una de las cosas características de la zarzuela cubana es el modo en que plantea las etapas de la colonización. Por ejemplo, en todo lo relativo a los esclavos. Eso hace que muchas zarzuelas cubanas tengan un tinte un poco dramático, sin faltar los momentos bufos.

Usted ha cantado las dos... ¿En cuál se encontraba más cómoda?

En las dos. Lo primero, porque soy una mulata. El tema del mestizaje y la problemática de la mujer mestiza desde la colonia hasta hace muy poco, estaba muy presente en la vida de mi propia familia. Desde el punto de vista psicológico e interpretativo, siento ambos personajes muy cercanos. Muy reales. Muy de la vida misma. La diferencia es que en la obra de Roig, Cecilia es una hija natural de un hombre blanco, cuidada desde lejos por un padre que, sin dar la cara, se preocupa por cubrir sus necesidades materiales. Cecilia era una mulata cuarterona. Digo esto, porque una de las cosas más crueles de las mezclas raciales de las sociedades racistas era su modo de clasificar según el color, en función de la mayor o menor sangre blanca que tuvieran. Un capítulo muy triste y a la vez gracioso de Villaverde es el de los niños blancos enunciando la cantidad de nombres que recibían los mestizos según la cantidad de veces que se hubiese mezclado la sangre...

¿Se identifica más con alguna de las dos heroínas?

Son dos psicologías diferentes. Cecilia es una niña más ingenua, más frágil, cuya máxima aspiración es pasar por blanca, y así casarse con un blanco que la va a situar bien en la sociedad, liberándose de su pasado negro y mulato. Una de las cosas que describe minuciosamente Cirilo Villaverde en el Baile en la casa de Soto cuando llega Cecilia es su vestuario, con el peinado clásico y sus plumas en la cabeza,

"Antes se decía que un cantante lírico que se preciara de serlo y tuviera un gran nivel vocal, no debía aprender zarzuela, sólo ópera"

como una niña blanca. En el lado opuesto, María la O es más barriobajera y hecha a sí misma. Una mujer de "rompe y rasga", crecida en el barrio más marginal del manglar, en el que se solían refugiar los delincuentes. Pero en ambos casos, presumen de mantener relación con un blanco que las amaba.

¿Conoció a Lecuona?

No. No lo conocí, porque se marchó del país al comienzo de los años 60, cuando yo era muy niña.

Pero si a Roig... ¿Fue su descubridor?

Puede decirse que sí. En la Universidad de la Habana, siendo yo estudiante de letras, teníamos un teatro muy rico. La orquesta estaba formada por alumnos de distintas ingenierías, que tocaban el violín, el oboe... Eran muy buenos músicos. Recientemente, un amigo norteamericano decía que yo debía contar la importancia de la música en aquellos momentos, como antes comentaba. En todas las facultades había alumnos muy buenos en música, que simultaneaban los estudios de su carrera con la enseñanza de algún instrumento. Fue en aquel momento cuando a un Gonzalo Roig algo relegado, porque la moda imperante en la música era la disonancia contemporánea, le propusieron en el Teatro Universitario hacer su *Cecilia Valdés* con alumnos, entre los que había muy buenos cantantes. Tenía a su disposición todo tipo de colores vocales donde escoger. Además, contó con la contribución de grandes profesores, tanto de la Orquesta Nacional de Cuba como de la Banda Nacional de Conciertos.

Y allí estaba usted como Cecilia... ¿Cuántas veces la cantó desde entonces?

No lo sé... (sonríe). He perdido la cuenta. En Cuba, prácticamente en todos los teatros. Luego hicimos una gira por la Unión Soviética, Polonia, Bulgaria, Rumanía... Después, en una producción en México, en DF, Guadalajara... También en Estados Unidos, donde la hicimos en concierto. Y siempre con éxito arrollador.

¿Eso le permite decir como a la protagonista "Sí, soy Cecilia Valdés"?

Ya no... (risas). Pero lo fui, y con mucho orgullo. La primera vez con dieciséis años, que son los que tiene la protagonista en la novela. Esos mismos tenía yo cuando la hice con el Maestro Roig.

¿Qué requería él de los intérpretes?

Roig era un hombre exigente en extremo en lo referente a la medida de la emoción, y también con la cubanía. La música cubana es complicada, compleja, por esa difícil síncopa con una medida especial, que se llama cinquillo cubano, heredado, por supuesto, de la influencia africana, que todos los grandes músicos cubanos (de Lecuona, Roig, Prats o Cervantes, a los actuales como Leo Brouwer) han utilizado. Roig la requería, pidiendo que se respetaran los acentos rítmicos (los marca sobre la mesa con los nudillos, acompañada de la voz). Y yo lo conquisté... (ríe).

¿Cecilia es vocalmente difícil?

Muy difícil. Parece escrita para tres voces diferentes. En la salida es muy aguda. En la partitura original, la escribe en Sol, que, a fin de poder con el agudo final, requiere previamente un Re sobreagudo. Al no tenerlo todas las sopranos, lo bajaba, y se hacía en Do, un tono más bajo. Recuerdo cuando la canté por primera vez con él. Fue en un concierto de la Universidad en el Parque Central de la Habana, con la Banda Municipal de conciertos, en cuyo local se ensayaba, y con la que se hacía un programa cada semana en torno a la música operística (selecciones, oberturas...), que siempre terminaba con zarzuela cubana. Yo tenía que cantar la Salida de Cecilia. Ensayaba en el local de la Banda, del complejo del Conservatorio Amadeo

Roldán. Siendo tan jovencita, iba llena de miedo, y él, cuando terminé de ensayar, cerrando la partitura dijo: ¡la canta en Re, da el Re! Aquella satisfacción suya me enorgulleció, porque esa tesitura para mí era casi natural.

Decía que se necesitaban tres voces distintas...

Sí, porque después está el gran dúo, bastante central y con gran poder dramático, que reclama una voz de soprano con bastante peso en el centro. Y luego, la canción de cuna tiene un requerimiento grande, con mucho *legato* y mucho pianísimo.

Como Traviata...

Justamente eso. Un caso prácticamente igual.

No recuerda cuántas veces la ha cantado, pero sí que su Cecilia le valió en 1980 el Premio a la mejor actuación femenina en el Festival de Teatro de la Habana...

Y también lo tengo por la interpretación del papel de María la O... ¡Por las dos! Dos heroínas de la zarzuela cubana me han brindado este Premio...

¿Hay poso de la zarzuela española en la escritura de Cecilia?

Diría que sí, porque una de las cosas más lindas que tiene la zarzuela española, y es algo en lo que he trabajado, es el modo en que entran los ritmos folklóricos dentro de las partituras que, igual que las jotas, presentes en la música del Maestro Serrano, están salpicadas por los diferentes ritmos (pasacalles, pasodobles...) de las distintas regiones. Lo mismo pasa en la zarzuela cubana, donde están la habanera, la criolla, la guajira... los ritmos autóctonos. Pero esa idea ya la encontrábamos en partituras de dificultad, digamos italiana, en el mismo Verdi. Otro gran músico cubano, el maestro Félix Guerrero, me decía que para cantar Verdi es preciso conocer la tarantela. Esa corriente, resultado del gran nacionalismo que se produce en la música teatral europea en la primera mitad del siglo XIX, pasa a la zarzuela de España y de ahí a la de Cuba, tomando del pueblo los ritmos populares.

Argumentalmente, ¿reconoce a Cecilia en alguna protagonista española?

Un poco tal vez en esa mujer un tanto despreciada que es Marola, en *La tabernera del Puerto*. Y también en la gitana Amapola, de *La leyenda del Beso*. En esas dos mujeres, a las que parece se hace de menos. Incluso en *La Revoltosa*, con la pobre Mari Pepa siendo la comidilla del barrio.

De todas las Cecílias que ha cantado, ¿tiene alguna especialmente curiosa, memorable?

La de mi debut con el maestro Gonzalo Roig es la más memorable. Tengo una anécdota con él y con el maestro Adolfo Guzmán, otro músico grande-grande, yendo a una grabación en la Empresa Discográfica de Cuba. Él bajaba y nosotros subíamos. El maestro Roig con su sombrero de jipijapa, llevaba, como siempre, atadas con una soguita, todas las partituras de su música sin imprimir, pasadas a mano por unos copistas excelentes que había en Cuba. Yo iba de su brazo, y al coincidir con Guzmán, este le preguntó "maestro ¿cómo le va?". A lo que contestó: "aquí estoy, con mi primera y con mi última Cecilia", refiriéndose como la primera a la partitura. La otra Cecilia era yo. Es un recuerdo muy emocionante...

Vive en España desde 1993. ¿Por qué decidió asentarse aquí?

¡Qué pregunta tan larga de contestar! España siempre fue para mí un sueño. Cuando vi por primera vez la estatua de La violetera que estaba en la confluencia de Gran Vía y Alcalá, por poco me desmayo de emoción. Me parecía increíble estar en Madrid. Es verdad que tenía una España ideal, y que después las cosas fueron más complicadas.



"La zarzuela cubana es heredera de la española en formato y estructura, y también en la frecuente utilización de temas populares y sociales", afirma Alina Sánchez.

Hace veinte años decía considerarse una emigrante privilegiada. ¿Sigue opinando lo mismo?

No. En este momento creo que soy una persona privilegiada por haber tenido la música en mi vida. Por tener el privilegio de poder ser artista, siendo inmigrante o no. Porque Dios, el Ser Supremo, me regaló un oído musical, me permitió tener voz y cantar para, en un momento de mi vida, poderme ganar la vida con ello. Eso es lo más importante.

En España se sigue dedicando a la investigación, a cantar, a formar a otros...

En este momento, desde mi semi-retiro, aun canto. He tenido la suerte de poder hacerlo en grandes escenarios, en muchos lugares de España y con grandes intérpretes. Desarrollando una carrera de cantante en España, donde hay tantos y tan buenos. Porque, aunque para mí la enseñanza es muy fructífera y reconfortante, cuando me brindan la oportunidad de subirme a un escenario, al seguir estudiando y practicando con mis alumnos, trato de hacer lo que mis facultades vocales me permiten. Abordando las dificultades con las que sé que puedo. Sin intentar ir más allá y tratando siempre de que me digan la verdad del resultado. Todo esto me hace sentirme muy completa.

¿Sigue yendo a Cuba?

Hace 28 o 29 años que no voy por allá...

¿Con qué pasaporte viaja?

Español. Habiendo pasado la etapa más madura de mi vida en España, nadie puede imaginarse lo española que me siento. Cuando en una entrevista un gran actor cubano que tiene un programa en Miami me preguntó "¿Tú te sientes española?", "muy española", le dije. Y le chocó, sabiendo que me ven como el símbolo nacional. Pero es que tengo nietos españoles: hay sangre mía española en ellos. Me considero parte de este país y parte de su historia. Como uno más de los nuevos españoles.

Girando con la Antología de la Zarzuela, cuando cantaba la romanza de El niño judío se identificaba...

Sí, cuando me tocaba interpretar esa romanza, tan maravillosa como difícil de cantar, decía "De España soy" con todo el sentimiento, ahora, más todavía. "Y mi cara serrana, lo va diciendo..." (más risas para el colofón).

Cecilia Valdés en el Teatro de la Zarzuela

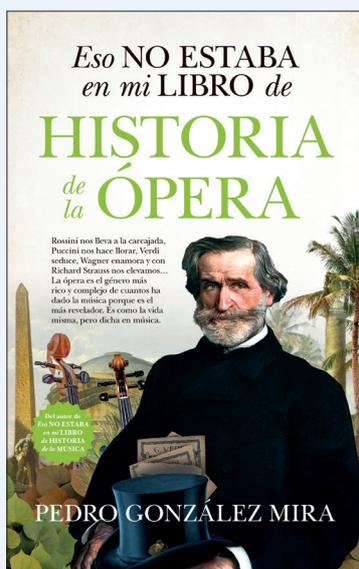
Del 24 de enero al 9 de febrero

<https://is.gd/uKXdQt>

El libro de ópera que sí hay que tener

Tras el éxito y buena aceptación de *Eso no estaba en mi libro de Historia de la Música*, Pedro González Mira se ha embarcado en un proyecto similar que ya ha visto la luz editorial, *Eso no estaba en mi libro de historia de la Ópera*, escrito, como el mismo autor afirma, como consecuencia del primer título citado. Como en el anterior, el autor revela sus preferencias y no dicta un manual al uso sobre la historia de la ópera (para eso ya hay muchos y aburridos libros); él lo hace desde su propia y personal opinión y tras años y años sumergido en el estudio de este género. Y por eso el libro vuelve a ser de lectura directa e intensa, esperando que a cada jugada y a cada capítulo (más variados que en el primer libro) se produzca un gol por la escuadra.

“Una ópera es una historia en la que una soprano y un tenor luchan para acostarse y un barítono se lo impide” (Bernard Shaw). Éstas, como otras muchas ocurrencias más o menos apócrifas, salpican al mundo de la ópera. Pero, claro está, todo es más complejo. Una sinfonía nos puede explicar muchas cosas al llegar a nuestros oídos; pero sólo musicalmente, porque es sonido. Una ópera también podrá exponérmolas, pero con mucha más elocuencia, porque, como esa sinfonía, lo hará musicalmente apuntando directamente a la parte más ávida de sentimientos de nuestro corazón, pero también usando la palabra, que



Eso no estaba en mi libro de historia de la Ópera

Autor: **Pedro González Mira**
Editorial Almuzara, 351 páginas
<http://almuzaralibros.com>

es un código con el que lidiamos a diario para comunicarnos, explicarnos, relacionarnos. Para vivir. La ópera es un tratado sobre la vida del ser humano... Pero no sólo eso. Es también un espectáculo. Wagner quiso patentarla como la “obra de arte total”, pero llegó tarde; ya lo era cuando él dijo que se la iba a inventar. Desde que Mon-

teverdi se ocupó de poner a cantar a Orfeo a principios del siglo XVII ya lo fue. Y lo sigue siendo hoy, aunque todavía millones de seres humanos no hayan tenido la oportunidad de comprobarlo.

Y eso es lo que ha movido al autor de este libro a añadir un punto de vista más a esa historia inacabable e inagotable que es la del género musical total, la ópera. Lo plantea en tres partes, que aspiran a que no se le quede en el tintero nada que deban saber todos aquellos que sientan interés por iniciarse en ese mundo o para los aficionados a la música clásica que quieran profundizar en el asunto. La primera narra los inicios y su cenit; es el relato de su propia historia. La segunda pone en valor los elementos que la conforman: la palabra, la música, el canto... Y la tercera es una especie de parque temático en el que van apareciendo los títulos indispensables y las historias que en ellos se relatan, con sus entresijos y porqués. Hay, luego, un epílogo necesario que plantea la conveniencia o inconveniencia de aceptar si la defensa del arte operístico en nuestros días tiene o no fundamento. Por último, además de un índice onomástico, el autor nos introduce en el mundo discográfico de la ópera, regalando al lector un listado de interpretaciones fonográficas de 130 óperas cuyo conocimiento y disfrute puede ser objeto de la observación en toda una vida.

Regresa al Teatro Real una Flauta de cine

La aclamada producción de *La flauta mágica*, inspirada en el cine mudo, del director de escena Barrie Kosky, vuelve al Teatro Real tras sus exitosas representaciones en enero y febrero de 2016, afianzándose así su compromiso con los amantes de la música de Wolfgang Amadeus Mozart. Una deliciosa fábula sobre la fraternidad, rebotante de simbolología y guiños masónicos, que terminaría convirtiéndose en el testamento musical del compositor. Esta producción de la Komische oper de Berlín, cuenta con la dirección musical de Ivor Bolton (director del coro: Andrés Máspero; directora del coro de niños: Ana González) y Kornilios Michailidis (función del 13 de febrero), y con la dirección de escena de Suzanne Andrade y Barrie Kosky, secundados por “Concepto I 1927” (Suzanne Andrade & Paul Barritt) y la animación de Paul Barritt.

En el reparto completo, nombres como Andrea Mastroianni y Rafal Siwek (Sarastro/Orador), Stanislas de Barbeyrac y Paul Appleby (Tamino), Albina Shagimuratova, Aleksandra Olczyk y Rocío Pérez (La Reina de la Noche); Anett Fritsch y Olga Peretyatko (Pamina), Elena Copons, Gemma Coma-Alabert y Marie-Luisse Dressen (Tres Damas); Ruth Rosique (Papagena), Andreas Wolf y Joan Martín-Royo (Papageno),



La Reina de la Noche enroscada como una enorme araña maternal al estilo de las que fundía Louise Bourgeois, según la idea escénica de Suzanne Andrade y Barrie Kosky.

Mikeldi Atxalandabaso (Monostatos) y Antonio Lozano y Felipe Bou (Dos hombres con armadura).

Las funciones comenzarán el día 19 de enero y se prolongan hasta el 24 de febrero.

www.teatroreal.es

Ibermúsica y el año Beethoven

© DANIEL REGAN



Leonidas Kavakos tocará con Enrico Pace las tres últimas Sonatas para violín de Beethoven en Ibermúsica.

El mundo musical celebra el 250 cumpleaños de Beethoven y el aclamado binomio Leonidas Kavakos & Enrico Pace (violín y piano) se ha querido unir a la fiesta, ofreciendo para Ibermúsica un programa íntegramente dedicado al compositor. En este caso, el violinista griego afronta, junto al pianista italiano, las tres últimas Sonatas para violín de Beethoven, las ns. 8, 9 y 10, incluyendo entre estas la conocida como "Kreutzer".

Kavakos precisamente acaba de publicar una grabación discográfica con obras de Beethoven, con el que no solo en 2020 está muy vinculado en una gira de conciertos con la música del alemán, ya que como él ha declarado, "Beethoven forma parte de mi vida".

Leonidas Kavakos & Enrico Pace

Obras de **Beethoven**

Miércoles 29 de enero, 19.30h

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

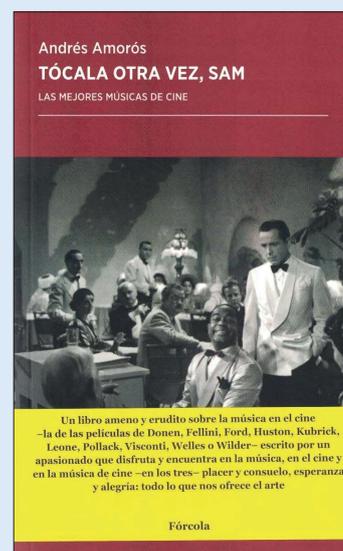
www.ibermusica.es/es

Tócala otra vez, Sam: las mejores músicas de cine

Si amamos el cine y amamos la música, ¿cómo no vamos a amar la música de cine? No se trata de una simple suma; en todo caso, sería una multiplicación: ambas artes se potencian enormemente (esta revista de fe de ellos en sus secciones de opinión finales). Desde el nacimiento del cine sonoro (y ya en el cine mudo, con el acompañamiento musical en las proyecciones), la música fue un grandísimo aliado de la imagen. No es frecuente que un gran director de cine sea también compositor, pero toda regla tiene su excepción (es el caso de Charles Chaplin o Clint Eastwood). En otras ocasiones, un director de cine y un compositor trabajan

juntos, formando una pareja ideal (como en el caso de Nino Rota con Federico Fellini, o en el de Ennio Morricone con Sergio Leone). Pero han sido músicos como Bernard Herrmann, Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa, Franz Waxman, Victor Young, Alfred Newman, Álex North, Jerry Goldsmith, Georges Delerue, Elmer Bernstein, Burt Bacharach, Michel Legrand, Marvin Hamlisch, Vangelis, John Williams, Henry Mancini, Maurice Jarre o John Barry los que han compuesto la mejor música de cine de todos los tiempos.

Andrés Amorós, melómano y cinéfilo a partes iguales, recorre en este apasionante libro gran parte de la historia del cine desde este punto de vista tan singular, el musical, y por sus páginas no faltan reflexiones y anécdotas sobre la música de las películas de sus directores preferidos: John Ford, Eisenstein, John Huston, Billy Wilder, Luchino Visconti, Orson Welles, Stanley Donen, Stanley Kubrick, Sydney Pollack o los citados Fellini y Leone. El libro se completa con el comentario musical de veinte Westerns y de veinticinco canciones de amor de clásicos populares.



Tócala otra vez, Sam: las mejores músicas de cine

Autor: **Andrés Amorós**

Fórcola, 437 páginas

<http://forcolaediciones.com>

Antonio Moral, director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada

El Consejo Rector del Festival Internacional de Música y Danza de Granada ha propuesto al gestor musical Antonio Moral como director del Festival, tomando el relevo de Pablo Heras-Casado. Los miembros del Consejo Rector han valorado la excelencia en la trayectoria del candidato, su solidez y prestigio, así como su dilatada experiencia tanto en la dirección de festivales, como en la gestión pública al frente de organismos con gran proyección internacional. Antonio Moral ha aceptado el nombramiento y asumirá la dirección del Festival Internacional de Música y Danza de Granada a partir de este 3 de enero de 2020, y durante las próximas cinco ediciones.

www.granadafestival.org



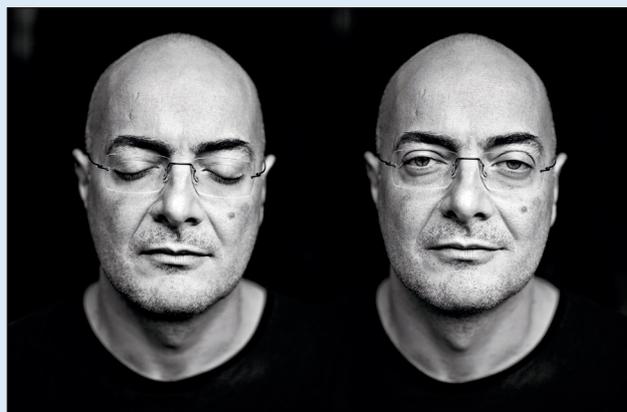
BELEN VARGAS

Metáforas orquestales con la Orquesta Nacional de España

Dutilleux supo ser propio y característico en un presente de vanguardia que pretendía marcar las pautas. Su *Métaboles* presenta ideas melódicas, armónicas y rítmicas que nos son reveladas desde ángulos y órdenes distintos a lo largo de la obra, hasta que alcanzan una nueva verdad. Toda una metáfora. Le acompaña en el "Sinfónico 9" de la Orquesta Nacional de España, dirigida por David Afkham, uno de los compositores españoles más respetados de la actualidad: Jesús Rueda, quien siempre ha sabido quitarse el sombrero ante los grandes del pasado, en la que será su *Quinta Sinfonía*, de la que ya sabemos que comienza "como una pintura marina. Hay oleaje, unísonos de toda la cuerda en melodías oscuras, claroscuros de acordes que se solapan, ecos y reverberaciones, grandes *tutti* orquestales y dilatados pasajes de cuerdas en densas armonías", afirma el propio Rueda.

Junto a estas obras, la suite de *El mandarín maravilloso* de Bartók, toda una historia de violencia. Sórdida, macabra y expresionista. Tres maleantes obligan a una muchacha a bailar ante la ventana de su habitación para atraer a los viandantes y desvalijarlos (y matarlos) al entrar en su habitación... Hasta que llega un mandarín, un mandarín maravilloso. Lujuria, sangre y esa atmósfera mágica, erótica y brutal de Bartók que nos atrapa, con la que concluirá el fascinante recorrido por una música sinfónica de altos vuelos.

Pero el nuevo año se abre en la OCNE con dos conciertos en Oporto (solo con la presencia del Coro Nacional) y Santander (días 10 y 11, respectivamente, éste último con Juan Pérez Floristán como solista), para proseguir con el "Satélites 6", titulado "Convergencias Divergentes", con la dirección de Nuria S. Fernández a solistas de la OCNE (día 21). Dentro del ciclo "La actualidad de lo bello", Gordan



Gordan Nikolić, junto a la OCNE, nos abrirá los ojos a obras como la *Noche transfigurada* de Schoenberg y la *Segunda Sinfonía* de Brahms.

Nikolić, violín y director, dirigirá a la Orquesta (día 25) con la *Noche transfigurada* de Schoenberg y la *Segunda Sinfonía* de Brahms. Y para acabar el mes, el día 31, el ciclo "Descubre XX-XXI" nos lleva, de la mano del director Jordi Francés y con la musicóloga Marina Hervás, a descubrir los mundos de Ives, Bartók y Ligeti.

Orquesta Nacional de España / David Afkham

Obras de **Dutilleux, Jesús Rueda y Bartók**
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)
17-19 de enero
<http://ocne.mcu.es>

Horacio Vaggione, XVII Premio SGAE de la Música Iberoamericana "Tomás Luis de Victoria"



El compositor Horacio Vaggione (Córdoba, Argentina, 1943) ha ganado el XVII Premio SGAE de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria. De este modo, el autor argentino obtiene este galardón, que convoca la Fundación SGAE desde 1996, considerado el más alto reconocimiento público a un compositor vivo de origen iberoamericano por

haber contribuido sustancialmente al enriquecimiento del acervo musical de los pueblos a través de su obra creativa. "Me faltan las palabras para describir lo que siento, me siento muy honrado porque este es un premio muy importante, de larga tradición hispánica pero también universal. Siempre he estado ligado a la figura de Tomás Luis de Victoria como autor, pero ahora puedo decir que formo parte de la tradición de su polifonía", declaró Vaggione, quien ha confesado sentirse "en familia" al recibir este reconocimiento.

En su trayectoria más de 50 textos publicados y 80 obras instrumentales, electrónicas y mixtas que le han servido para ser considerado pionero en el desarrollo de la música con las nuevas tecnologías. "Un compositor de referencia en el presente", pero destacado "no solo por sus composiciones finales sino por el trabajo con las sonoridades como materia naciente", tal y como ha destacado el compositor Luis de Pablo, presidente del jurado que ha encumbrado la carrera de Vaggione. El jurado decidió concederle el premio "por la riqueza de su catálogo, que incluye composiciones electroacústicas, instrumentales y mixtas, por la transcendencia de su obra, que abre caminos en la creación de sonidos, por su aportación a la renovación del pensamiento musical dentro y fuera del ámbito iberoamericano, y por su capacidad de inspirar a las nuevas generaciones de músicos".

www.fundacionsgae.org

Una nueva mirada sobre el cuplé

El Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) publica el libro *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*, de Enrique Encabo (editor), profesor de Música de la Universidad de Murcia, y quince expertos que analizan otros tantos aspectos de este género "indefinido por naturaleza, juguetón y resbaladizo que, sin embargo, ocupó un lugar primordial en la cultura del entretenimiento y la frivolidad en las primeras décadas del siglo XX". Aspectos como la imagen de la mujer en la escena o el travestismo y transformismo de género, o la conexión del cuplé con la copla, el destape, la escena *underground* o la sensibilidad *camp* son analizados en los capítulos de este libro, por los que pasan figuras legendarias como La Fornarina o la Bella Otero, pero también Lola Flores y sus raíces artísticas o Sorozábal y su "nueva tonadilla", hasta llegar al cuplé contemporáneo con representantes como Julia de Castro y su grupo De la Purissima.

Tres aspectos de estudio destacan en las páginas del libro: el estatuto de la mujer, protagonista indiscutible del fenómeno; el propio género del cuplé confundido bajo etiquetas como "género ínfimo", "variedades", "sicalipsis"; y, por último, el "espíritu del cuplé" entendido como fractura y desafío. En palabras de su editor, Enrique Encabo: "El cuplé es una actitud, una necesaria desviación en sociedades heteropatriarcales, un modo de ser esencialmente femenino y, de algún modo, feminista. Una travesura necesaria que no es sino una disidencia posible y permitida".



Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios

Editor: **Enrique Encabo**
Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 274 páginas
<https://iccmu.es>

Franco Vassallo debuta en el Liceu con Aida

Después de consolidar su carrera como uno de los grandes intérpretes del *belcanto* romántico, Franco Vassallo se ha convertido en uno de los más importantes representantes del repertorio verdiano de la actualidad. El barítono italiano debuta en enero en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona con Amonasro, el padre de la protagonista de la popular ópera *Aida* de Verdi.

"Amonasro es un papel muy complicado de interpretar", explica Vassallo, "sobre todo porque hay que dar credibilidad a la frustración de un rey destronado y humillado que, además, descubre que su hija ama al líder del ejército que devastó a su propio pueblo. Hay que saber medir la entrega y la emoción que todo ello conlleva, siempre junto a una orquesta importante que es la que Verdi imaginó para Aida". También afirma que "aunque el papel no es muy largo, es una de las partes más intensas y dramáticas de los grandes personajes para barítono de Verdi, con largos pasajes densos y demandantes, que requieren un gran canto legato, fraseo, robustez y un amplio rango vocal".

Franco Vassallo actuará en el Liceu los días 14, 17, 20, 23, 28 y 31 de enero y 2 de febrero en la histórica producción de Mestres Cabanes realizada a mediados del siglo XX, una joya de la escuela catalana de escenografía. Entre otros, más adelante le esperan una nueva producción de *Don Carlo* en el Festival de Pascua de Salzburgo y en la *Semperoper* de Dresde dirigido por Thielemann y *Otello* y *Luisa Miller* en el Comunale de Bolonia.

www.liceubarcelona.cat/es

Dos pianos para dos hermanos

A pesar de su juventud, son uno de los dúos de piano más cotizados de Europa. Formados junto a María Joao Pires y alabados por directores como Sir Neville Marriner o Valery Gergiev, el día 20 de enero ofrecerán un concierto en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, con la *Sonata para dos pianos KV 448* de Mozart, la *Fantasia en fa mayor* de Schubert, el *Andante* y *Allegro Brillante Op. 92* de Mendelssohn y, como brillante culminación, *La consagración de la primavera* (versión para dos pianos) de Stravinsky.

"A los dos nos apasiona la música clásica, pero también los deportes, la moda o la música pop. A veces es difícil encontrar el equilibrio entre lo que es aceptable para la gente



Lucas y Arthur Jussen, el dúo de piano de moda, tocará en el Teatro de la Maestranza de Sevilla.

y lo que no, por ejemplo, si te vistes demasiado a la moda, la gente puede fijarse sólo en eso. Por otro lado, hay muchos jóvenes que van a nuestros conciertos en Holanda. Probablemente se debe a que se identifican con nosotros, porque vestimos más a la moda que la mayoría de los intérpretes de música clásica. Nuestra labor es encontrar el equilibrio entre esos diferentes públicos. Los dos son igualmente importantes para nosotros. Y, finalmente, lo que realmente importa es la música", afirmaban los

hermanos Jussen en una reciente entrevista para RITMO.

www.teatrodelamaestranza.es

Jonathon Ramsay, ganador del Concurso Internacional "Città di Porcia"

La trigésima edición del Concurso Internacional "Città di Porcia", que en su última edición celebrada en noviembre de 2019 estuvo dedicada al trombón, ha declarado ganador al intérprete australiano Jonathon Ramsay.

Después de una semana intensa con cuarenta y seis participantes de veintidós países diferentes, el jurado escogió a los tres finalistas para concursar en la gran final con la Orquesta di Padova e del Veneto, dirigida por Carlo Tenan, en el Teatro "Giuseppe Verdi" de Pordenone. Tal y como indicaban las bases, los trombonistas podrían interpretar el *Concierto para trombón* de Nino Rota o el *Concierto para trombón* de Launy Grøndahl. Las tres interpretaciones fueron altamente apreciadas por el público que llenaba el teatro, que tuvo una participación activa a la hora de decidir con los premios con voto propio para el "premio del público".

El jurado, presidido por Andrea Bandini y con los vocales Michel Becquet, Roberto Bianchi, Torsten Erik Edvar, Alexander Gorbunov, Jacques Mauger e Ingemar Roos, declaró como Primer Premio, con 8.500 euros, a Jonathon Ramsay (Australia); Segundo Premio, con 4.500 euros, a Kris Garfitt (Reino Unido); y Tercer Premio, con 3.000 euros, a Polina Ta-



Los tres finalistas del Concurso Internacional "Città di Porcia", dedicado al trombón: Polina Tarasenko, Jonathon Ramsay y Kris Garfitt.

rasenko (Ucrania), que obtuvo además los 1.000 euros del Premio del Público. Una edición más que avala la categoría del "Città di Porcia".

www.musicaporcia.it/concorso-internazionale.html

Sesenta y dos sonrisas (In Memoriam Mariss Jansons)

por Alfonso Aijón

En otoño del año 1971 se presentaba en Barcelona la Filarmónica de Leningrado (ahora Filarmónica de San Petersburgo). Venía con el director Arvid Jansons, asistente del mítico Mravinski y Alexander Dimitriev y hacían su primera aparición en España en el Auditorio de Palma de Mallorca, contratados por Ibermúsica.

A los pocos días, actuaron en Madrid en el Teatro Real. Arvid Jansons aprovechó para recomendarme a su hijo Mariss, de quien yo solo sabía que había ganado el primer premio del Concurso Internacional de directores de orquesta "Herbert von Karajan", ese mismo año 1971.

Con esa referencia, en mis múltiples visitas a Moscú para entrevistarme con la Agencia Estatal Gosconcert, intenté invitarle para que actuara en España. No fue fácil por motivos que los propios artistas soviéticos siempre desconocían y sin explicaciones. Me dieron, por mi insistencia, una semana que pude hacer coincidir con unas fechas disponibles en la Orquesta Ciudad de Barcelona y allí fue (al igual que su padre) su presentación en nuestro país en febrero de 1978.

Pasaron ocho años hasta que regresó a nuestras salas de concierto, compartiendo la segunda gira de la Filarmónica de Leningrado con Evgeny Mravinski, con conciertos memorables con la Filarmónica de Leningrado, la de Oslo, Pittsburgh, Berliner Philharmoniker, Radiodifusión Bávara y la Royal Concertgebouw. Este verano, en un restaurante de Berlín, con nuestras esposas, sería la última vez que nos veríamos, y cuando le mostré la relación detallada de sus sesenta y dos conciertos con Ibermúsica, estaba asombrado y encantado, con una sonrisa con la que siempre le recordaré.

Mariss Jansons no era solamente un músico excepcional, era exageradamente profesional, incansable en los ensayos buscando la perfección máxima; era además una persona entrañable, sencilla y tremendamente modesta. Ya en los primeros años de conocernos me pedía que le presentara



"Arvid Jansons aprovechó para recomendarme a su hijo Mariss, de quien yo solo sabía que había ganado el primer premio del Concurso Internacional de directores de orquesta 'Herbert von Karajan', ese mismo año 1971" (en la imagen, un joven Mariss Jansons junto a Karajan).

a Giulini, a Abbado, a Barenboim, para poder asistir a sus ensayos... Y entonces ¡ya era titular en Oslo!

Quiero aprender, me decía. Estuvo de joven en los cursos en Rusia de Karajan en 1968, antes en los de Markevitch, en los de Leinsdorf... Siempre tratando de superarse.

Le echaremos mucho de menos todos los que hemos tenido el privilegio de trabajar con él y me figuro el abatimiento de Gustavo Gimeno, a quien Jansons nombró asistente suyo en la Concertgebouworkest, iniciando así una carrera sólida que le ha llevado a ser titular de las Orquestas de Luxemburgo y de Toronto. Descanse en paz*.

* Ibermúsica le dedicó *In Memoriam* el concierto del pasado 12 de diciembre con la *Missa Solemnis* de Beethoven, interpretada por la Orquesta de Cadaqués, dirigida por Gianandrea Noseda (RITMO le dedica el Tema del mes de este mes).

Houston Ballet y Jonas Kaufmann, nuevos nombres del Festival de Peralada



Jonas Kaufmann, en una anterior actuación en el Festival de Peralada.

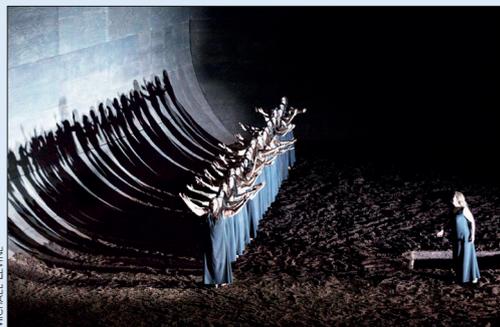
La organización ha avanzado mediante un comunicado dos espectáculos más de la próxima edición del Festival Castell de Peralada, que se celebrará entre los meses de julio y agosto de 2020. El 2 de julio, el Houston Ballet dará el pistoletazo de salida a la 34 edición de este festival, donde también actuará el gran tenor alemán Jonas Kaufmann el 9 de agosto, en una noche con las mejores arias y dúos de Giacomo Puccini. El Houston Ballet, dirigido artísticamente por el prestigioso coreógrafo Stanton Welch, ofrecerá dos programas los días 2 y 3 de julio, mientras que Kaufmann repite visita a un Festival con el que mantiene un idilio de una noche de verano. Estará acompañado por la soprano italiana Maria Agresta y con la complicidad de una batuta de su absoluta confianza, la del director Jochen Rieder capitaneando a la Orquesta Simfònica del Vallès.

Estas dos actuaciones se suman a las ya avanzadas por el Festival a finales de agosto: el estreno de una nueva producción operística del Festival, *Aida* de Verdi (5 y 7 de agosto) con las grandes voces internacionales de Sondra Radvanovsky, Piotr Beczala, Anita Rachvelishvili y Carlos Álvarez; el recital del tenor Brian Jagde (6 de agosto), y el retorno de William Christie y Les Arts Florissants con un programa inédito de motetes (8 de agosto).

www.festivalperalada.com

Elektra caliente Valencia

Producción de la Ópera Nacional de París, basada en una coproducción original del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino y Tokyo Opera Nomori, con dirección musical de Marc Albrecht, la ópera *Elektra* de Richard Strauss se representará en el Palau de Les Arts de Valencia los días 18, 21, 24, 27 y 30 de enero, con

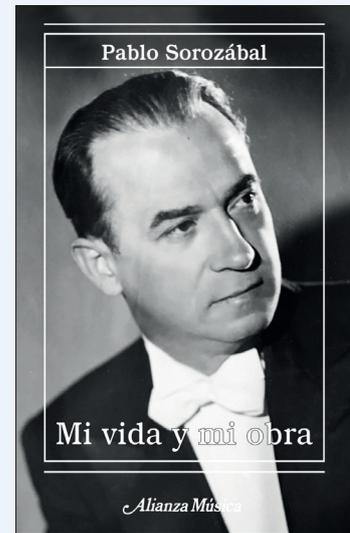


MICHAEL LEVINE

la dirección de escena de Robert Carsen. En el reparto, Doris Soffel como Klytämnestra, Iréne Theorin como Elektra, Sara Jakubiak como Chrysothemis, Stefan Margita como Aegisth y Derek Welton como Orest, en los papeles principales. Junto a ellos, el Cor de la Generalitat Valenciana, dirigido por Francesc Perales, y la Orquesta de la Comunitat Valenciana.

www.lesarts.com

Las memorias de Pablo Sorozábal



Mi vida y mi obra

Autor: **Pablo Sorozábal**
Alianza Música, 407 páginas
www.alianzaeditorial.es

Fue Sorozábal el músico más popular en el Madrid de mitad del siglo XX. Su música tenía gancho, era chispeante, castiza, muy madrileña. Era además original y moderna en su momento, sin que supusiera una ruptura con esa entrañable y larguísima tradición española de la zarzuela: o sea, tenía eso que hoy se busca en las generaciones nuevas de compositores sin hallarlo nunca. El arte lírico de Sorozábal no cayó jamás en las ramplonas orquestaciones de otros músicos de zarzuela de su momento, período de franca decadencia artística del género. Y, por si fuera poco, tenía un agudo sentido teatral en la equilibrada mezcla de elementos cómicos y de carácter, con una fuerte vena lírica, en él tocada de humana cordialidad y nostálgica ternura. Junto a lo madrileño hay otro polo en la obra de Sorozábal, este más auténtico en su raíz: lo vasco, presente muchas veces en composiciones no teatrales para voz solista o para coro.

Alianza Editorial presenta las memorias del músico, prologadas por Mario Gas en un "Preludio. Memoria y sentimiento a dos manos", acompañado en un triple prólogo por dos artículos de Manuel García Franco y Andrés Ruiz Tarazona, así como de epílogos de Francisco M. Balboa y "El difícil camino de la ópera *Juan José*" (escrito por los nietos del compositor), además de un catálogo de obras líricas y otro de obras instrumentales y vocales.

Arte sonoro en el metro de Valencia



TROPPEMEDIA

Un instante de la combinación de arte sonoro propuesto por Ferrer-Molina para su *Concert per a Trens de Metro i Banda*.

Recientemente, los usuarios del metro de Valencia quedaron sorprendidos por el regalo que recibían sus sentidos al encontrarse sin saberlo con un espectáculo en el subsuelo. Se trataba de un regalo tanto visual como sonoro, que ponía de manifiesto el culto a las bandas de música y al arte

de acción que se profesa en estos lares. Y es que el *Concert para trenes de metro y banda* es una especie de fusión con base de instrumentos clásicos, pero con mucha vocación experimental. El sonido de los andenes con público, el espacio acústico propio del metro subterráneo arqueado, las puertas que abren y cierran, todo combinado bajo la batuta de un músico polifacético como es Ferrer-Molina, colaborador de RITMO.

Así fue, producido por Troppemedia con el apoyo de Metrovalencia, el Instituto Valenciano de Cultura, la Diputació de València, Mostra Viva del Mediterrani y Turismo València, cincuenta y dos instrumentistas de la Banda de Picanya recorrieron la estación y las líneas del metro realizando una exploración acústica de un espacio público, donde el sonido de los trenes forma parte de la composición.

Concert per a Trens de Metro i Banda de Ferrer-Molina es una obra *site specific* para la estación Alameda de Metrovalencia, que ese día aprovechó las cualidades acústicas y lumínicas de la propia estación, integrando los sonidos cotidianos de los trenes y el sonido ambiente en la partitura que interpretaron los músicos.

Nuevo año y más música en el CNDM

El nuevo año comienza en el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) con Truls Mørk, violonchelo y Havard Gimse, piano (jueves 9, Auditorio Nacional). Entre la romántica *Sonata n. 1* de Brahms, con su reverencia a Bach, y la *Sonata Op. 40* de Shostakovich, compuesta en 1934, se hallan la irreplicable *Sonata para violín y piano* de Franck y la *Sonata de Debussy*, que dejó escrita poco antes de morir. ¿*Sonata para violín* de Franck por un violonchelista...? Sí. Tanto gustó la obra que un año después de su estreno ya existía una versión para violonchelo. El excepcional solista escandinavo Truls Mørk sabrá cómo extraerle el jugo a estas cuatro partituras, acompañado al piano por su paisano Havard Gimse.

El lunes 13 (Teatro de la Zarzuela) prosigue el Ciclo de Lied, esta vez con Christian Gerhaher y Gerold Huber, en la segunda visita de la temporada del barítono, que sigue alimentándonos de música de Mahler. El primer barroco de 2020 en el CNDM aparece con Nereydas, con dirección de Javier Ulises Illán y con los solistas Alicia Amo y Filippo Minneccia (martes 14, Auditorio Nacional), con un recorrido por algunas de las obras religiosas e instrumentales de Ignacio de Jerusalem y Stella, en el 250 aniversario de la desaparición del músico, obras conservadas, sobre todo, en las catedrales de México, Puebla y Oaxaca. El lunes 20 (Museo Reina Sofía A400), la flauta de Emmanuel Pahud ofrecerá las *Fantasías para flauta sola* de Telemann, publicadas en Hamburgo el año 1732, y obras en parte "clásicas" del repertorio contemporáneo para el instrumento de viento.

El ciclo Bach Vermut acoge un concierto en un formato tan inusual como lleno de posibilidades: el órgano a cuatro manos y dos pies con el Dúo A2, formado por Ana Aguado y Ana Belén García (sábado 25, Auditorio Nacional). Esa misma tarde (Auditorio Nacional), la Cappella Mediterranea con Leonardo García Alarcón (órgano, clave y dirección) ofrecen el programa "De vez en cuando la vida. Joan Manuel Serrat y el Siglo de Oro", que ahonda en las músicas populares



La polifacética flautista Dorothee Oberlinger dirige al Ensemble 1700, con la presencia de Anna Prohaska y Dmitry Sinkovsky, en un programa llamado "Músicas nocturnas".

del sur de Europa, reimaginando a Serrat en su nueva gran aventura. Más barroco con Il Pomo D'Oro, con la dirección de Francesco Corti y las prestigiosas voces solistas de Max Emanuel Cencic, Kathryn Lewek, Delphine Galou, Nuria Rial y Luca Pisaroni (domingo 26, Auditorio Nacional), que interpretarán *Orlando*, una de las grandes óperas de Haendel.

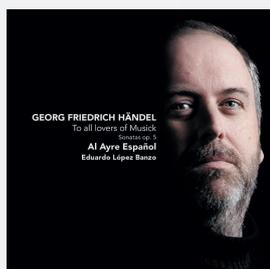
Dentro del ciclo "Beethoven Actual" (Círculo de Bellas Artes, lunes 27) es el pianista canario Javier Negrín quien toma el testigo para proseguir con la fusión de Beethoven, Ligeti y un estreno de un compositor español, en este caso Armando Alfonso. Concluyendo el mes (jueves 30), la polifacética flautista Dorothee Oberlinger dirige al Ensemble 1700 con la presencia de dos nombres de primera: Anna Prohaska, soprano y Dmitry Sinkovsky, concertino y contratenedor, en un programa llamado "Músicas nocturnas", en un amplísimo paseo por la noche. Su recorrido: de Merula y Dowland hasta John Cage, pasando por Biber, Purcell, Vivaldi o Haendel.

www.cndm.mcu.es

AL AYRE ESPAÑOL

Eduardo López Banzo

Últimos discos
a la venta



DISPONIBLES ONLINE
en las plataformas



amazon



“Miserere”

Obras de José de Nebra,
G.F. Händel y P.A. Locatelli

/ 17 ENE. Stadstheater, Arnhem
/ 18 ENE. Muziekgebouw, Ámsterdam
/ 19 ENE. Nieuwe Kerk, La Haya

“To all Lovers of Musick”

Sonatas Op. 2 y Op. 5
de G.F. Händel

/ 09 FEB. Círculo de Bellas Artes, Madrid

“La Soave Armonia”

Sonatas Da Chiesa
de A. Corelli, T. Albinoni y A. Caldara

/ 27 FEB. Iglesia de la Concepción, La Laguna
/ 28 FEB. Iglesia de Santo Domingo, Palmas de Gran Canaria

“Ay Bello Esplendor”

Obras de José de Torres, A. Corelli,
J.F. de Iribarren y C. Seixas

/ 11 MAR. Auditorio Príncipe Felipe, Oviedo
/ 12 MAR. Auditorio Nacional de Música, Madrid
/ 13 MAR. Auditorio de Zaragoza
/ 15 MAR. Espacio Turina, Sevilla
/ 17 MAR. Sociedad Filarmónica de Bilbao

Más info en www.alayreespanol.com

Próximos conciertos

Patrocina:



Residente en:



Con el apoyo de:



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



Mischa Cheung

Concierto para mí mismo

por Blanca Gallego

El pianista suizo, junto a la Giraud Ensemble Chamber Orchestra, con la colaboración de la también pianista Yulia Miloslavskaya y del director Sergey Simakov, ha grabado para el sello Solo Musica el *Concierto for myself* (*Concierto para mí mismo*), de Friedrich Gulda, junto al *Concierto para dos pianos* de Poulenc y la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev, en un original lanzamiento discográfico.

Se ha "apropiado" de un concierto que "no le pertenece", el *Concierto para mí mismo* (*Concierto for myself*) de Friedrich Gulda... ¿De dónde provino la idea de grabar esta obra tan "extraña"?

Hace dos años pude realizar un proyecto de concierto en colaboración con la Giraud Ensemble Chamber Orchestra, donde interpretamos el *Concierto* de Gulda por vez primera en mi país natal, Suiza. Como comprobamos que no existía grabación alguna por un pianista que no fuera el compositor, ya que Gulda la registró discográficamente, nos motivó mucho poder llegar a grabarlo. Esta gran obra, tan especial, de este modo puede llegar a ser mucho más conocida en el mundo. Es muy interesante echar un vistazo a la partitura, donde hay numerosos compases en la parte del piano donde Gulda usa divertidas anotaciones de texto, símbolos de acordes jazzísticos y bajo continuo como notación. Y en una de las manos, ya que el pianista tiene libertad total en algunas partes, se puede improvisar o crear libremente en estas partes. Pero en la otra mano, el pianista debe tener un "ojo" puesto en las partes orquestales, las cuales son fijas, tanto como en todos los diferentes elementos estilísticos que se muestran en la composición.

Igualmente, junto a la Giraud Ensemble Chamber Orchestra, interpreta el precioso *Concierto para dos pianos* de Poulenc, con la pianista Yulia Miloslavskaya... ¿Qué nos puede decir de la Giraud Ensemble Chamber Orchestra?

Es una orquesta muy joven, fundada en 2015 por el director Sergey Simakov. Su sede está en Zurich, donde resido, de este modo conozco a muchos de sus integrantes de mis estudios en la Universidad de las Artes de Zurich. La orquesta está dando gran importancia a rescatar y dar vida a obras poco conocidas, lo que aprecio mucho. Yulia, mi compañera en Poulenc, y yo, estudiamos juntos en Zurich con el profesor Konstantin Scherbakov; desde entonces interpretamos el piano como dúo.



"Junto al repertorio clásico, tengo en la actualidad diversos proyectos sobre música contemporánea", afirma Mischa Cheung.



El pianista ha grabado el infrecuente *Concierto for myself* de Friedrich Gulda.

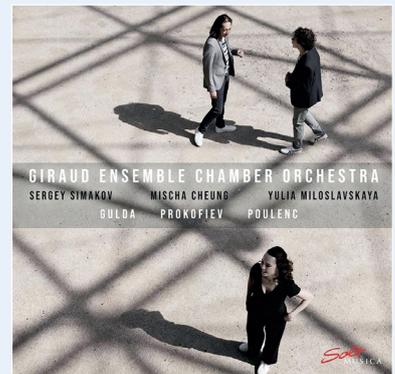
¿Le gusta la música contemporánea, mantiene estrechos vínculos con ella?

Junto a interpretar el repertorio clásico, tengo en la actualidad diversos proyectos sobre música contemporánea. Por ejemplo, hace muy poco realicé los arreglos musicales e interpretaciones en dos pianos y dos sintetizadores para un espectáculo de danza contemporánea en el Art Institute de Chicago. Haremos un tour este año con esta pieza de danza y música. Y también toco regularmente como solista en los Symphonic Game Music Concerts de los Estudios Merregnon. Con el Gershwin Piano Quartet, hemos creado nuestros propios y frescos arreglos para cuatro pia-

nos. Para mí, la música contemporánea es un término muy amplio; incluye también elementos de la música popular y del jazz en mis conciertos clásicos.

¿Visita nuestro país con frecuencia?

La primera gira oficial que realicé, mi primera experiencia en una tour de conciertos, fue en Andalucía, donde toqué ocho recitales en ocho ciudades distintas. ¡Nunca podré olvidar aquella experiencia! Yo era aún un estudiante de 18 años, y aquello fue muy excitante. Adoro España, y me gustaría mucho poder volver a tocar recitales en este maravilloso país. Alguna que otra vez he tratado de cocinar recetas de comida española en casa, pero no me ha salido tan bien como si estuviera tocando el *Concierto* de Gulda...



www.mischacheung.com

www.gershwinpianoquartet.com

Giraud Ensemble Chamber Orchestra en  <https://is.gd/96F3ll>

Josué Bonnín de Góngora

Suite y Ópera para el nuevo año

por Gonzalo Pérez Chamorro

Tras encontrarnos con el compositor y pianista Josué Bonnín de Góngora en la portada de abril de 2019 de RITMO, la pregunta era, "¿para cuándo estará esa gran obra pianística que está escribiendo?". La respuesta, en esta entrevista...

¿Cuáles son sus próximos proyectos de cara a su obra, a su labor como compositor?

Como bien sabe, soy compositor que trabaja un poco en la sombra, estando donde hay que estar, más allá de sociedades pasajeras, de modas o de estéticas prefabricadas. En consecuencia, mi actitud es, como digo siempre, *In silentio et spe, fortitudo mea*: en el silencio y la fuerza está mi Esperanza. Así, en esta brillante y luminosa sombra estoy componiendo una Gran Ópera sinfónica en todos los sentidos y primas de fondo y forma algunas "esquirlas de luna": pequeñas obras pianísticas (en la forma), intituladas *Lejanías de Vélez*, hijas espirituales de la *Suite Benalmádena*.

Maestro, viene haciendo referencia hace un tiempo a la *Suite Benalmádena*, obra poderosa... ¿Cuál es la vida de esta obra?

Pues es una obra pianística con fuerte sentido de Unidad, pero diversa en su contenido lírico. Diríase que en esa diversidad reposa su Unidad. Me explico: es una obra de carácter muy personal, donde su andalucismo es transverberado por el propio "yo" lírico del compositor. Aúna tanto descripciones "pictóricas", tales como "La Calle Real", "Plaza de las palmeras" o "El muro", como sentimientos, intimidades líricas de su autor. No obstante, tiene un gran sentido orgánico y de Unidad merced al dinamismo tonal y al ritmo armónico, como se verá en el momento de su publicación.

¿En qué va a consistir la publicación y para cuándo está prevista?

Pues en estas cosas no previstas de maquina tiempo es siempre difícil hablar con exactitud temporal. A menudo ocurre que en el Arte las cosas están cuando estén ("disculpe la tautología", afirma el compositor mientras agita su pipa humeante); algo parecido a que, también en Arte se sabe lo que se busca cuando se encuentra. No obstante y dejando un margen razonable a la "impredictibilidad" (no en sentido cuántico) saldrá en prestigioso sello Naxos en el próximo año y medio, en



Josué Bonnín de Góngora, que se ha inspirado en Benalmádena para su suite pianística.

los dedos de la excelente pianista Elena Esteban Muñoz. En esto de los tiempos editoriales... ya se sabe; si no, mire usted como aún estamos esperando a que salga la obra que compuse para *Poeta en Nueva York* de García Lorca por la editorial Akal...

En otras ocasiones nos ha hablado de Elena Esteban... pónganos al día...

Es para mí un honor poder trabajar con una persona de la talla personal y artística de Elena Esteban. Me ha grabado magníficamente otras dos Suites mías, resultando excelentes: *Suite Formentor* y la *Suite Venanti* y, ¿sabe el porqué de esta formidable elección?

Creía que las preguntas las hacía yo, pero dígame maestro...

Pues verá, más allá de que Esteban sea una magnífica ejecutante, es una excelente intérprete... Pues ha ahondado en la psicología y lirismo de cada obra, consultándome, meditando, fabricando sus propias respuestas a sus propias preguntas y siguiendo todas y cada una de mis indicaciones con precisión cartesiana; incluso, a veces, enseñándome a comprender mi propia obra. No olvide que entender forma parte del intelecto; la comprensión es el entendimiento alumbrado por la Luz del Espíritu... Pura física espiritual.

¿Es la *Suite Benalmádena* una obra contemporánea? ¿Se considera un compositor de vanguardia?

Preguntas muy comprometidas por el encasillar el tiempo. En cuanto a la primera, depende del concepto de tiempo. Lo que sí le puedo decir con garantías es que, aparte de la forma, esta obra ha bebido del cáliz Sagrado de la inspiración y

el sentimiento... los intervalos temporales lineales que se lo pongan otros. En cuanto a la forma, sencillamente, la he escrito como me ha parecido, es una obra que se pertenece a sí misma, sin deudas formales con los pasados siglos. En esta línea de pensamiento, creo que hay músicas escritas antes y después en el tiempo. Creo poco en la evolución no inclusiva en proceso de Creación Artística. Algo que sí ocurre en las ciencias, por ejemplo. En la extrapolación al terreno del Arte de conceptos y formas de la Ciencia se ha perdido gran parte del Espíritu y se ha ganado mucho en experimentación sonora sin soporte vital detrás. Para eso, prefiero la física teórica. Es su cauce. No el de la Música. En cuanto a la segunda pregunta, yo no evoluciono, escribo. Y esa evolución parte del interior, de mis "moradas" (extrapolando a la gran Teresa de Jesús) y de ahí, lo demás. Hay quien se conforma con reformas en la fachada, no es mi caso. De ahí que pelee, a muerte, cada compás, cada nota, cada armonía, es difícil: pero, ya sabe... *In silentio et spe, fortitudo mea*. Sólo espero que los demás me toleren, que no es sino que sólo a Dios le corresponde juzgar.

Interesantes y atrevidas reflexiones... Cambiando el tema: ¿en qué consisten esas *Lejanías de Vélez* de las que nos ha hablado?

Son "pequeñas esquirlas de Luna", pequeñas pinceladas del sentimiento emanadas de la *Suite Benalmádena*, pero con vida lírica autónoma. Hasta ahora he compuesto cinco de ellas, extrañas tal vez, pero ajustándose a la expresión pianística que he concebido.

Muchas gracias por habernos atendido.



TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

DVD
VIDEO

Richard Wagner
**TRISTAN
UND ISOLDE**

ANDREAS SCHAGER • RACHEL NICHOLLS
JOHN RELYEA • MICHELLE BREEDT
BRETT POLEGATO

ORCHESTRA AND CHOIR OF
TEATRO OPERA OF ROME

DANIELE GATTI

Stage Director

PIERRE AUDI



Musica

DIRECTA
www.musicadirecta.es

major

Rai Com

Thomas Schmitt

Juegos filarmónicos en la guitarra

por Esther Martín

El guitarrista y musicólogo alemán Thomas Schmitt relaciona en sus trabajos la interpretación con la investigación. Profesor en la Universidad de La Rioja, su línea de estudio le ha llevado a grabar "Juegos filarmónicos", una selección de obras desconocidas interpretadas con guitarra de seis órdenes.

La Ilustración fue un momento de esplendor intelectual en el que, aparentemente, todo despertaba la curiosidad, ¿sucedió lo mismo con la guitarra?

La Ilustración se muestra en diferentes esferas, tanto sociales como estéticas y compositivas. Podríamos decir que la observamos estéticamente en su recurso a la naturaleza como modelo. Es decir, en la música ya no prima el contrapunto sino el *ars combinatoria*; la manera de escribir una melodía tenía que ser "sencilla" y juzgada en última instancia por el oído, y no por el intelecto. En este sentido, encontramos referencias en los tratadistas para guitarra, cuando Federico Moretti, por ejemplo, escribe en 1799 que hay que "seguir en todo la naturaleza para huir de la afectación y demasiada compostura". En la composición esta idea de imitar la naturaleza se manifiesta en melodías regulares o simétricas claramente estructuradas; el bajo es secundario. En la esfera social la Ilustración se muestra paradigmáticamente en los encuentros semifocales que se conocen como tertulia. Aquí se discutía, se bailaba y cantaba y también se hacía música.

Según explica en las notas del CD, esta música estaba destinada a una élite...

Así es, simplemente por el hecho de que las partituras había que comprarlas, leerlas y entenderlas. Y debido al elevado precio de las partituras y al nivel de analfabetismo en España a finales del siglo XVIII, solo una minoría de la sociedad podía permitirse el lujo de la música escrita en general. La lista de suscriptores que incluye Ferandiere en su tratado de guitarra representa exactamente esta élite: clérigos, abogados, militares, comerciantes, músicos, pero ningún jornalero. En este sentido, la música del CD puede considerarse sin duda ninguna una música para la élite.

Las obras de Manuel Ferau, Isidro Laporta o José Avellana forman parte de esta selección, ¿cómo se escogen las piezas de un trabajo de recuperación?

Bueno, desde hace muchos años estoy investigando la música para guitarra del siglo XVIII. Tenemos aquí, en la Universidad de La Rioja, un grupo de investigación que se dedica a la música española, y formar parte es un gran estímulo para mí. Y este CD es fruto de ello. Por otra parte, siempre me ha llamado



"Lo más interesante ha sido la posibilidad de poder relacionar la teoría con la práctica, la musicología con la interpretación", afirma el guitarrista y musicólogo alemán Thomas Schmitt.

la atención que se conozcan bien los vihuelistas, los guitarristas barrocos y el repertorio a partir de Fernando Sor, pero parece como si en la segunda mitad del siglo XVIII no hubiera ninguna música para guitarra. Si leemos la prensa histórica (Diario de Madrid), vemos que se anuncian permanentemente obras para guitarra, lo que significa que sí había un considerable repertorio para la guitarra y una sociedad que la consumía. La selección de las piezas también depende de la accesibilidad de las fuentes. La Biblioteca Municipal de Madrid tiene en este sentido un buen fondo (importante) de fácil acceso. Hay otros archivos, sobre todo privados, que disponen también de música, pero no es tan sencillo acceder a ellos.

Entonces, ¿tampoco hay ninguna edición moderna de este repertorio?

No hay ninguna edición moderna y crítica de la mayoría de las piezas que he grabado. Pero he tenido la suerte de poder publicar en la editorial Doblinger (Viena) algunos cuadernos o antologías con esta música para guitarra y espero que poco a poco se conozca mejor este repertorio, que podría ser también interesante para los guitarristas clásicos, y no solo para los del ambiente de la música antigua. Además, esta música se puede tocar indistintamente en instrumentos de 6 cuerdas simples o dobles.

¿Qué le ha resultado más interesante de este trabajo?

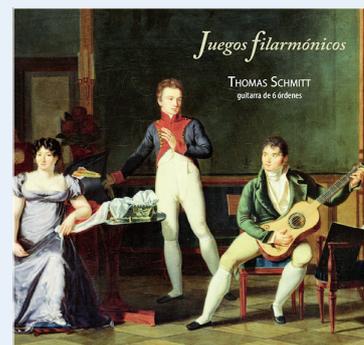
Bueno, para mí lo más interesante ha sido la posibilidad de poder relacionar la teoría con la práctica, la musicología con la interpretación. Creo que empezar con la búsqueda de las fuentes, la interpretación filológica de las mismas, estudiar el contexto social en el que sonaba esta música, practicarla, interpretarla, grabarla, etc., tiene muchas ventajas, aunque también algunas desventajas, como son reflexionar críticamente sobre cualquier aspecto y tomar decisiones.

El libreto del CD recoge un poco esta reflexión crítica...

Sí, al empezar de cero hay que pensar en todo: quién compraba la música, quién la tocaba, cómo se tocaba, con qué instrumento y qué técnica: un sinfín de preguntas. El libreto refleja, de alguna manera, este afán por entender la música en todos sus aspectos. Por ejemplo, hay una reflexión sobre la necesidad de repetir los movimientos de las sonatas (aunque resulten muy extensos) que yo interpreto a través de la idea de una nueva conciencia de lo que es el tiempo en el siglo XVIII. Afortunadamente, he contado con la ayuda de Carlos Gass, el constructor de la guitarra de 6 órdenes que uso, y que tiene una guitarra original de Fernando Alonso de 1796. Con él he discutido detalles como las cuerdas o las tensiones.

¿Hay proyectos para el futuro?

Evidentemente voy a seguir indagando en este repertorio, que incluye música de cámara con guitarra y música de Latinoamérica. Por tanto, seguiré con la investigación y la interpretación de la música para guitarra del XVIII, entre otras cosas porque disfruto mucho con ella.



<https://thomasschmitt.wordpress.com>
<https://www.lindoro.es/catalogo/juegos-filarmonicos>

Harmonia del Parnàs

15 años

por Lucas Quirós

Harmonia del Parnàs está de enhorabuena. La agrupación valenciana que lidera la clavecinista y directora Marian Rosa Montagut, con la que hemos conversado, ha cumplido recientemente 15 años de trayectoria, y lo ha celebrado con un sinnúmero de proyectos, conciertos y giras nacionales e internacionales a lo largo de todo el 2019. El punto final lo ha puesto su CD "15", un disco recopilatorio que recoge una selección de piezas de sus trabajos anteriores y que da cabida a maestros tan importantes en el panorama del barroco musical español como Pedro Rabassa, Francisco Hernández Yllana o José Pradas Gallén.

¿Qué destacaría de los quince años vividos con Harmonia del Parnàs?

Los inicios de la formación fueron complicados a la vez que muy satisfactorios. Por aquel entonces yo estaba investigando los fondos musicales de la Catedral de Tortosa (Tarragona) y me atreví a abordar unos villancicos a dos coros y orquesta del maestro valenciano desconocidísimo, José Escorihuela, con las voces solistas de Joana Llabrés, Estrella Estévez, David Sagastume y José Pizarro, a quienes guardo muchísimo cariño, y quienes mostraron un gran entusiasmo por el proyecto. De ahí saldría el primer CD del grupo "Arda el ayre", con el sello la mà de guido. Durante varios años, los discos y las producciones las trabajábamos en un convento de la zona del Ebro, donde nos hospedábamos y ensayábamos en una especie de "retiro" del mundo exterior, con lo que se producía una convivencia intensa entre los músicos, con conversaciones a altas horas de la noche, una gastronomía exquisita y absolutamente casera que nos preparaban las monjitas y muchas risas... Recuerdo sobre todo las conversaciones en pequeños rincones del convento con la soprano Mariví Blasco y el arpista Manuel Vilas, a quienes hoy considero amigos. En resumen, además de la gran cantidad de patrimonio musical español recuperado por Harmonia del Parnàs, me gustaría resaltar sobre todo lo que el grupo ha generado a nivel humano, entre los propios músicos, durante todos estos años, una complicidad humana que aporta muchísimo al abordar las interpretaciones y que, sin duda, les da un valor añadido.

¿Qué define a Harmonia del Parnàs?

Quizá esto ha ido evolucionando con el tiempo... Si bien es cierto que lo que de-



© Michal Novak

Harmonia del Parnàs ha cumplido 15 años de trayectoria en el mundo de la música antigua.

fine a Harmonia del Parnàs es, indudablemente, la interpretación de repertorio musical español con instrumentos y criterios históricos de los siglos XV al XVIII, y sobre todo del Barroco, el modo de hacerlo ha variado de algún modo desde su creación hasta hoy. Recuerdo que en los inicios del grupo yo era muy estricta desde el punto de vista "histórico" de la interpretación, no me saltaba ni una coma, ni un punto en cuanto a cómo debía ejecutarse el repertorio, era muy "musicóloga", por decirlo de algún modo; puede que debido a que, en esos años, era becaria predoctoral en el (por aquel entonces) Departamento de Musicología del CSIC, bajo la tutela del Dr. Ezquerro, de quien aprendí muchísimo. Sin embargo, con los años y aunque puede que no esté bien decirlo, mis inquietudes artísticas y musicales me han ido llevando

a la búsqueda de un equilibrio entre el rigor musicológico y la creatividad musical, una creatividad que por otro lado está más que probada en los músicos de los siglos trabajados, como a menudo puede constatar en las anotaciones realizadas en distintas copias de la misma música. E incluso llego a dar un paso más allá en lo creativo y, eso sí, siempre desde el conocimiento y la investigación, cada vez me gusta más "jugar" de algún modo con el factor sorpresa en los conciertos, en un sentido que no desvelaré, tendrán que venir a verlo los lectores... Al fin y al cabo, por muy rigurosos que seamos con la interpretación, el concierto en sí mismo no es en absoluto histórico en la mayor parte de los repertorios que trabajamos los grupos de música antigua actuales, pues aún queriendo, a menudo resulta imposible hacer una interpretación realmente histórica en cuanto al lugar, contexto, etc.

"En resumen, además de la gran cantidad de patrimonio musical español recuperado por Harmonia del Parnàs, me gustaría resaltar sobre todo lo que el grupo ha generado a nivel humano entre los propios músicos"

¿Cómo ha vivido Harmonia del Parnàs su 15 cumpleaños?

2019 ha sido un año muy intenso. Además de haber estado en muchos e importantes escenarios a nivel nacional (algunos nuevos para el grupo como el ADDA -Alicante- o el ciclo "Silencios" del Monasterio de El Paular -Madrid-, pero la gran mayoría festivales o auditorios en los que Harmonia ha repetido en varias ocasiones, como Noches en los Jardines del Real Alcázar de Sevilla o el ciclo de la Sociedad Filarmónica de Valen-

cia, lo cual es siempre muy buena señal), hemos tenido ocasión de realizar varias giras internacionales. En julio viajamos a Dinamarca, en septiembre a Miami y Cuba, donde nos unimos con varios conciertos a las conmemoraciones de "La Habana 500", colaborando con varias agrupaciones locales como el ensemble Cantabile y la Schola Cantorum Coralina, y en noviembre tuvimos ocasión de clausurar la 14 edición del LACW en Nueva York y, asimismo, la 14 edición del Latino Music Festival de Chicago en la sede del Instituto Cervantes, un concierto que tuvo una grandísima acogida por parte de un público que mostró un entusiasmo inaudito, que nunca había visto antes. Lo que significa que la música barroca española gusta, y mucho, fuera de nuestras fronteras.

¿Está Marian R. Montagut dedicada en cuerpo y alma a Harmonia del Parnàs o tiene otros proyectos dentro o fuera de la música?

Evidentemente, Harmonia del Parnàs es una prioridad, y gran parte de mi dedicación y energía diarias van dirigidas, de un modo u otro, al buen funcionamiento del grupo: desde el enorme trabajo previo de investigación, pasando por realizar las transcripciones oportunas para la posterior interpretación, hasta la elaboración con mucho mimo de cada programa, pues para mí cada concierto es único e irrepetible y estudio muchísimo el espacio, tipo de público, perfil del festival, época del año, etc. antes de decidir un programa concreto. No obstante, además de tener como absoluta prioridad el cuidado y educación de mi hijo, lo que en más de una ocasión me ha llevado a tener que sacrificar algún que otro proyecto interesantísimo, aún me queda tiempo para divertirme con otras actividades musicales, algunas propias y otras como colaboradora, pero en ambos casos en absoluto relacionadas con la música antigua. Por destacar las que más me apasionan, me entusiasma el proyecto "De



© MICHAEL NOVAK

"Lo que define a Harmonia del Parnàs es, indudablemente, la interpretación de repertorio musical español con instrumentos y criterios históricos de los siglos XV al XVIII, y sobre todo del Barroco", afirma Marian Rosa Montagut, clavecinista y directora del conjunto.

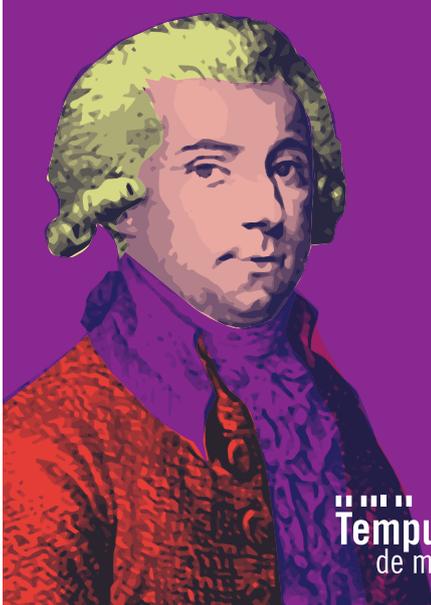
mujer a mujer", de Eidos Ensemble, con la maravillosa y cálida voz de Ana Noguera recitando textos de mujeres de todas las épocas y la impresionante bailarina Eva Bertomeu, destacada figura de la escena contemporánea actual, proyecto en el que me permito hacer todo lo que me apetece como músico, sin restricciones. Y no puedo más que aplaudir iniciativas como las que lleva a cabo la pequeña localidad de Polinyà de Xúquer (Valencia) y colaboro con el Festival Internacional de Música de Cámara y el Concurso Internacional de Canto "Martín y Soler" que este año llega a su cuarta edición, ambos con particularidades realmente interesantes. El festival, por realizarse en las casas particulares con una cercanía inusual entre los músicos y el

público (se trata realmente de un festival de música de "cámara"), y el concurso, por impulsar el difícil mundo del canto lírico entre los jóvenes.

¿Qué le depara 2020 a Harmonia del Parnàs? ¿Le pide algún deseo especial al nuevo año?

Estoy absolutamente segura de que 2020 vendrá cargadísimo de energía para el panorama musical español en general, y el de la música antigua en particular, pues estamos viviendo un momento en que los grupos de música antigua españoles tienen un nivel impresionante y son un referente a nivel internacional, lo que hace que cada vez guste más nuestra música dentro y fuera de nuestras fronteras. En cuanto a Harmonia del Parnàs, entre todos los proyectos que nos esperan, me hace especialmente ilusión la gira de conciertos que tenemos con el Cor de la Generalitat (coro titular del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia) el próximo verano, con un programa en torno a la circunnavegación de Magallanes. Y por pedir, además de salud, le pido al 2020 y a todos los años que vengan no perder la ilusión por mi trabajo y seguir disfrutando tanto de la música como hasta ahora y, cómo no, muchos e interesantes proyectos para Harmonia del Parnàs.





IV Concurso Internacional de Canto "Martín y Soler"

Polinyà de Xúquer (Valencia) 4 y 5 de abril de 2020

Galardonadas con el primer premio absoluto ediciones anteriores:

- I Edición. Belén Roig (soprano)
- II Edición. Carmina Martínez (soprano)
- III Edición. Yulia Safanova (mezzosoprano)

Inscripción abierta hasta el 27 de marzo de 2020

Consulta las bases del concurso en www.concurscantpx.com

Tempus
de música



Polinyà de Xúquer
AJUNTAMENT



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA

Guillaume Lekeu

por Juan Carlos Moreno

Este mes de enero, concretamente el día 20, se cumple el 150 aniversario del nacimiento de uno de esos raros meteoros que jalonan la historia de la música: el belga Guillaume Lekeu. Viendo lo extenso y variado de su catálogo, la calidad de lo que escribió y lo breve, brevísimo de su vida, la primera sensación que se tiene al enfrentarse a él es la de estar ante un niño prodigio. Y no, no lo fue, aunque su talento sí pueda calificarse de prodigioso.

Lekeu nació en Heusy, en las proximidades de Verviers, por entonces un próspero centro textil, precisamente la industria en la que trabajaba su padre, un comerciante de lanas. Ni él ni su esposa eran personas que podían considerarse cultivadas, pero ambos participaban de la vida cultural de Verviers y en especial de los conciertos y representaciones de ópera que tenían lugar en su teatro. El interés que el matrimonio sentía por la música fue lo que les decidió a que su hijo, una vez cumplidos los cinco años, empezara a recibir lecciones de solfeo, violín y piano de profesores locales. Más tarde, en 1879, cuando la familia se trasladó a Francia y se estableció en Poitiers, Guillaume prosiguió esa formación, aunque sin más pretensiones que las de disfrutar de la música como una afición. Esa idea comenzó a cambiar a partir del momento en que uno de los profesores que tuvo en el instituto le contagió su pasión por los grandes maestros del pasado, sobre todo Bach y Beethoven. El joven se volcó en ellos con tal entusiasmo, que a los quince años sintió que interpretar su música al piano o al violín no era suficiente para él y que lo que realmente necesitaba era componer, expresarse él mismo a través de los sonidos.

Ese mismo año de 1885, Lekeu escribió sus primeras partituras. Eran pequeñas piezas para piano y de cámara que apuntaban talento, pero que mostraban también la inmadurez propia del autodidacta. Consciente de ello, dos años más tarde, durante sus vacaciones en Verviers, pidió a un músico local que le diera algunas lecciones de armonía, pero fue en 1888 cuando esa vocación de llegar a ser compositor recibió un espaldarazo decisivo. Ese año, la familia hizo de nuevo las maletas, esta vez rumbo a París, una de las grandes capitales musicales del momento.

Estudios con César Franck

Dado lo irregular de su formación, Lekeu sabía que el Conservatorio nunca le abriría sus puertas, por lo que decidió acudir a un músico, belga como él, que llevaba años residiendo en la capital francesa. Se trataba de César Franck, quien no necesi-

tó escuchar demasiado de lo que ese joven le tocaba al piano, para advertir que estaba ante un diamante en bruto. Lekeu se convirtió así en su alumno, aunque, lamentablemente, esa relación se vio truncada en noviembre de 1890 por la muerte del maestro. El joven,

sin embargo, no quedó solo, pues uno de los discípulos de Franck, Vincent d'Indy, accedió a continuar lo comenzado por el creador de *Psyché*. Bajo su dirección, Lekeu trabajó la construcción formal y se adentró en los secretos de la orquestación.

Esas enseñanzas se plasmaron en obras como el *Étude symphonique n. 2* (1890), el *Trío con piano en do menor* (1891) y el *Adagio* para cuerdas (1891), en las que Lekeu revela ya una



“La cantata *Andromède* de Lekeu no ganó en 1892 el Prix de Rome, sencillamente porque los académicos del jurado debieron considerar poco apropiado que alguien que no había asistido a sus aulas se hiciera con el premio” (en la imagen, retrato de Guillaume Lekeu en torno a 1886).

voz personal, lo que no deja de ser sorprendente si se tiene en cuenta su juventud y que, a pesar de Franck y D'Indy, en el fondo era un compositor autodidacta. Quizá por ello, su cantata *Andromède* no ganó en 1892 el Prix de Rome del Conservatorio de Bruselas: sencillamente, los académicos del jurado debieron considerar poco apropiado que alguien que no había asistido a sus aulas se hiciera con ese galardón, aunque la calidad de la música era tan indiscutible que, al menos, mereció llevarse el segundo premio. El violinista Eugène Ysaÿe, en cambio, se sintió tan cautivado por algunos fragmentos de esa partitura, que encargó a Lekeu una obra que él se encargaría de estrenar. Surgió así la *Sonata para violín y piano en sol mayor* (1892), una página magistral por su dominio de la forma, la identificación que se logra entre ambos instrumentos y un encendido lirismo que, adoptando múltiples caras, la atraviesa de principio a fin. Su estreno, el 7 de marzo de 1893 en Bruselas, se saldó con un éxito atronador.

La carrera de Lekeu, por tanto, parecía encauzada. Pero en otoño de 1893, una intoxicación alimentaria se complicó con una fiebre tifoidea que fue minando las fuerzas del joven compositor hasta llevarle a la muerte el 21 de enero de 1894. Sobre su escritorio quedaron dos movimientos, el segundo de ellos inacabado, de una nueva obra de cámara, el *Cuarteto con piano en si menor*.

“César Franck no necesitó escuchar demasiado de lo que ese joven le tocaba al piano, para advertir que estaba ante un diamante en bruto”

Un joven beethoveniano

El conocimiento de las obras de Beethoven fue decisivo a la hora de decidir la vocación como compositor de Lekeu. Para él, el de Bonn era poco menos que Dios si de música se trataba, y sus últimas Sinfonías y Cuartetos de cuerda no eran otra cosa que sus evangelios, las páginas en las que se hallaba marcado el rumbo que habían de seguir las siguientes generaciones de compositores. No sorprende así que la huella beethoveniana esté muy presente en las páginas que Lekeu dedicó al cuarteto de cuerda, todas ellas surgidas en el lapso de un único y milagroso año, 1887. La más ambiciosa es el *Cuarteto en Sol mayor*, modelado a partir del ejemplo del *Cuarteto n. 13 en Si bemol mayor* de Beethoven, con el que comparte la estructura en seis movimientos, aunque Lekeu, dada su inexperiencia, no logre dar al conjunto unidad y coherencia. Algo que sí tiene una obra para el mismo formato, pero más libre en el plano formal y más original en el expresivo: el *Molto adagio, sempre cantante doloroso*. Dos miniaturas, *Méditation* y *Menuet*, completan esta dedicación al cuarteto de cuerda. En años siguientes, Lekeu, aunque no cejó en su admiración por Beethoven, evidenció también la influencia de sus maestros Franck y D'Indy, aunque el compositor que más fuerte impacto causó sobre él fue Wagner, cuyos dramas musicales pudo escuchar en Bayreuth en 1889. Su temprana muerte impide saber el influjo que esa música, por devoción o por reacción, habría ejercido sobre él.

“El conocimiento de las obras de Beethoven fue decisivo a la hora de decidir su vocación como compositor”

El conocimiento de las obras de Beethoven fue decisivo a la hora de decidir la vocación como compositor de Lekeu. Para él, el de Bonn era poco menos que Dios si de música se trataba, y sus últimas Sinfonías y Cuartetos de cuerda no eran otra cosa que sus evangelios, las páginas en las que se hallaba marcado el rumbo que habían de seguir las siguientes generaciones de compositores. No sorprende así que la huella beethoveniana esté muy presente en las páginas que Lekeu dedicó al cuarteto de cuerda, todas ellas surgidas en el lapso de un único y milagroso año, 1887. La más ambiciosa es el *Cuarteto en Sol mayor*, modelado a partir del ejemplo del *Cuarteto n. 13 en Si bemol mayor* de Beethoven, con el que comparte la estructura en seis movimientos, aunque Lekeu, dada su inexperiencia, no logre dar al conjunto unidad y coherencia. Algo que sí tiene una obra para el mismo formato, pero más libre en el plano formal y más original en el expresivo: el *Molto adagio, sempre cantante doloroso*. Dos miniaturas, *Méditation* y *Menuet*, completan esta dedicación al cuarteto de cuerda. En años siguientes, Lekeu, aunque no cejó en su admiración por Beethoven, evidenció también la influencia de sus maestros Franck y D'Indy, aunque el compositor que más fuerte impacto causó sobre él fue Wagner, cuyos dramas musicales pudo escuchar en Bayreuth en 1889. Su temprana muerte impide saber el influjo que esa música, por devoción o por reacción, habría ejercido sobre él.

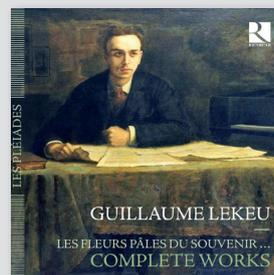
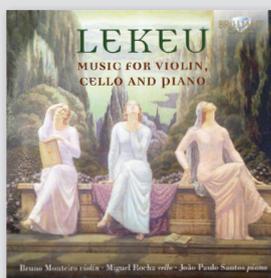
CRONOLOGÍA

- 1870 Nace el 20 de enero en la localidad belga de Heusy, cerca de Verviers.
- 1879 La familia se traslada a Poitiers, donde Lekeu estudia violín, violoncelo y piano.
- 1885 Compone pequeñas piezas de cámara y para piano, como *Andante et variations*.
- 1887 Realiza su primera tentativa dramática sobre *Les Burgraves* de Víctor Hugo, de la que, dos años más tarde, surgirá la *Introduction symphonique aux Burgraves*.
- 1888 Acaba la composición del *Cuarteto de cuerda en sol mayor*. En junio, la familia se instala en París.
- 1889 Se convierte en alumno de César Franck, con quien trabaja la armonía y el contrapunto. Ve en Bayreuth *Tristán e Isolda*, *Parsifal* y *Los maestros cantores*, que le impresionan profundamente.
- 1890 Tras la muerte de Franck, prosigue su formación con Vincent d'Indy, quien le introduce en el mundo de la orquestación. En abril, estreno en Verviers del *Étude symphonique n. 1*.
- 1891 Compone la *Sonata para piano* y el *Trío con piano*. Se le permite presentarse al Prix de Rome de Bélgica, en el que, un año más tarde, su cantata *Andromède* logra un segundo premio.
- 1892 Por encargo del violinista Eugène Ysaÿe, escribe la *Sonata para violín y piano en sol mayor*. Compone también la orquestal *Fantaisie sur deux airs populaires angevins*.
- 1893 Empieza la composición de un *Cuarteto con piano*. En otoño, contrae una fiebre tifoidea que le impide acabar esa obra y mina considerablemente sus fuerzas y su salud.
- 1894 Muere el 21 de enero en Angers, un día después de su 24º aniversario. En abril, sus amigos organizan un concierto en París en el que se estrenan el *Adagio* para cuerdas y el *Étude symphonique n. 2 "Ophélie"*.

DISCOGRAFÍA

- *Andromède. Les burgraves*. Dinah Bryant, Philippe Huttenlocher, Zeger Vandersteene, Jules Bastin. Coro Sinfónico de Namur. Orquesta Filarmónica de Lieja / Pierre Bartholomé. Ricercar 5400439990838. DDD.
- *Prélude pour Barberine. Étude symphonique n. 1 "Chant de triomphale délivrance", Étude symphonique n. 2 "Hamlet et Ophélie", Fantaisie pour orchestre sur deux airs populaires angevins, Adagio*. Orquesta Filarmónica de Lieja / Pierre Bartholomé. Ricercar 5400439840676. DDD.
- *Étude symphonique n. 2 "Ophélie", Epithalame, Larghetto, Introduction et Adagio, Fantaisie contrapuntique sur un crémignon liégeois, Chant lyrique*. Orquesta Filarmónica de Lieja / Pierre Bartholomé. Ricercar 5400439138124. DDD.
- *Cuarteto de cuerda en Sol mayor. Méditation. Molto adagio sempre cantante doloroso. Menuet*. Quatuor Debussy. Timpani 1C1182. DDD.
- *Sonata para violín y piano en sol mayor. Trío con piano en do menor*. Bruno Monteiro, violín; Miguel Rocha, violoncelo; Joao Paulo Santos, piano. Brilliant Classics BC95739. DDD.
- *Sonata para violín y piano en Sol mayor. Cuarteto con piano en si menor*. Philippe Hirshhorn, violín; Jean-Claude Vanden Eyden, piano. Domus Ensemble. Ricercar 5400439104099. DDD.
- *Sonata para violoncelo y piano en fa menor. Sonata para piano en sol menor, Tres piezas para piano*. Luc Dewez, violoncelo; Luc Devos, piano. Ricercar 5400439143135. DDD.

- *Choral, op. 3. Andantino semplice e molto espressivo. Tempo di mazurka. Adagio religioso*. Philippe Koch y Anne Leonardo, violín; Luc Devos, piano. Quatuor Camerata. Ricercar 5400439144125. DDD.
- *Mémoires, Morceaux égoïstes*. Greta de Reyghere, soprano; Guy de Mey, tenor; Lucienne van Deyck, mezzosoprano, Luc Devos, piano; Quatuor Camerata. Ricercar 5400439119123. DDD.



JOHANN
SEBASTIAN
BACH
CHRISTMAS
ORATORIO
WEIHNACHTS-
ORATORIUM

Thomanerchor Leipzig
Gewandhausorchester
Gotthold Schwarz



AUDITORIO

Conciertos



© Andy Gorts

Desde el reciente homenaje de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria a la titánica figura de Beethoven, que antes de 2020, año de su aniversario, ya ha ocupado el protagonismo necesario ante tan importante fecha, con la dirección de su titular Karel Mark Chichon y con la presencia del gran pianista Stephen Hough; también damos cabida a la dirección musical del joven Antonio Méndez con la Orquesta Nacional de España, la tercera visita al Ciclo de Lied del CNDM del tenor Christoph Prégardien, la London Philharmonic Orchestra con Vladimir Jurowski para IberoMúsica, con la violinista Nicola Benedetti (en la imagen); o, para acabar como empezamos, con el Beethoven "histórico" del pianista Eduardo Fernández.

Más críticas en la web www.ritmo.es pestaña **Auditorio**

Ópera



© Monika Ritterhaus

Con la puesta en escena de *Halka* de Moniuszko (el año pasado se celebró el bicentenario de su nacimiento) en el Theater an der Wien, con un cast formado por, entre otros, Corinne Winters (en la imagen) o Piotr Beczala, abrimos este amplio "Auditorio" operístico, con críticas desde el Teatro Real, Teatre del Liceu, Festival Donizetti de Bérgamo, Palacio Euskalduna, Communale de Bolonia, Teatro Colón, Royal Opera House, con *Otello* y *Muerte en Venecia*; Teatro alla Scala, con la inaugural *Tosca* y *Die ägyptische Helena*, de R. Strauss; o la Bayerische Staatsoper (Munich), entre otras, con un fantástico doblete con *Die tote Stadt*, de Korngold, y *Wozzeck*, de Berg, con Kaufmann y Gerhaher, respectivamente.

Más críticas en la web www.ritmo.es pestaña **Auditorio**

DISCOS

Discos



© Diana Tishchenko

Beethoven ocupa un importante lugar en este número, con la edición completa de Naxos, además del cofre con sus Sinfonías y el *Triple Concierto* por Herbert Blomstedt. Pero no hay que olvidar la apuesta de RITMO con la guitarra, a la que dedicamos una nueva página discográfica, que viene firmada como las anteriores por Esther Martín. Y discos tan atractivos como la *Vanessa* de Barber en DVD, el regreso del Cuarteto Hagen y su Brahms, para el sello Myrios; la pianista Tamara Stefanovich y un recital "Influences" para Pentatone, la *Dama de Picas* por el recientemente fallecido Mariss Jansons, con escena de Hans Neuenfels; o el debut discográfico de la prometedora Diana Tishchenko (en la imagen), en un disco para Warner Classics con obras de Ravel, Enescu, Ysaÿe y Prokofiev.

42 AUDITORIO

58 DISCOS

68 BUFFET LIBRE

70 BEETHOVEN PARA TODOS

71 EL BEETHOVEN CONCILIADOR DE HERBERT BLOMSTEDT

72 EL VIRTUOSISMO DE LA CAJA PLANA

83 RECOMENDADOS DEL MES

Buenas intenciones

Barcelona



“Viva il vino spumeggiante”, canta un eufórico Turiddu, interpretado por Roberto Alagna, junto a la sensual Lola de Mercedes Gancedo.

Cavalleria Rusticana y *Pagliacci* van casi siempre juntas, y no solo por ser veristas, sino por la forma que tratan los temas y la dureza del texto en situaciones donde los sentimientos y la violencia son temas que marcan a los personajes. Esto es lo que ha intentado plantear Damiano Michieletto con buenas intenciones y variables resultados. Unifica la acción y la sitúa en mismo contexto geográfico e intercalando los personajes entre las dos obras, sin especial relieve. La escenografía también tiene elementos comunes y está actualizada de época, lo cual no siempre liga con el argumento y la situación, de lo que el mejor ejemplo es que el aria de Alfio, referida a los caballos, que se canta después de su llegada en automóvil... Con todo el gran trabajo del director de escena, hace que el movimiento sea fluido y el conjunto de los cantantes y coros realcen la acción, aunque creo que las oberturas y los intermedios, si se teatralizan, acaban diluidos.

El gran triunfador de la noche del primer reparto fue Roberto Alagna, que cantaba los dos personajes de Turiddu y Canio. El tenor demostró que, a pesar de su larga carrera, de más de treinta años y en un repertorio nada fácil, mantiene casi siempre la fuerza de su voz, el fraseo siempre ajustado y la integración en el personaje, aunque al final de la segunda ópera parecía algo cansado. En el primer día cantó Elena

Pankratova, que intervenía en la ópera de Mascagni; a su Santuzza le faltó intensidad y capacidad comunicativa, a pesar de su profesionalidad, mientras que la otra soprano, Oksana Dyka, con una voz muy hermosa y buena línea, le faltó fuerza

“El gran triunfador de la noche del primer reparto fue Roberto Alagna, que cantaba los dos personajes de Turiddu y Canio”

dramática. Gabriele Viviani cantó Alfio y Tonio, con un timbre no excesivamente bello y con varios momentos de dudosa musicalidad, mientras que Àngel Òdena estuvo correcto en las dos obras. Del resto del día del estreno destacaremos la buena labor de Elena Zilio con una versión impecable de Mamma Lucia y la expresiva interpretación de Mercedes Gancedo en el personaje de Lola.

En la ópera de Leoncavallo, Aleksandra Kurzak demostró su musicalidad y su buen instinto teatral, con una voz interesante,

pero demasiado ligera para el personaje, mientras que Dinara Alieva tiene un instrumento muy bello, pero su versión no fue lo suficientemente contrastada. El tenor del segundo día fue Marcelo Álvarez, que canto Canio con una voz potente, un canto válido, al que faltaba una mayor cantidad de matices. Del resto del reparto de *Pagliacci* mencionar el interés de Vicenç Esteve como Beppe y la floja actuación de Duncan Rock como Silvio, cantado con corrección en el segundo cast por Manel Esteve.

La dirección musical estuvo a cargo de la orquesta del teatro, dirigida por Henrik Nánási, en una versión superficial, a la que le faltó garra, pero en los intermedios mejoró en *Cavalleria Rusticana* y menos en *Pagliacci*, algo confuso, existiendo algunos desencuentros con el coro, que no tuvo su mejor día, en parte debido a la producción, que dificultaba su visión.

Albert Vilardell

Elena Pankratova/Oksana Dyka, Aleksandra Kurzak/Dinara Alieva, Roberto Alagna/Teodor Ilincai/Marcelo Álvarez, Gabriele Viviani/Àngel Òdena, Duncan Rock/Manel Esteve, Vicenç Esteve. Orquesta Simfónica y Cor del Gran Teatre del Liceu. Cor infantil Amics de la Unió de Granollers / Henrik Nánási. Escena: Damiano Michieletto. *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni; *Pagliacci*, de Ruggiero Leoncavallo.

Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Festival Donizetti (I)

Bérgamo



Francesco Micheli dispuso al público en los palcos y en el escenario, mientras la platea servía para la acción.

Aparte de la exhumación de la juvenil obra sobre el zar de Rusia “Pedro el Grande”, mucho más conocida en la versión de Lortzing en *Zar y carpintero*, y de otros conciertos, el Festival se centró en el estreno mundial en forma escénica del recientemente reconstruido *Ange de Nisida*, que no se llegó a estrenar y que en algunos aspectos (pero no los momentos solistas más conocidos) pasaron a la más afortunada *Favorite*. La operación de rescate fue conducida por la especialista Candida Mantica.

Fue inteligente el uso del espacio del Teatro grande en la ciudad baja (o nueva), todavía en obras. Micheli, director del Festival, dispuso al público en palcos y escenario, mientras la platea servía para la acción y la orquesta tocaba ya en su foso. Hubo momentos muy bien resueltos como el final y, so-

bre todo, el cierre del acto tercero (un concertante en el que los personajes abandonan sus *disfraces* para quedarse con su verdadera naturaleza).

La obra es muy interesante, pero no creo que vaya a encontrar un hueco en el repertorio de los teatros. Que Don Gaspar sea un bajo-barítono *cómico*, no sólo alarga la obra (el rol tiene una extensión considerable, incluida una primera versión menos afortunada de "Un fuoco insolito" del protagonista de *Don Pasquale*), sino que la convierte en otro de esos ejemplos del género semi-serio que difícilmente llega a cuajar como una obra única, lograda. Lo mejor es el último acto, prácticamente el de *La favorite* con otra romanza para el tenor, bastante más plana que la utilizada luego. Igual pasa con las arias de Sylvia (aquí soprano) y el rey, del que sólo se encuentra una versión algo lenta y deslavazada de la *cabaletta* como final del segundo acto. La presentación del soberano como un capo mafioso es discutible, así como sus movimientos, pero Florian Sempey cantó realmente bien. El más aplaudido fue el tenor coreano Kim, quien pareció muy suelto en una marcación de su León

como un atolondrado soltando agudos sólidos. Lorenzi hizo un buen trabajo como Gaspar (como personaje el más conseguido en esta versión) y Benetti fue el papa-monje de modo correcto, aunque sin demasiado brillo, en particular en el grave.

La protagonista de Fridman (veintitrés años) fue adecuada; su voz se acerca más a la de una mezzo por su color oscuro que a la de una soprano. Estudió mucho y bien su parte. El coro del Teatro cantó adecuadamente bajo la dirección de Fabio Tartari y la orquesta sonó bien, pero a veces muy lánguida y no demasiado expresiva bajo la batuta de Tingaud. Seguramente se trata del título más notable del presente Festival y es de esperar que se haga un DVD.

Jorge Binaghi

Lidia Fridman, Konu Kim, Florian Sempey, Roberto Lorenzi, Federico Benetti. Donizetti Opera / Jean-Luc Tingaud. Escena: Francesco Micheli. *L'ange de Nisida*, de Gaetano Donizetti. Teatro Donizetti, Bérgamo.

Festival Donizetti (II)

Bérgamo



Xabier Anduaga y Carmela Remigio en *Lucrezia Borgia* de Donizetti.

De *Lucrezia Borgia*, una de las pocas obras maestras que se le conceden a veces de mala gana al genial Donizetti, se prefirió la edición de París para los esposos Mario (ella era en realidad la célebre Grisi), con una *cabaletta* en lugar de la segunda estrofa de salida de la protagonista, y al final, aparte de conservar el arioso de Gennaro al morir (a su vez homenaje a Moriani), el rondó abreviado. Pero sí se mantuvo, como no se hizo en París, el gran dúo entre Orsini y Gennaro, que aquí tuvo un aspecto claramente homosexual que se prolongó casi hasta el final de la obra. El joven director de escena Andrea Bernard, que ordenó las tres partes como Infierno, Purgatorio y Paraíso, precedidas de una cita de la *Didaché* sobre el telón del bellissimo Teatro Sociale que enumera todos los pecados atribuidas a la Borgia y su familia, también nos propinó una especie de Cristo en paños menores que circulaba desde el principio al parecer

como presagio de muerte y en algún momento acudió a la Pietà florentina de Miguel Ángel para componer un grupo que era bello, pero que no tenía nada que ver.

Súmesele un papa ladrón del/de los hijo(s) incestuoso(s) de Lucrezia, presentada desde el principio como una buena madre burguesa que juega con su niño (lo primero que se oye es un sonajero); y así en todo. Hay algún momento interesante, pero por ahora predomina el afán de sorprender.

Frizza dirigió bien a la Orquesta Juvenil Luigi Cherubini, pero hubo momentos que parecieron interesarle menos que otros. Eso sí, cuidó a sus cantantes. El coro y los comprimarios lo hicieron en general bien mostrando algunas voces prometedoras (y otras menos). Quien más éxito tuvo fue, con justicia, Anduaga, aunque a sus veinticinco años me parece que su carrera y el desarrollo de su voz están tomando demasiada velocidad. Ahora tiene una voz de un color y un volumen para los *piani* y los agudos de cabeza (testimonio de su paso por Rossini y la Academia de Pésaro) y otra, mucho más bella y considerable, en el centro con graves de peso pero no totalmente limpios y algún agudo *di forza* abierto. Mimica estuvo correcto y no vociferó como otras veces, pero el agudo exhibe alguna tirantez y la parte del Duque le está bien porque es más un bajo, pero no del todo.

Abrahamyan no tiene los graves ni la figura de Orsini, pero lo hizo muy bien; desde el punto de vista estrictamente musical fue irreprochable. La protagonista de Remigio volvió a ser prueba de la musicalidad y la profesionalidad de la cantante, pero su voz, cada vez más árida y metálica en zona aguda, es lo menos apropiado que se pueda encontrar para la parte. Actuó bien y tiene sus fans, pero a su Lucrezia, pese al final, le faltó sangre. "Quiero amor, y amor violento", decía el compositor. Pues va a ser que no.

Jorge Binaghi

Carmela Remigio, Xabier Anduaga, Marko Mimica, Varduhi Abrahamyan, etc. Orquesta Juvenil Luigi Cherubini, coro del Teatro Municipal de Piacenza / Riccardo Frizza. Escena: Andrea Bernard. *Lucrezia Borgia*, de Gaetano Donizetti. Teatro Sociale, Bérgamo.

Poder escuchar un título más

Bilbao



© E. MORENO ESCOBIEL

"Rocío Ignacio, en un papel más denso que otros más habituales en su repertorio, defendió con honradez y capacidad su Hélène".

En el largo caminar que dura más de una década, el Tutto Verdi afronta su parte final, encontrando lógica la programación en estreno de *Jérusalem*, una reelaboración de *l lombarda alla prima crociata*, título que precisamente pudimos ver y escuchar en la pasada temporada.

El balance de la larga función fue satisfactorio, más allá del interés que pueda provocar este Verdi, que aunque tiene algo de *Nabucco* y algo de *Attila*, que despierta un interés relativo. La puesta en escena de Francisco Negrín ayudó a hacer más llevadera una historia de argumento delirante y desarrollo dramático inferior a otros títulos verdianos que estaban prestos a salir del ingenio del de Busseto.

Jorge de León enseñó una voz robusta, bien emitida y aunque sería deseable una mayor variedad de registros, no cabe duda que gustó al público bilbaíno, que estaba lejos de llenar el inmenso Euskalduna. Rocío Ignacio, en un papel más denso que otros más habituales en su repertorio, defendió con honradez y capacidad su Hélène. Una sorpresa agradable. Musical aunque evidenciando cierto desgaste, Michele Pertusi en el desalmado Roger, mientras que el resto de papeles secundarios fueron muy bien cubiertos, destacando las prestaciones de Alba Chantar (Isaura), Fernando Latorre (enviado papal) o Moisés Marín (Raymond, el escudero).

Uno de los aciertos de la velada fue la dirección atenta de Francesco Ivan Ciampa, muy metido en su papel, tratando de construir este título dándole personalidad y sufriendo con un coro que se desequilibró en alguna ocasión. Eso sí, Ciampa no pudo evitar lanzar una mirada asesina al desaprensivo/a que dejó sonar su teléfono hasta tres veces consecutivas durante el segundo acto. No aprendemos.

Enrique Bert

Rocío Ignacio, Alba Chantar, Jorge de León, Pablo Gálvez, Michele Pertusi, etc. Coro de la ABAO (Boris Dujin), Orquesta Sinfónica de Bilbao / Francesco Ivan Ciampa. Escena: Francisco Negrín. *Jérusalem*, de Giuseppe Verdi. Palacio Euskalduna, Bilbao.

El programa doble por excelencia

Bolonia



© ANDREA RANZI - STUDIO CASALICI

Unos *Pagliacci* con dirección escénica de Serena Sinigaglia, "con alguna pretensión de meta-teatro".

Como último espectáculo de la temporada 2019, se ofrecieron varias funciones de *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci*. Para la primera se retoma la producción de Emma Dante, nacida aquí mismo. No es de las mejores, porque tiene momentos interesantes y otros irregulares como los "caballitos" que conducen el carro de Alfio o la separación en dos bloques que finalmente se juntan en el intenso intercambio entre los protagonistas. Bien la caracterización de Lucia como una madre pusilánime y la de Santuzza como una joven campesina decidida y enamorada.

Hubo suerte con los protagonistas. Veronica Simeoni hizo una protagonista musicalísima sin ninguno de los excesos "veristas" que algunos parecen necesitar, y la voz respondió siempre satisfactoriamente. Roberto Aronica se lució en un valiente Turiddu, tanto por el canto como por la escena desde la siciliana hasta la despedida final. Dalibor Jenis es hoy un cantante pretendidamente dramático con un centro y grave vacíos y sólo algún agudo eficaz (lo mismo, si no peor, ocurrió con su Tonio de *Pagliacci*). Agostina Smimmo estuvo bien, y discreta la Lola de Alessia Nadin.

Lamentablemente, la labor de Frédéric Chaslin dejó que desear en ambas obras. Una dirección cansina más que lenta, y absolutamente "cuadrada" perjudicó a las obras, aunque más aún a *Cavalleria Rusticana*. Con tanto maestro joven italiano de mayores virtudes se trata de una elección inexplicable. La orquesta sonó bien desde el puro punto de vista de la ejecución. Los coros, preparados por Alberto Malazzi, se lucieron lo suyo, incluido el de voces blancas.

En *Pagliacci*, Stefano La Colla es un *vozzarrón* y de buen color, pero su afinación es errática y la técnica y el fraseo requieren aún mucho trabajo, pero su Canio fue del agrado del público. Carmela Remigio vuelve a impresionar como una buena profesional y actriz, pero tampoco su Nedda pasará a la historia (además, pasar tan rápido del *belcanto* donizettiano a la *giovane scuola* no sé si le conviene a estas alturas de su carrera). Vittorio Prato cantó e interpretó bien su Silvio, aunque la voz no sea nada especial y la emisión carece de redondez. Llamó mucho la atención por sus medios, de lejos superiores a los que requiere la parte de Beppe, el tenor Paolo Antognetti. El nuevo montaje de Serena Sinigaglia fue más que nada de-

corativo, aunque con alguna pretensión de meta-teatro que fastidió lo suyo en el prólogo y algún otro momento. Buen éxito de público, que no colmaba el Teatro.

Jorge Binaghi

Veronica Simeoni, Roberto Aronica, Dalibor Jenis, Agostina Smimero / Stefano La Colla, Carmela Remigio, Dalibor Janis, Vittorio Prato y Paolo Antognetti. Orquesta y coros del Teatro / Frédéric Chaslin. Escena: Emma Dante / Serena Sinigaglia. Cavalleria Rusticana, de Pietro Mascagni; Pagliacci, de Ruggero Leoncavallo. Teatro Comunale, Bolonia.

Despliegues y voces

Buenos Aires



Rachel Gilmore y Ramón Vargas, en estos *Cuentos de Hoffmann* del Colón.

Los cuentos de Hoffmann, de Jacques Offenbach, una de las óperas de mayor fantasía posible en cuanto a escenificación y de consabidas dificultades musicales y líricas para solistas de talla de todos los tiempos, es siempre un arquetipo de gran ópera. Por eso toda versión provoca inusual expectativa. Y se comprende también que todo gran teatro lírico pone de manifiesto una producción muy cuidada.

Así lo encaró, con ese principio, el Colón, en este reciente cierre de temporada lírica del año 2019, donde la parte visual, concebida por el *regisseur*, director cinematográfico y también figurinista Eugenio Zanetti, de conocida trayectoria, mostró sus ideas diversas, aunando si cabe cantidad de motivos y extras, abigarrando la escena con el disco giratorio y numerosos efectos de tipo multimedia, así como coreografías. En suma, un marco visual algo ajeno a lo "fantástico" que propone el compositor.

Una concertación eficiente del maestro mexicano Enrique Arturo Diemecke, abordando esta versión al frente de la orquesta estable y la participación del coro, dirigido eficazmente por Miguel Martínez, dieron el entronque musical para homenajear al compositor francés de origen germano en el cumplimiento del aniversario reciente de su natalicio y convertido en rey de la opereta francesa en París.

En cuando a las voces, habrá que destacar el eficaz desempeño del tenor mexicano Ramón Vargas, una figura relevante del país azteca que aquí debutó hace años con *La Favorita*, que atravesó algunas vicisitudes vocales, pero plasmó un des-

empeño elogiable en este reencuentro. De todos modos, fue la figura de la noche la notable soprano de coloratura, la estadounidense Rachel Gilmore, que debutó en este mismo rol hace diez años en el Met y sigue ostentando esa sorprendente facilidad de tesitura y emisión agudísima, cuando en la celebrísima aria de Olimpia, "Les oiseaux dans la charmille", intercaló en su escala de ascendentes agudos un casi imprevisible La bemol, que según los recuerdos del Met de New York deslumbró también a aquel público. Y efectivamente, aquí pasó lo mismo; fue la figura descollante del cast.

Las demás cantantes, como Virginia Tola, correcta, menos relevante que en otras ocasiones como Antonia; y una debutante serbia para Giulietta (Milajana Nikolic), de voz generosa pero atributos no demasiado destacables; la mezzo de origen germano Sophie Koch, que sin demasiado brillo cumplió como una correcta Nicklausse. En cuanto al "perverso" de esta ópera, fue Rubén Amoretti, que comenzó su carrera como tenor, pero un tumor en la hipófisis le obligó a una operación, y su recuperación ulterior mutó su registro al de bajo. Buen actor, voz algo desleída en timbre; fue, de los cuatro papeles, especialmente un Miracle en la escena efectivo y convincente...

Néstor Echevarría

Ramón Vargas, Virginia Tola, Rachel Gilmore, Rubén Amoretti, etc. Orquesta y coro estable / Enrique Arturo Diemecke. Escena: Eugenio Zanetti. Los cuentos de Hoffmann, de Jacques Offenbach. Teatro Colón, Buenos Aires.

Siempre Beethoven

Las Palmas de Gran Canaria



Stephen Hough, durante su interpretación del *Emperador* de Beethoven con la Filarmónica de Gran Canaria.

Como primer acto de las celebraciones para conmemorar el 250 aniversario del nacimiento de Beethoven, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y su titular Karel Mark Chichon ofrecieron un programa dedicado al genio de Bonn. La velada se inició con el *Concierto para piano n. 5*, a cargo de Stephen Hough, que brindó una lectura técnicamente impecable, de enfoque más lírico que heroico, con un fraseo muy cuidado, que obtuvo sus mejores resultados en un lento, ensimismado de hermosísimo sonido y un rondó especialmente lúdico de prístina digitación, mientras al primer movimiento, dentro de su intachable realización, le faltó un poco más de empuje y

rabia. La batuta dio una nueva muestra de flexibilidad adaptándose a la visión del solista, entablando un diálogo entre iguales, infrecuente en nuestros días donde los directores se limitan a seguir al solista con mayor o peor fortuna.

Chichon ya nos había ofrecido una notable *Quinta* de Beethoven en su primer concierto con la Filarmónica de Gran Canaria antes de ser nombrado titular. La relación establecida desde entonces ha hecho posible una lectura mejor perfilada, más detallista y matizada que, manteniendo sus características fundamentales, profundizó en su concepto de Beethoven, fuertemente influido por las corrientes históricamente informadas: *tempi* ligeros, fraseo cortante de contornos muy pronunciados, *sforzandi* especialmente destacados, texturas diáfanos, incluso en los pasajes fugados. En este sentido fue sintomática la forma de abordar la blanca con puntillo que

cierra el famoso tema del destino, interpretada prácticamente sin puntillo. Un Beethoven que entronca claramente con el pasado del clasicismo vienés, sin abjurar de su carácter innovador, pero siempre como continuador de una tradición más que como abrupta ruptura. Únicamente se echó en falta una mayor flexibilidad en las frases líricas que no siempre terminaban de levantar el vuelo, debido a un fraseo un tanto encorsetado. Admirable respuesta instrumental, con unas maderas especialmente destacadas por Chichon.

Juan Francisco Román Rodríguez

Stephen Hough. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / Karel Mark Chichon. Obras de Beethoven.
Auditorio Alfredo Kraus, Las Palmas de Gran Canaria.

Otello: chequeando y comparando

Londres



© ALASTAIR MUIR / ROH
"Kunde y Jaho alcanzaron en su confrontación final uno de esos raros momentos en que los artistas hacen que el público pueda abandonarse a ese extremismo de música y el teatro llamado ópera".

En su primera reposición londinense, la *regie* de Keith Warner estrenada en el Covent Garden en 2017 sigue siendo algo sosa y sin mayor fuerza dramática para los personajes principales. Pero es lo suficientemente abstracta como para no molestar demasiado sus paneles móviles, salvo ese gran león de Venecia que pasa fugazmente en el tercer acto. Y deja a los personajes principales desarrollar su drama con convicción. Hablando de lo cual: ¿cómo se compara el nuevo elenco de cantantes con el original del estreno presidido por aquél Jonas Kaufmann que en Londres es todavía considerado un ídolo absoluto?

En mi crítica de dos años atrás advertí que Kaufmann canta cada vez más "para adentro", lo cual oscurece su voz y afecta la expresividad de su fraseo. En las antípodas está Gregory Kunde, un tenor más conocido en España que en Inglaterra, que deslumbró del registro medio para arriba con una voz de clarín y una articulación de estoica expresividad. Del medio para abajo, y cuando debe cantar en *mezzo piano*, las cosas se le complican un poco, hasta el punto de abandonar la impostación tenoril por un canto llano y abierto, no tan redondo, pero de cualquier manera sensible y convincente. Si uno cierra los ojos y se imagina que está escuchando una grabación, convence menos. Pero estamos en el teatro, y allí no solo se escuchan voces sino que se ven

seres humanos cuya convicción siempre triunfa cuando hay entrega y buen teatro; este fue el caso de Kunde.

Y a propósito de entrega: la voz de Maria Agresta habrá lucido en el estreno de la producción más deslumbrante en el registro medio que la de Ermonela Jaho, pero en materia de caracterización de un personaje es difícil ganarle a Jaho. Su Desdemona fue actoralmente la mejor que recuerdo haber visto por la intensidad e intención de su fraseo. Mejor escucharla así, con un centro algo oscuro y con cierto vibrato que esperar una cascada de perlas brillantes pero de expresividad neutral. A partir de este medio sólido y algo opaco, Jaho desarrolla sus líneas *legato* a través de un *passaggio* arrebatador que nunca expone virtuosismo a costa de expresión dramática, sino que lleva este dramatismo a una irresistible culminación en los agudos, sean estos filados o a plena voz. Imposible resistir esta Desdemona, frágil en sus dudas, pero apasionada hasta la muerte en la protesta de su inocencia. Su capacidad de proyección de *piano* y *mezzo piano* fue milagrosa en la canción del sauce y el Ave María. Y ambos, Kunde y Jaho, alcanzaron en su confrontación final uno de esos raros momentos en que los artistas hacen que el público pueda abandonarse a ese extremismo de música y el teatro llamado "ópera".

Carlos Álvarez reafirmó el éxito de su *Simon Boccanegra* londinense con un lago que lo tuvo todo: mordente, *squillo*, calidez y sólida técnica de respiración en el *legato* y una insinuante *mezza voce* en la seducción de su jefe y víctima. En este caso se trata de una voz pareja e intensa a lo largo de todo el registro que ayudó con su solidez a contrastar con Jaho y Kunde como el verdadero *Deus ex machina* de la acción teatral. Junto a él, Antonio Pappano encausó la acción dramática con una dirección orquestal convincente en esa alternativa de nihilismo y liricidad que hacen a la grandeza de esta partitura. Excelente también Freddie di Tommaso como Casio, un personaje indispensable para cerrar este círculo de pasiones y engaños que cobró una inesperada intensidad en esta reposición de la Royal Opera House.

Agustín Blanco Bazán

Ermonela Jaho, Gregory Kunde, Carlos Álvarez, Freddy di Tommaso, etc. Royal Opera House / Antonio Pappano. Escena: **Keith Warner.** *Otello*, de Giuseppe Verdi.
Royal Opera House, Londres.

Venecia a sol y sombra

Londres



Mark Padmore y Gerald Finley, en *Muerte en Venecia* de Britten.

Para la nueva producción en el Covent Garden de *Muerte en Venecia*, la obra póstuma de Benjamin Britten, el regisseur David McVicar y la escenógrafa Vicky Mortimer presentaron una Venecia de arcos góticos y góndolas sombrías en contraste con un Lido luminoso de atractivo mar turquesa. También evitaron banalizar la obsesión del protagonista como si se tratara de una fantasía gay a lo *Miami South Beach*, como lo hacen tantas puestas en escena que caen en el error cardinal de explicitar la narrativa como la proyección de ansiedades de un protagonista que, por lo demás, nunca confiesa su atracción como simple calentura en sus magníficos monólogos con el público.

En la concepción de McVicar, Tadzio y Jashiu son lo que son en sí mismos, antes que proyecciones mentales de un protagonista eróticamente alucinado. Es así que juegan y pelean en la playa con los demás adolescentes con natural virilidad, sin miradas o insinuaciones amaneradas. Similar contención guarda Aschenbach en esa atormentada admiración de la juventud y la belleza que hace a la esencia del relato de Thomas Mann, y a la dramaturgia de Britten y su talentosa libretista, Myfanwy Piper. Ni siquiera cuando se deja maquillar para acercarse más a una juventud perdida, llega Aschenbach al grotesco sugerido en la película de Visconti y también en muchas escenografías de la ópera de Britten, que parecieran seguir esta equivocación sin animarse a chistar. En ningún momento pierde la dignidad este escritor enamorado, más que de un efebo playero, de un ideal de belleza que nunca pudo descubrir en sí mismo.

Padmore & Finley

Pilar de esta antológica producción fue el Aschenbach cantado por Mark Padmore con una claridad de fraseo y proyección de timbre, que, esta vez sí, hicieron totalmente inútiles los sobretítulos. Y otro gran cantante-actor, Gerald Finley, mimetizó con similar talento los siete personajes encargados de guiar la progresiva desintegración del protagonista: el viajero en el cementerio de Munich que aconseja a Aschenbach el fatídico viaje a Venecia, un viejo exhibicionista y amanerado, un gondolero sombrío, el gerente del hotel y el peluquero que inquietan con su adulación, el burlón mandamás de una sinuosa comparsa circense y, finalmente, el mismísimo Dionisio, triunfante en una obsesión orgiástica. McVicar escenifica ésta

última con la madurez que le faltó en aquel *Rigoletto* donde todo el mundo fornicaba bobamente en la fiesta del duque de Mantua. Aquí, en cambio, la pluralización del sexo se restringe a un ballet de sensualidad lo suficientemente contenida para no arruinar la esencia dramática, en este caso un Apolo (Tim Mead, excelente) y un Dionisio peleándose dialécticamente a los costados de la cama de un Aschenbach entregado a sus sueños y pesadillas en posición fetal. El triunfo de Dionisio es representado por un Tadzio saliendo misteriosamente de un costado del durmiente para pararse en la cama con gesto de vencedor.

La dirección orquestal de Richard Farnes fue tan perceptiva como la puesta en sus alternativas de luz y sombra, en este caso a través de la tersura de cuerdas y maderas marítimas tan evocadoras de *Peter Grimes*, en contraste con el gamelán y la percusión que el compositor aprendió a usar con tan efectivo poder dramático, luego de su viaje a Indonesia.

Excelente también el Tadzio bailado e interpretado por Leo Dixon, de acuerdo a una perceptiva coreografía de Lynne Page. Es gracias a la sobriedad de una coreografía y una regie de personas que evita cualquier exceso de mal entendido homo-erotismo, que la producción alcanza un momento cumbre, de contornos capaces de realzar centro dramático de la trama: poco antes de morir, Aschenbach se sienta en la playa a una distancia lo suficientemente corta como para poder abrazar al objeto de su pasión. Pero no lo hace. Simplemente intercambia una intensa mirada con el joven que ha abandonado su juego para mirar también con similar intensidad la incertidumbre de su propio futuro. Es así que Aschenbach y Tadzio logran finalmente unirse en la recíproca contemplación de una estética que, a la vez, los une y los trasciende en su aparente contradicción de orden y sensualidad.

“Poco antes de morir, Aschenbach se sienta en la playa a una distancia lo suficientemente corta como para poder abrazar al objeto de su pasión”

Agustín Blanco Bazán

Mark Padmore, Gerald Finley, etc. Royal Opera House / Richard Farnes. Escena: David McVicar. *Muerte en Venecia*, de Benjamin Britten. Royal Opera House, Londres.

Triple doble

Madrid

Dos partes bien diferenciadas, un “programa doble” se diría, ofrecieron, en vísperas navideñas, la Orquesta Nacional de España junto con un trío solista formado por Anthony Marwood, violín, el violonchelista Jean-Guihen Queyras y Alexander Melnikov al piano, dirigidos por Antonio Méndez.

El *Triple Concierto* de Beethoven es una partitura que premia el equilibrio y limpieza en su particular fusión de músicas solista, de cámara y sinfónicas con corsé formal de concierto. Obra singular que, si bien mantiene la personalidad de dichos ingredientes, apela, en principio, tanto al brillo particular del trío, como tal entidad conjunta, como a cada uno de sus integrantes, solista por solista. Y así, en esta ocasión, el trío y, por ende, el lucimiento general, se sustentó en la brillantez

de un violonchelista sobre podio y estado de gracia: Queyras. Esto dicho, sin aludir a sustituciones obligadas, ni quitar méritos a nadie... Antonio Méndez, desde "el otro podio", presumió de gesto claro y fluido, de tal forma que todos ofrecieron una versión compensada con los imprescindibles puntos de brillantez y destellos de carácter aludidos. Una obra que, con estos protagonistas y aquel motor solista, se convirtió, andando el tiempo, en una celebración "navideña" en su vital último movimiento.

Sin embargo, era la *Quinta Sinfonía* de Mahler el plato fuerte del programa; así se vivió con natural expectación. Expectación premiada por una diáfana versión, llena de matices de fraseo. Obra ambiciosa donde los contrastes entre movimientos no consiguen evitar la angustia acumulada, que llega a infundir y difundir a partir del arranque de su tercer movimiento. Tras este tercero, con un espléndido trompa protagonista, el filmico cuarto, donde no se cargaron las tintas, mejor, y un quinto ya casi extenuante.

Luis Mazorra Incera

Anthony Marwood, Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov.
Orquesta Nacional de España / Antonio Méndez. Obras de Beethoven y Mahler.
OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Resurrección con gran reparto

Madrid



"Lo más espectacular y mejor resuelto teatralmente fue la escena final, con Imogene -Sonya Yoncheva- envuelta en una descomunal cortina de seda".

Llegó *Il Pirata* rodeado de la lógica expectación. En Madrid fue estrenada en el Teatro de la Cruz en 1830, pero jamás se representó en el Teatro Real; tampoco se ha prologado su presencia en otros escenarios españoles. En el Liceo de Barcelona en 1971 con una inmensa Caballé y, posteriormente, en 2013 con esa reina del *belcanto* que es Mariella Devia, compartiendo escenario con Gregory Kunde como Gualtiero. En 1993 se escuchó en Bilbao con Aprile Millo en el papel protagonista y la última vez, en 2018, en A Coruña, con Saioa Hernández como Imogene. Fuera de España, la obra también fue ignorada, tanto que jamás se representó en el Covent Garden de Londres ni en el Met de Nueva York, siendo estrenada en esta ciudad, en versión de concierto, en el Carnegie Hall en 1958, con María Callas como Imogene.



"Con una musicalidad impecable, Javier Camarena es además un intérprete sumamente intenso en una actuación memorable para un papel imposable".

La historia de esta ópera, la tercera del catálogo belliniano, es como la de tantas otras de la época, que tras un triunfal estreno en 1827 en el Teatro alla Scala de Milán, donde llegó a ofrecerse en quince ocasiones y un recorrido los años siguientes por los principales teatros de Europa, fue desapareciendo paulatinamente hasta quedar casi olvidada, hasta que en 1958, en la misma Scala que la vio nacer, fue recuperada con un reparto encabezado nada más y nada menos por María Callas, Franco Corelli y Ettore Bastianini, siendo indudable que en esta resurrección Callas fue el elemento decisivo.

Como lo fue más tarde Montserrat Caballé. La obra es una composición juvenil. Bellini tenía 26 años y, aunque fue un éxito, carece del vigor de otras creaciones más maduras y menos conocidas del compositor, como *I Capuleti e I Montecchi* y su extraordinaria *Beatrice di Tenda*. El canto *declamato* de Bellini es dramáticamente muy efectivo pero, en este caso, creo que se disfruta más en las grabaciones que en "vivo" en el teatro. Y me parece que la partitura del *Pirata* tiene muchos momentos corales, sobre todo en el primer acto, que resultan bastante tediosos. Sin embargo, todos estos peros se compensan con una media hora final, encomendada al tenor y, sobre todo, a la soprano, que vale por algunas óperas enteras.

Escenografía de Emilio Sagi

La puesta en escena en el Real es una coproducción con la Scala de Milán, que fue encargada a Emilio Sagi y a su equipo, tras ser retirado del proyecto el director propuesto en un principio, Christoph Loy, que parece pretendió tomarse un exceso de libertades con el libreto. Basada en una obra de teatro gótica, *Beltram* (1816), del irlandés Charles Maturin, trata de un pirata y se desarrolla en Sicilia. Sagi se decanta, sin embargo, por un gélido escenario creado por Daniel Bianco, más idóneo para *Eugenio Onegin* o *La doncella de la nieve*. El trájín del coro y los figurantes con los elementos móviles del escenario no parece muy imaginativo y lo de los miembros de la corte de Ernesto, entrando al consejo con cubos que posteriormente les servirán de asiento, raya lo esperpéntico. También hubo damas tomando el té y sillas caídas por el escenario. Lo más espectacular y mejor resuelto fue la escena final, con Imogene envuelta en una descomunal cortina de seda. El vestuario de Pepa Ojanguren, en el caso de las damas, fue de una cursilería manifiesta. Los cambios introducidos por Sagi son totalmente gratuitos y lo único que logran es distraer sin añadir nada a un texto ya de por sí endeble.

Imogene fue creada para Henriette Méric-Lalande, descrita entonces por la menos que imparcial María Malibrán como “una mujer de aspecto vulgar, que tenía una voz que vibraba como un cable metálico oxidado”. Después se hicieron cargo del papel otras intérpretes más capacitadas, como Schröder-Devrient y Grisi. Yoncheva posee una gran voz, pero su facilidad para las coloraturas no es la de antes; sus agudos, en ocasiones, suenan metálicos y comienzan a abrirse. Eso sí, tiene un centro carnoso e impresionante, aunque tienda a intentar parecerse a Callas con unos graves forzados bastante ficticios. Para compensar, es una intérprete intensa y resolvió su escena final, el bombón de la obra, con un buen “Col sorriso d’innocenza” y un mucho menos afortunado “Oh, Sole! Ti vela...”, donde los ornamentos carecieron de limpieza. Imogene la han interpretado Caballé, Fleming, Devia y otras, casi todas ellas famosas por su técnica vocal, y aunque Yoncheva es una excelente soprano, no tiene su papel ideal en Imogene. Yoncheva carece del calor y la flexibilidad necesarios para hacer justicia a la música elegiaca de Bellini. *Belcanto* no es solo notas agudas y florituras, es la unión de palabras y música hasta convertirlas en una entidad única. Y esto, Yoncheva, no lo consiguió.

Callas y otras *prima donnas* después, nos han intentado convencer de que la ópera es un vehículo de lucimiento para las sopranos, pero en la época de Bellini fue a la parte del tenor a la que se le dio más importancia, ya que el papel de Gualtiero estaba compuesto a la medida de su primer intérprete, Giovanni Battista Rubini, que alcanzaba zonas estratosféricas con los agudos. Por esto mismo, buscar un intérprete en cualquier época para cantar este papel es un desafío para cualquier teatro. Después de Rubini, otro intérprete destacado de Gualtiero fue Mario, pero cómo será la tesitura a la que somete Bellini al tenor que en 1935, cuando para conmemorar cien años de la muerte del compositor, el papel le fue encomendado al grandísimo Beniamino Gigli, este comentó: “Es un papel francamente difícil. No era para mí, pero lo canté en homenaje a Bellini”. Hubo que esperar a 1958 para que Franco Corelli lo encarnase junto a Callas, aunque no sé si lo cantó tal como había sido escrito para

Rubini o la otra versión del mismo compositor menos arriesgada. El hecho es que en el Teatro Real hemos contado con un verdadero *kamikaze* para interpretar el papel, Javier Camarena, el hoy proclamado en algunos teatros del prestigio como “Rey del belcanto”, ha demostrado que el título lo tiene más que justificado. La voz es ahora más ancha, pero no ha perdido su espectacular facilidad para los agudos, su *legato* sin fisuras, su musicalidad impecable; además es un intérprete sumamente intenso; por ello, nada ensombrece una actuación memorable en la que su *particella* fuese sometida a varios cortes significativos. Una gran interpretación de un papel imposible.

En otra liga jugó George Petean, como Ernesto. Este barítono posee una voz sonora y rotunda, pero su canto es muy burdo y lo que podría colar en otros repertorios, en este no lo hace. Muy bien Marin Yonchev como Itulbo, Felipe Bou como Goffredo y deliciosa María Miró como Adele.

Maurizio Benini dirigió muy atento a los cantantes; algo esencial en este tipo de óperas, sabiendo concertar coro y orquesta con habilidad. Lamentablemente ni con su buen hacer supo levantar la monotonía y falta de garra dramática del primer acto de la obra. Sin embargo, en el segundo y, sobre todo, en el magnífico final, hizo una rendición exquisita de la partitura, llena de delicadeza y fuerza dramática. Fue memorable. El éxito fue apoteósico.

Francisco Villalba

Sonya Yoncheva, Javier Camarena, George Petean, etc. Coro y Orquesta del Teatro Real / Maurizio Benini. Escena: Emilio Sagi. // Pirata, de Vincenzo Bellini. Teatro Real, Madrid.

“Los cambios introducidos por Sagi son totalmente gratuitos y lo único que logran es distraer sin añadir nada a un texto ya de por sí endeble”

Miradas a Beethoven

Madrid

Con solo una tenue luz emitida por una lámpara de pie, en este ambiente de intimidad comenzó Eduardo Fernández su recital dedicado a Beethoven en dos pianofortes Broadwood de 1832 y 1863. En el primero de ellos, el más pequeño, para abrir interpretando una *Appassionata* “adaptada” a la sonoridad (de gran equilibrio en sus registros, todo sea dicho) “limitada” del instrumento, donde Eduardo planteó las tensiones de manera inteligente, creando distintos puntos de tensión para no llegar al colapso sonoro. Los bajos, bien erigidos, muy matizados, dieron continuidad y estructura a esta obra colosal donde las haya. Ya en el segundo Broadwood, más grande y mucho más avanzado tecnológicamente, con más posibilidades en los pedales, tras apenas treinta años de desarrollo, Eduardo interpretó una serie de obras de compositores posteriores al “sordo” (Heller, Alkan, Liszt, Thalberg y Czerny), con creaciones basadas en el genio alemán.

En “Miradas a Beethoven”, tanto Eduardo como Begoña Lolo, la directora del Centro Superior de Investigación

y Promoción de la Música de la UAM, que organiza este ciclo, han diseñado uno de los conciertos más originales, creativos y bellos de los últimos años, especialmente por la aportación y profundo estudio del pianista, que ha tenido que trabajar unas obras de muchos “dedos” y en algunos casos poca sustancia, dado que eran variaciones o fantasías sobre Beethoven. En el caso de Heller y sus *Variaciones Op. 133*, no solo el autor de *Fidelio* se aparece en una y otra variación, ya que la influencia de Schumann o Chopin son inevitables, elegantemente tocadas por el pianista, otorgando un cálido *legato* a algunas de ellas (según cuenta W.J. Mähler, “Beethoven poseía el más delicado *legato*”, al que le daba mucha importancia)

Si todo el recital fueron obras de quien miró a Beethoven, Eduardo se despidió con un Preludio y Fuga de Bach en total oscuridad. En este caso, tocaba saber a quién miró Beethoven.

Gonzalo Pérez Chamorro

Eduardo Fernández (pianofortes originales Broadwood). “Miradas a Beethoven”. CSIPM, UAM. Auditorio Nacional, Madrid.

El delicado encanto del Lied a la antigua

Madrid

Tercera vez que nos visita en el Ciclo de Lied del CNDM y Teatro de la Zarzuela el tenor Christoph Prégardien. La primera fue en el año 2000, acompañado al piano por Michael Goes, la segunda en el 2002, en un concierto con Juliane Banse, Ingeborg Danz y Olaf Bär, acompañados al piano Wolfram Rieger. Con el paso de los años, Prégardien se ha convertido en un verdadero maestro del repertorio liederista, su dicción es perfecta y su interiorización en los textos, magistral. Prégardien es un liederista al estilo clásico, muy contenido, sin la menor teatralidad, pero con una absoluta compenetración con los textos y la música que interpreta. Su voz es de lírico casi ligero, pero con los años se ha oscurecido, sin perder flexibilidad y ganando un cierto peso que le permite ofrecer interpretaciones menos etéreas pero más profundas.

El concierto estuvo dividido en una primera parte dedicada a nueve Lieder de Schubert con textos de Ernst Schulze. Me sorprendió, en un principio, que el tenor tuviese como apoyo las partituras de las obras en un atril, pero creo que estaban allí más para solventar cualquier fallo de memoria que falta de conocimiento de las mismas, ya que las interpretó con tal profundidad, que disipó cualquier duda sobre la posible improvisación del artista. Sin embargo, en esta parte, no brilló la sesión en toda su intensidad, debido a cierta monotonía en la temática de los Lieder escogidos.

Llegada la segunda parte, sin embargo, con las doce canciones de los *Liederkreis Op. 39* de Schumann, con textos de Eichendorf, el tenor y el pianista desplegaron una verdadera lección del arte del Lied en su clásica expresión. Destacaría sus interpretaciones de *Waldesgespräch*, de la conmovedora *Wehmut*, la apasionada y luminosa *Frühlingsnacht*. Todas ellas ofrecidas con unos matices inusitados, pero todos ellos "difuminados" sin estridencias, pero con una exquisita belleza.

Como propinas y ante los aplausos del público, ofrecieron la sublime *Ständchen (Serenata)*, *Nacht und Träume (Noche y sueños)* y la maravillosa *Der Musensohn (El hijo de las musas)*. Una gran noche de música.

Francisco Villalba

Christoph Prégardien, tenor. Julius Drake, piano. Obras de Schubert y Schumann.
CNDM, Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Demiúrgico Jurowski

Madrid

Una sala sinfónica casi llena recibió con calor la segunda de las actuaciones de los filarmónicos londinenses con su titular al frente. La entrega incondicional del público se vio recompensada por un resultado intachable en lo técnico y hondamente honesto en lo artístico. La primera obra en programa, el *Concierto para violín* de Elgar es, dicho llanamente, un hueso en todos los sentidos. En el estético, dado que se trata de una pieza ingrata para el oyente, carente de los pasajes pegadizos y felices con los que cuentan casi la mayoría de sus hermanos de repertorio. En el técnico, es una partitura muy difícil que demanda seguridad, limpieza y

enormes dosis de valentía. Así, la violinista escocesa Nicola Benedetti quiso ese *envite a grande* y salió del atolladero con brillantez. Evitando la mera exhibición gratuita, su propuesta tuvo los quilates de una plena virtuosa y el desparpajo de una *influencer* de Instagram a partes iguales. Definió principios, abriendo con un sonido ancho, pastoso, de *vibrato* a la Kreisler, volando con exactitud matemática ya desde los primeros pentagramas. La locuacidad con la que asumía el riesgo en giros y dobles cuerdas creció y creció hasta llegar a las dificultades demoniacas del tramo final del *Allegro*, en el que, ya sin ambages, dio un golpe sobre la mesa y encaró al demonio los ojos para retarlo directamente, dejándonos a cuantos éramos conscientes de lo que allí estaba pasando contener la respiración sin pestañear. Fuera o no ese vértigo el que hizo a las maderas flaquear ligeramente en algunos de los unísonos suicidas con ella, lo cierto es que el resultado mereció puntuación de honor para el ejercicio olímpico de Benedetti, que nos regaló una sosita propina dejándonos con la miel en los labios y ganas de más.

Tras ello, el plato fuerte corrió a cargo de la demiúrgica figura de Jurowski enfrentado a un repertorio que lleva, literalmente, en las venas por herencia paterna. Planteó la *Once* de Shostakovich equidistante entre lo dramático y lo ascético. Huyó de la estridencia y de la arista sangrante, del expresionismo lacerante, y buscó una negritud entre la que atisbar el equilibrio humanista que encierra el simbolismo de esta sinfonía. En términos generales, irreprochable ejecución, con sus principales valores en la permanente tensión a punta de batuta (estamos ante una de las técnicas directoriales actuales más conspicuas), el difícilísimo balance del metal respecto al resto de plantilla y la majestuosa ductilidad de una cuerda capaz de vibrar, como pocas, de forma admirablemente homogénea. Entre los escasos puntos negros, la lamentable afinación de la pareja de harpas. Globalmente, un Shostakovich purista, sin estridencias ni sobreactuación innecesaria.

Juan García-Rico

Nicola Benedetti. London Philharmonic Orchestra / Vladimir Jurowski. Obras de Elgar y Shostakovich.
Ibermúsica. Auditorio Nacional, Madrid.

Un nuevo Strauss para La Scala

Milán

No hay que asombrarse de que *Die ägyptische Helena* no se haya estrenado hasta ahora en la sala de Piermarini, si obras de compositores nacionales prestigiosos y más antiguos siguen esperando pacientemente su turno. Además, se trata de una ópera sumamente difícil, que se representa poco en todas partes por las dificultades escénicas y vocales. Hasta ahora, el abajo firmante sólo la había oído en vivo en concierto en Salzburgo con una brillante dirección de Luisi. Como se sabe, Welser-Möst tiene tendencia a ser plúmbeo, pese a las cataratas de sonido que desencadena, pero esta vez la cosa pareció salir mejor o con más sentido. La puesta en escena de Bechtolf (otro favorito de la dirección saliente del Teatro) también resultó mejor que otras suyas y la idea de que todo transcurriera dentro de una inmensa radio (seguramente basado en la defensa del medio que por esos años hacía Hofmannsthal) pudo parecer caprichosa, pero dio movimiento a una obra que no lo tiene en especial en su segundo acto (dejemos la polémica



Ricarda Merbeth y Andreas Schager, en esta *Die ägyptische Helena* ideada por Sven-Eric Bechtolf.



Anna Netrebko y Luca Salsi, *Tosca* y *Scarpia*, respectivamente, en la inauguración de la nueva temporada de La Scala.

sobre su acción interior para otra oportunidad y otro exégeta).

El vestuario, de la época de composición, los fatídicos 1930, muy bello, no alcanzó a la caracterización de Helena, que más que la mujer más bella del mundo parecía Baby Jane en su apogeo, y esto no va con la protagonista, una Merbeth que seguramente no tiene una voz bella, pero sí segura y poderosa, aunque algún extremo podría clasificarse en la categoría del grito. Cosa que no le sucedió al debutante (aquí) Schager en la agotadora parte de Menelao. No es el *Heldentenor* por antonomasia de estos tiempos un actor acorde con sus portentosas cuerdas vocales, pero el personaje no lo necesita y lo hizo bien, pero la ovación que lo saludó al final de parte de un público no excesivamente numeroso ni motivado habló claro. Mei fue la maga Aithra y, aunque al principio se oía poco y sus graves no son interesantes, mantiene su dominio del sobregado. Hampson no estuvo mal, aunque el tiempo pasa y sobre todo uno se pregunta qué puede agregar el personaje de Altair a estas alturas de su carrera. Glaser estuvo bien en la parte breve pero difícil de Da-ud (los tenores, aunque canten poco, deben pagar siempre su tributo al odio de Strauss por la cuerda). Del resto de comprimarios, correctos, destacó en particular Huckle (la Concha omnisciente).

Jorge Binaghi

Ricarda Merbeth, Andreas Schager, Eva Mei, Thomas Hampson, Attilio Glaser, Claudia Huckle, etc. Orquesta y Coro del Teatro / Franz Welser-Möst. Escena: Sven-Eric Bechtolf. *Die ägyptische Helena*, de Richard Strauss. Teatro alla Scala, Milán.

Tosca desempolvada

Milán

La edición crítica de Roger Parker sigue la partitura que se estrenó en Roma, pero luego se retocó para Milán, y con esos pequeños cortes (en los tres actos hay más frases en los dúos de soprano y tenor y el más importante luego del "Vissi d'arte", en el intercambio entre la protagonista y el barón Scarpia) se vio y escuchó en la inauguración de la nueva temporada de La Scala. Como siempre, ha sido interesante conocerla. Personalmente, creo, por distintos motivos, que seguiremos viendo y escuchando predominantemente la *Tosca* de siempre. Lo que no impide que la dirección de

Chailly haya sido excepcional, aunque a veces algo lenta. La orquesta estuvo suntuosa, pero también expresiva. El coro y el de voces blancas estuvieron como siempre, o sea perfectos, con la dirección de Bruno Casoni, a quien creo que pronto echaremos de menos.

La nueva producción escénica tendió a la espectacularidad y lo consiguió. No sé, salvo en algunos momentos, si es lo que más le conviene a este título. Uso de video, escenario que gira, niveles dentro del mismo, cuadros que se animan, otros que se colorean, un suicidio efectista de Tosca, personajes mudos que poco agregan y mucho molestan (las monjas que sirven la mesa de Scarpia y que ya han fastidiado lo suyo en la iglesia...), un esbirro sádico (como si ya no bastara con los que están), varios soldados adormecidos bajo un ala inmensa del ángel del famoso Castillo, un asalto sexual un tanto desmedido, concluido no sólo con varias cuchilladas, sino con una Tosca que estrangula a Scarpia (con estertor incluido). Un triunfo, una historia contada bien de forma excesiva y que nada nuevo en el fondo aporta, y bastante cómoda (por suerte) para los cantantes.

Anna Netrebko estuvo bien, o muy bien. Al personaje le falta algún hervor, sobre todo en el primer acto: la diva es inexistente y algunos movimientos son francamente impropios. Vocalmente sigue con un órgano fenomenal, sano y parejo, extenso, pero abusa cada vez más de la voz de pecho y ciertos sonidos cavernosos no ayudan al personaje. Correlativamente sigue con sus famosos *piani*, pero esta vez los ha escatimado un poco o bastante. Pareció más segura que el día de la transmisión en directo. Por indisposición de Francesco Meli debutó en el teatro y en el papel de Cavaradossi su cover, el georgiano Otar Jorjikia, que lo hizo de modo muy estimable y con buena presencia, aunque forzara un poco, como es lógico. Luca Salsi fue un Scarpia poderoso, aunque algunas frases recitadas o habladas (sobre todo en el primer acto) se le resisten un tanto; cantó bien y sus dotes de actor han mejorado. Antoniozzi hizo un excelente Sacristán con una voz que sólo de vez en cuando recordaba al cantante de otrora. Bien Bossi y Cigni (Spoletta y Angelotti) y correctos los demás. Localidades agotadas y éxito descomunal.

Jorge Binaghi

Anna Netrebko, Otar Jorjikia, Luca Salsi, Carlo Cigni, Alfonso Antoniozzi, Carlo Bosi, etc. Orquesta y coro del Teatro / Riccardo Chailly. Escena: Davide Livermore. *Tosca*, de Giacomo Puccini. Teatro alla Scala, Milán.

Resurrecciones de cine

Munich



“En *Die Tote Stadt*, Stone rinde implícito homenaje al cine de la década de los 60 con dos guiños en forma de cartel, que revelan los intrínquilos del montaje”.

Después de que en 1916 Bruno Walter diera a conocer *urbi et orbi* las dos primicias líricas (*El anillo de Polycrates* y *Violanta*), que el joven de 19 años Erich Wolfgang Korngold había escrito dos años antes, Munich volvió a rendirse ante el compositor en 1922 con *Die Tote Stadt*, que desde entonces hasta ahora no había vuelto al Teatro de la Ópera. Sólo en el Prinzregenten se pudo ver en 1955, dos años antes de la muerte de Korngold en Estados Unidos, donde, huyendo de la persecución del Tercer Reich contra los

“La sombra del Séptimo Arte marca esta producción de *Die Tote Stadt*, firmada por el cineasta australiano Simon Stone”

judíos, se instaló en 1934, para centrarse en la línea de creación que más popularidad le dio: la música para cine, suscribiendo una veintena larga de títulos y siendo reconocido en dos ocasiones con el Oscar a la mejor Banda Sonora, además de como fundador de una escuela de compositores cinematográficos, aún vigente.

La sombra del Séptimo Arte marca esta producción, estrenada hace tres años en Basilea, firmada por el cineasta australiano Simon Stone, que acometía su primera aventura en

la ópera. En *Die Tote Stadt*, Stone rinde implícito homenaje al cine de la década de los 60 con dos guiños en forma de cartel, que revelan los intrínquilos del montaje. El de *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*), señalando la demencia del protagonista: Paul, un hombre trastornado por la muerte de su joven esposa, cuyo recuerdo sigue adorando, y a quien imagina reencontrada en una actriz a la que acabará dando muerte (o eso cree). El poster de *Blow up* avanza el modo obsesivo con que Stone disecciona cada gesto, transmitiendo al espectador la dosis de angustia precisa para implicarle en la acción. Ayuda en el propósito el trabajo escenográfico de Ralph Myers: una casa que, como un Cubo de Rubik, se descompone y transforma en distintos espacios paralelamente a la deconstrucción moral del personaje, a quien la esquizofrenia hace confundir realidad y deseo. La vuelta al orden se producirá cuando Paul asuma su situación.

Personaje de semejante calado sólo podría encomendarse a un Jonas Kaufmann resurgido de sus cenizas que, dosificando sabiamente su momento vocal, se ajusta actoralmente a Paul, hasta dar sentido al personaje que se diría pensado por Korngold para él. Mejor: para la pareja central, con la soprano Marliß Petersen, enfrentándose a un pentagrama que, junto a temas eminentemente líricos (como la popular *Canción*, más bien dúo, *de Marietta*), reclama arriesgadas tesituras y cambios de registro. Junto a ellos, destacar el doble cometido de Andrzej Filonczyk (Frank, amigo de Paul y el Pierrot del grupo de cómicos) y la mezzo británica Jennifer Johnston como Brigitta, que si en la primera aparición resultó chillona, sus cuerdas se asentaron hasta cuajar el único personaje que observa este extraño universo desde la perspectiva del mundo real. Poco cabe decir de la precisión con que Kirill Petrenko desmenuza la partitura para, más allá de acompañar y afirmar la seguridad de las voces, apoyándose en la orquesta titular del que aún es “su” Teatro, ajusta milimétricamente a la acción la música, en la que se pueden rastrear huellas que van desde Wagner, Puccini o Strauss hasta el cabaret. Todo, con la precisión de una ilusoria banda sonora, reforzando el carácter cinematográfico global.

Juan Antonio Llorente

Jonas Kaufmann, Marliß Petersen, Andrzej Filonczyk, Jennifer Johnston, etc. Orquesta Estatal Bávara / Kirill Petrenko. Escena: Simon Stone. *Die tote Stadt*, de Erich Wolfgang Korngold. Bayerische Staatsoper, Munich.

De la misma cosecha

Munich

Diez años después, dos producciones vuelven a coincidir en fechas sucesivas, afianzadas con excepcionales repartos y, como ocurriera en su momento, con resultados dispares en lo escénico. En primer lugar, el *Wozzeck*, que sirvió al debutante Andreas Kriegenburg para acometer tres años después el *Ring* wagneriano, tan controvertido para la misma crítica que había alabado unánimemente este onírico *Wozzeck*, planteado como sucesión de experiencias sensoriales, con el juego óptico de la inmensa caja, suspendida sobre un escenario

inundado que sirve como retablo de siniestras marionetas antibelicistas del “degenerado” Georg Grosz. La historia de ese ser asocial, que ha seducido al barítono Christian Gerhaher para debutar el papel. Demostrando de nuevo a sus paisanos que, más allá del cantante de Lied en que se le encuadra, está el gran actor, que redondea, con la impagable ayuda de Kriegenburg, la introspección que reclama el desdichado protagonista de la pieza teatral de Georg Büchner que Berg adoptó para su primera ópera.

A su nivel, escénico y vocal, luchando entre la desgarradora soledad y el juego impuesto de la seducción a dos bandas, estuvo la soprano Gun-Brit Barkmin, reivindicándose como gran intérprete de la música de este periodo. Impecables los



© WILFRIED HOSE

“Christian Gerhaher ha demostrado, con este *Wozzeck*, el gran actor que es, redondeando la introspección que reclama el desdichado protagonista de la pieza teatral de Georg Büchner que Berg adoptó para su primera ópera”.

tenores John Daszak, Wolfgang Abliger-Sperrhacker y Kevin Connors (Tambor mayor, Capitán y Andrés), así como el bajo Jens Larsen, como el Doctor. Memorable como hijo de Marie el jovencísimo Alban Mondon, muestra de la preparación que reciben los integrantes del Coro Infantil de la Ópera de Baviera, de la que procede. Excelente la música que Hartmut Haenchen extrae, aportando con acertadas dinámicas, las connotaciones humanas que reclama la partitura.

Apoyado en esa perfecta maquinaria todoterreno de la Orquesta titular del foso, que un día más tarde vemos atenta a la solvente batuta de Lothar Koenigs para la ejecución de *Lohengrin* en la fallida producción de Richard Jones: una lectura de difícil digestión del hombre nuevo en una especie de Gulag, con reclusos forzados a construir algo impreciso: entre modesto Walhalla y futuro hogar de Lohengrin y Elsa, rol para el que se había anunciado el regreso de Anja Harteros después de siete años sin ser aquí la prometida de Lohengrin. Pero renunció, tras la primera de las tres representaciones previstas, siendo sustituida por la sudafricana Johanni van Oostrum que, con voz flexible y bien proyectada, resistió valientemente la prueba. Dando la réplica a Klaus Florian Vogt, el tenor que, por algún pacto diabólico, desde hace una década sigue defendiendo con técnica el cetro de mejor Lohengrin. Sin haber perdido el color vocal que mejor cuadra a ese héroe “blanco” wagneriano, como volverá a dejar patente esta primavera en el Liceu. Junto a ellos, encomiable labor la de Christoff Fischesser (Rey Heinrich) y Martin Gantner (Heraldo), así como el oficio de Wolfgang Koch como Telramud.

Una última sorpresa: la presencia de la soprano finlandesa Karita Mattila que, después de haber sido una Elsa referencial, ha aceptado ser (supliendo con presencia escénica sublime la lógica erosión de su barniz canoro) la malvada Ortrud, que sumará a su cartera de personajes. Dispuesta, como ahora, a adueñarse cada vez del segundo acto de la ópera de Wagner.

Juan Antonio Llorente

Christian Gerhaher, Gun-Brit Barkmin, John Daszak, Wolfgang Abliger-Sperrhacker, Kevin Connors, etc. Orquesta Estatal Bávara / Hartmut Haenchen. Escena: Andreas Kriegenburg. *Wozzeck*, de Alban Berg.

Johanni van Oostrum, Klaus Florian Vogt, Christoff Fischesser, Martin Gantner, Wolfgang Koch, Karita Mattila, etc. Orquesta Estatal Bávara / Lothar Koenigs. Escena: Richard Jones. *Lohengrin*, de Richard Wagner.

Bayerische Staatsoper, Munich.

Riguroso Príncipe Igor

París



© ALEXANDRE POLJUPENY

“Barrie Kosky ha creado una producción contemporánea, sin apenas referencias rusas, sin nada de folklore, pero con evocaciones universales e intemporales a los horrores de la guerra, a sus sufrimientos y sus exilios”.

Nueva producción, *El príncipe Igor*, ópera poco frecuente de Aleksandr Borodin, está siendo representada en la Ópera de París por primera vez en la larga historia de la casa lírica parisina. Un desafío, teniendo en cuenta las dificultades de la obra, dejada inacabada por Borodin y completada después de su muerte por Rimsky-Korsakov y Glazunov hasta su estreno en el teatro Mariinsky de San Petersburgo en 1890. En La Bastille se ha elegido una versión conforme a la del estreno ruso, pero, como es hoy en día frecuente, sin el tercer acto, que no había recibido casi ninguna música de Borodin y que fue casi enteramente compuesto por Glazunov sobre el libreto, eso sí, conservado. Los otros tres actos y el preludio sí que están constituidos de música de Borodin, a veces orquestada o completada por sus dos seguidores y amigos. Queda la obertura, escrita totalmente por Glazunov, pero al parecer según las ideas del compositor mismo, aquí presentada como intermedio entre el segundo y cuarto acto. De esta manera, la ópera ofrece un equilibrio coherente, que pone de relieve una música potente y lo más fiel posible a sus intenciones originales.

El libreto, del propio compositor, narra la historia del medieval príncipe ruso Igor en su guerra contra los invasores polovtsy, venidos desde el sur. De ahí esa mezcla de inspiraciones rusas y orientales, como las famosas “Danzas polovtsianas”, popularizadas como piezas de ballet o de concierto. En La Bastille, la puesta en escena incumbe a Barrie Kosky, director que sabe de su oficio, reconocido por diferentes escenas líricas internacionales y actual director artístico de la Komische Oper de Berlín. Su producción quiere ser contemporánea, sin apenas referencias rusas, sin nada de folklore, pero con evocaciones universales e intemporales a los horrores de la guerra, a sus sufrimientos y sus exilios. Lo que corresponde perfectamente a la narración del libreto, que la potencia de la música hace inmortal. Personajes vestidos como en cualquier país del presente, sangre y lágrimas, decorado abstracto de casas

“Una ópera dura y radical, en sí misma portadora de significado para el público de hoy, con total independencia de su aspecto pintoresco”

anónimas y de carriles de autopista, muchedumbre abigarrada, todo en movimientos incesantes, dan directamente acceso al drama trágico. Incluso las famosas "Danzas polovtsianas", que concluían el segundo acto, participan de una coreografía salvaje y audaz. Una ópera dura y radical, tal como quizás la pensaba su autor, en sí misma portadora de significado para el público de hoy, con total independencia de su aspecto pintoresco.

A esta adecuación escénica responde el reparto vocal, mayoritariamente rusohablante para este libreto original en ruso y con voces de lo más apropiadas. La soprano Elena Stikhina (Yaroslavna, la esposa de Igor), la mezzo Anita Rachvelishvili (Konchakovna, la hija del jefe de los polovstys), el tenor Pavel Cernoch (Vladimir, hijo de Igor) y el muy entregado bajo Ildar Abdrazakov (en el papel principal de Igor), constituyen un elenco de gran clase, quizás entre los mejores actualmente para la obra. En una ópera que recurre abundantemente a los coros: el coro de la Ópera de París se afirma potente y coherente y, aparentemente, con una buena elocución rusa. La orquesta responde correctamente por su parte, con colores instrumentales bien repartidos, bajo la dirección sin complicaciones de Philippe Jordan.

Pierre-René Serna

Ildar Abdrazakov, Elena Stikhina, Anita Rachvelishvili, Pavel Cernoch, etc. Coro y orquesta de la Ópera de París / Philippe Jordan. Escena: Barrie Kosky. El príncipe Igor, de Aleksandr Borodin. La Bastille, París.

West Side Sevilla

Sevilla

En 2018 se cumplía el centenario del nacimiento de Leonard Bernstein y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, bajo la titularidad de John Axelrod, alumno del maestro de Massachusetts, le dedicó 8 conciertos, más uno pedagógico (recordemos sus conciertos televisivos), en el que tuvimos la suerte de disfrutar de la labor docente que desempeñara su hija mayor, Jamie Bernstein, empresa que desarrolló en perfecto español, que aprendió de su madre, Felicia [Cohn] Montealegre. Naturalmente que se incluía en ese ciclo *West Side Story* pero, como también es lógico, dentro del *mix* que supusieron sus *Danzas sinfónicas*.

Ya entonces recordamos que la famosa obra se basaba en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare y su actualización al siglo XX, llevada a cabo en Nueva York, donde Capuletos y Montescos serían sustituidos por americanos y puertorriqueños. En la vida real, Bernstein era americano, hijo de inmigrantes ucranianos, como Tony lo era de padres polacos, mientras Felicia era costarricense, como María era puertorriqueña. La música habla de esta idiosincrasia, aunque el compositor se permita algunas licencias con respecto a la música latina.

Así que era la primera vez que podíamos verla completa en la versión de musical inspirada en la original de Broadway de 1957. Digamos que el espectáculo es una joya de principio a fin, hecho con entusiasmo a grandes dosis y acierto prácticamente en todo. Y no es fácil. Para empezar, se necesita un amplio elenco que cante, baile y dramatice: no que actúen y que canten y/o bailen otros. Bernstein quería que fueran voces de la calle, lo que reduce las exigencias a priori, porque para un bailarín o para un actor lidiar con melodías

como éstas debe ser un reto. En este sentido, un gran esfuerzo especialmente del trío María, Tony y Anita, cuyas exigencias vocales son notables. Hemos de decir que en este triatlón unos cantan más que bailan o que declaman, porque es casi imposible hacerlo todo bien. En el caso de la María de Talía del Val prevalecía su cualificación vocal, aunque fuese a costa de no ser "una voz de la calle", por haberse formado en una impostación operística, lo que le otorga una mayor altura vocal... y de volumen. Por un lado, se trata de una voz bellísima, primorosamente modulada, que cantaba sin esfuerzo, con dulzura incluso en los *forte*; pero esta diferenciación vocal con sus compañeros no la tuvieron en cuenta en la estupenda sonorización, sino que la trataron al igual que los demás, con lo que resultaba a veces estridente. Este es uno de los grandes riesgos de pasar todo por un micrófono y una mesa de mezcla. Así que esperemos ver a esta jovencísima soprano en alguna función sin la ortopedia amplificadora.

El rol de Tony es también muy exigente vocalmente, y Javier Ariano lo tenía muy trabajado, sobre un registro que jugaba con una impostación más relajada en medios y graves, y más marcada en las zonas más exigentes del agudo: pensemos que en números como *María*, que si no se da susurrando como hacen algunos, debe alcanzar agudos importantes (un Si bemol mantenido, por ejemplo), que supo dar y sostener, además de entonar perfectamente el tritono formado por el nombre de María. Y si hemos de sacar la mejor media ponderada de este triatlón, la que mejor nota media sacó en las tres pruebas nos pareció que fue Silvia Álvarez como Anita, que cantó, bailó e interpretó francamente bien.

No podemos olvidar que Víctor González (Riff) lidió con el que puede ser uno de los números más difíciles, por cuanto hace del tritono la base de su canto en *Cool*. También Bernardo tuvo cumplida representación en la piel de Oriol Anglada. Y todos se dejaron la piel en el escenario: qué manera de bailar (atribula pensar en dos funciones diarias) y a la vez cantar: el final del famoso *Tonight* se convierte en un *concertante* en toda regla con una polifonía contrapuntística (y disonante) que protagonistas y coro (ambas bandas) tienen que sustentar.

Se ha procurado fidelidad a la maravillosa coreografía de Jerome Robbins, que ya decimos que es de una intensidad agotadora, y que además ha adaptado el propio director de escena, Federico Barrios, quien tampoco dejó un cabo suelto ni un momento de respiro a los actantes. La escenografía fascinante, en tanto que recrea tanto el ambiente de suburbio y a la vez la dota de una agilidad teatral cinematográfica, a base de ingenio y estudio en profundidad del libro. Músicos (nada menos que 18) igualmente de calidad (su perfección interpretativa y cohesión, unidos al sonido amplificado hacía parecer a veces una grabación). Cuando escribimos esto ya se ha convertido en un auténtico record de taquilla, lo que demuestra que un espectáculo popular no tiene por qué estar reñido con una gran música, no siempre fácil (la Columbia la repudió por "deprimente"), a pesar de la popularidad de muchos números.

Carlos Tarín

Javier Ariano, Talía del Val, Silvia Álvarez, Víctor González, Oriol Anglada. Dirección musical: Gaby Goldman. Director de escena y adaptación de coreografía: Federico Barrios. Escenografía: Ricardo Sánchez. Producción: SOM Produce. West Side Story, de Leonard Bernstein. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

El Festival de Música Antigua del futuro

Úbeda / Baeza



The Marian Consort, en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.

A la hora de evaluar un Festival no solamente cuenta la calidad de los artistas, sino indudablemente la línea de programación y el cumplimiento de los objetivos. Javier Marín, director del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, ha obtenido en esta edición lo que podría considerarse el futuro modelo para la gestión de estos eventos. Si bien es cierto que parte con una gran base de ventaja, las dos ciudades son Patrimonio de la Humanidad y están volcadas en este acontecimiento con la cesión de las bellísimas iglesias de El Salvador y la Catedral baezana, entre otros espacios; también es cierto que ha sabido aunar energías y colaboraciones únicas: no solamente el insustituible CNDM, cuyo director acude personalmente a mostrar su apoyo al festival, sino también la Fundación Juan March, Junta de Andalucía, Diputación Provincial y el Obispado de Jaén, sin el cual el ciclo de conciertos en las 17 poblaciones al margen de Úbeda y Baeza, en los que tienen cabida artistas y agrupaciones locales, sería impensable. Si unimos que siempre hay un congreso internacional, el de este año sobre *Ignacio Jerusalem 250: músicas galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo*, celebrado en la UNIA, tenemos ese modelo que debiera ser de obligado estudio para futuros programadores.

El ciclo principal, 23 conciertos de los que entre el 6 y el 8 de diciembre se realizan 15, es un festín para cualquier aficionado. Imagínense poder escuchar a Ignacio Prieto, uno de los mayores exponentes de nuestro clave, seguido de Lina Tur, una fiera virtuosa no solo en lo técnico, sino en lo expresivo, más un concierto de Fabio Biondi con un programa todo Boccherini con su Europa Galante, mostrando como este se iguala a Haydn y Mozart, más un espectáculo con música barroca tocada magníficamente por Chiaroscuro y *tableaux vivants* de Caravaggio por los napolitanos Teatro 35, todo en un único día.

Si añadimos al Marian Consort inglés al día siguiente, precedido de la jovencísima ganadora del I Concurso de Música Antigua de Juventudes Musicales, Inés Moreno Uncilla, clavicinista y toda una revelación, y del Solazzo Ensemble con músicas florentinas del 1350, es fácil entender la fascinación y asombro que produce asistir a este festival. Por último, la Schola Gregoriana del Instituto Pontificio de Roma participó en cinco conciertos, algunos tan hermosos como la recons-

trucción del Primer Nocturno de Maitines de Sábado Santo en la Catedral de Málaga. El broche perfecto fue la excelente interpretación de Nereydas de las obras recuperadas de Ignacio Jerusalem, compositor objeto del congreso, con lo que se cierra lo musicológico con su puesta de largo sonora y actualización en el presente. Cualquier música del pasado es del presente.

Juan de Vandelvira

XXIII Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza.
Diversos escenarios, Úbeda y Baeza.

Nabucco Plácido

Valencia



Plácido Domingo regresó a Valencia interpretando el papel titular de *Nabucco*.

El Palau de les Arts prosiguió su temporada con *Nabucco*, para lo que recurrió a un montaje procedente de la Washington National Opera, The Minnesota Opera y Opera Philadelphia, con dirección de escena de Thaddeus Strassberger. La acción se llevó a la mismísima noche del estreno en La Scala de Milán. Nobles del XIX elegantísimamente vestidos, con sirvientes que según la costumbre de la época llevaban atuendos rococó, observaban un espectáculo teatral cuya acción transcurría en los bíblicos tiempos de babilonios y hebreos, generando todo ello una ensalada de épocas de no tan fácil comprensión para quien no dispusiera de información de antemano. Teatro dentro del teatro para narrar los tiempos de la dominación austrohúngara sobre el norte de Italia y la reacción que unificó el país y adoptó como himno el celeberrimo *Va pensiero* en el que se vio reflejado el pueblo. Montaje muy complejo, pero materialmente muy logrado y de gusto historicista conseguido. Con palcos y columnas de un teatro a la izquierda y fondos pintados con figuras inspiradas en *La Aurora* de Guido Reni. Muy buen trabajo de figuración, iluminación y vestuario, en el que destacó la progresiva degradación de Nabucco. Al espectador a quien se le escapase que la cosa iba de futuros italianos frente a ocupantes austrohúngaros y se identificase con quienes actuaban como público, podría haber ofendido la acción de Abigaille durante los aplausos finales, al devolverles con desprecio las flores que le habían arrojado.

Nada hasta ese momento había anunciado rechazo alguno de la compañía de actores hacia los invasores. Se podía haber contado mejor y desde mucho antes. Fue una estrategia para justificar la reinterpretación del *Va pensiero*, sin la que nos hubiera gustado más el resultado global.

Pero por muy vistosa que fuese la escena, no pudo competir con la expectación causada por un Plácido Domingo, a quien a estas alturas no vamos a descubrir ni a describir. Pero sí apuntaremos que cantó su *Dio di Giuda* cuerpo a tierra y con la espalda arqueada hacia arriba cual *yogui* veinteañero. Algo inconcebible para alguien en torno a los 80 años que no sea él. Pues bien, en esa posición cantó lo mejor que se pudo escuchar en la velada. Y no fue porque no hubiera calidad a su alrededor.

Abigail fue interpretada admirablemente por Anna Pirozzi, quien nos impresionó, además de por su potencia arrolladora, por sus reguladores y pianísimos y por saber reflejar tanta crueldad como la de Verdi al escribir su papel. Fantástica resultó también la Fenena de Alisa Kolosova. Sin embargo, en todos los roles masculinos graves faltó peso y al tenor le faltó brillo en todo lo que no fueran notas agudas, sin que por ello desmerecieran sus actuaciones ni se resintiera el equilibrio. Pero el gran protagonista de la noche fue el excelente coro preparado por Francesc Perales y Jordi Blanch, que en muchos momentos estuvo en el proscenio en beneficio del resultado. Todo ello fue sabiamente coordinado por el director alcoyano Jordi Bernàcer, quien desplegó una magnífica actuación al frente de una orquesta extraordinaria.

Ferrer-Molina

Plácido Domingo, Arturo Chacón-Cruz, Ricardo Zanellato, Anna Pirozzi, Alisa Kolosova, Dongho Kim, etc. Orquesta de la Comunitat Valenciana, Cor de la Generalitat Valenciana / Jordi Bernàcer.
Nabucco, de Giuseppe Verdi.
Palau de les Arts, Valencia.

Inauguración contra inundación

Venecia



MICHELE CROSERIA

"El espectáculo de Robert Carsen para *Don Carlo* fue de una lobreguez asfixiante".

Venecia y su teatro lo han logrado otra vez. Cuando todo predecía un desastre de magnitud y que se saltara la primera función o el primer título de la nueva temporada, "sí se pudo". La fanfarria de la banda, casualmente llamada La Vittoria, que

sonaba en el Campo San Fantin delante de la escalinata de la Fenice, con música de la obra que se iba a ver, era mucho más que una fórmula de pompa y circunstancia. También las palabras del alcalde antes de empezar la función. También la presencia del público (no había un alfiler) y los aplausos entusiastas subieron a la incandescencia cuando al final salió también todo el equipo que trabajó en el teatro para hacer esto posible. Y, otra casualidad, con Verdi tan ligado a la Fenice y uno de sus títulos excelsos. Por una vez las casualidades fueron positivas y los elementos piadosos.

Buena función, o muy buena incluso. Chung es muy apreciado aquí y en todas partes y hace un muy buen Verdi. Esta vez pareció menos interesante que hace un par de años en La Scala, menos matizado y, en algunos momentos, algo estruendoso. La orquesta estuvo bien y el coro (como siempre preparado por su titular, Moretti) muy bien. El espectáculo de Carsen fue de una lobreguez asfixiante, algo en muchos momentos adecuado y correcto. Pero cuando la música le indica color (cuadro segundo del primer acto, el mismo auto de fe), insiste en su visión de una España hiper-negra y en (algo en lo que Verdi sí estaría de acuerdo) la preponderancia de la religión como verdadera autoridad política. La cosa cambia de aspecto cuando se modifica la figura de Posa, que termina siendo un traidor que conspira con el Inquisidor (muerte fingida), para reaparecer al final como nuevo rey, mientras los sacerdotes, bajo la orden del monje, ejecutan a Filippo y Carlo (ignoro por qué no a Elisabetta).

Que todos los cantantes estén al mismo nivel es casi imposible, incluso si se hace un disco y no una función en vivo. Pero el conjunto fue satisfactorio. Brillaron dos. La Éboli de Simeoni, de una intensidad vocal y expresiva jamás desbordadas y capaz igualmente de las agilidades iniciales a los grandes acentos y saltos de agudo a grave de su rol; y el rey de Esposito, que debutaba la parte, con una voz totalmente adecuada, un acento apropiado a cada frase y una actuación que fue de lo autoritario y brutal a lo frágil y desvalido.

Pretti también debutaba el protagonista y lo hizo bien, con una voz tal vez algo clara aún para la parte, pero con buena línea de canto y actuación. Agresta presentó sus aspectos positivos (las notas filadas) y sus otros no tanto (graves feos y poco naturales, agudos muchas veces metálicos) y supo moverse. Spotti cantó un discreto Inquisidor que creció en lo escénico. Al borde de lo inaceptable el monje de Bernad, que ni siquiera parecía un bajo.

Jorge Binaghi

Piero Pretti, Alex Esposito, Julian Kim, Marco Spotti, Maria Agresta, Veronica Simeoni, Leonard Bernad, etc. Orquesta y coro del Teatro / Myung-Whung Chung. Escena: Robert Carsen.
Don Carlo, de Giuseppe Verdi.
La Fenice, Venecia.

Retrato de una época

Vitoria-Gasteiz

Muy inteligente el tercer programa de abono de la Sinfónica de Euskadi al presentarnos en los casi noventa minutos de música un retrato de distintas estéticas de la primera mitad del siglo XX, siglo convulso como pocos. O como ninguno. Las seis obras propuestas recorren desde 1907 (*Rapsodia*

Celebrando a Moniuszko

Viena



Corinne Winters y Piotr Beczala, en el "rescate" de la ópera *Halka* de Stanislaw Moniuszko, con motivo de su aniversario.

El bicentenario del nacimiento del padre de la ópera polaca está en el origen de esta colaboración entre el Teatro Wielki de Varsovia y el teatro más arriesgado en el aspecto lírico de Viena. No se han escatimado medios y la producción del célebre Trelinski, arbitraria como siempre (estamos en un hotel de la Polonia de 1970-80, pero texto y música dicen otra cosa que lo que se habría dicho entonces), si se la mira en sí misma es coherente e interesante. Esta es una ópera romántica, de 1858, con una orquestación sensacional, una música magnífica con varias influencias (Weber) y un texto típico de la época, cuyo principal defecto es que no resulta particularmente dramático por más movimiento, escenario giratorio, intento de reconstrucción de una muerte, movimientos coreográficos tímidamente rockeros y vestidos horteras acorde con la época nueva. El argumento es

una variante más de la joven de provincia engañada por el poderoso del lugar, defendida y protegida por el compañero de su infancia enamorado de ella, que no acepta la decepción de un casamiento de clase y está además embarazada, por lo que termina suicidándose.

La versión musical fue de notable alto, empezando por la prestación de la orquesta y la dirección de Borowicz, gran especialista que supo encontrar la expresividad justa y atender a los artistas. El coro estuvo un tanto vacilante a veces, es de pensar que por la dificultad de la lengua, ya que suele ser un elemento de primer orden. Los bailarines fueron absolutamente superlativos para una coreografía congruente con la puesta en escena. Quien dominó la escena fue un Beczala en su cénit vocal, pese a que su Janek vistiera a veces de camarero del hotel. Sus dos arias fueron recibidas con grandes aplausos, pero cada intervención, cada frase y su participación en el único gran concertante, fueron motivo continuo de admiración. Winters interpretó de modo excepcional su protagonista; vocalmente lo hizo bien, afirmándose durante la velada, aunque el extremo agudo es muy metálico. Konieczny es una voz inmensa, casi más de bajo, pero para este tipo de ópera su emisión irregular, su cambios de color y su agudo muchas veces gritado no es lo ideal, aunque también él es un notable actor. Los demás no están muy exigidos, pero destacó por voz Tikhomirov en el padre de la desposada, que es uno de los personajes que en la obra quedan a mitad de camino, como la propia novia, una Kawalek mejor como actriz que cantante. Bien el mayordomo Dziemba de Jakobski, que probablemente también habría podido tener mayor relieve.

Este título se ha convertido en un *must* en Viena, con un repleto Teatro. Éxito notable pese a que el público no conocía para nada la obra y el entusiasmo llegaba en *diferido*.

Jorge Binaghi

Corinne Winters, Piotr Beczala, Tomasz Konieczny, Alexei Tikhomirov, etc. Coro Arnold Schönberg, ORF RadiosymphonieOrchester Wien / Lukasz Borowicz. Escena: Mariusz Trelinski. *Halka*, de Stanislaw Moniuszko. Teatro An der Wien, Viena.

española) hasta 1947 (*Concierto para clarinete*) y fueron acertadamente divididas entre las dos propuestas camerísticas y las cuatro exigentes de gran plantilla orquestal. Así, Robert Treviño dirigió a la sección de cuerda y acompañantes en la *Música para cuerda, percusión y celesta*, obra que demostró que así pasen los años, Bartók continúa teniendo capacidad de asombrar al espectador. A continuación, el británico Julian Bliss enseñó un color intenso y una técnica sobria en el *Concierto para clarinete* de Copland. La primera obra señalada bebe del impresionismo y del folklore, elementos frecuentados por el húngaro, mientras la segunda, del jazz y la música virtuosa exigida al solista en la cadencia colocada entre los dos movimientos. Dos mundos solo aparentemente contrapuestos

Toda la segunda parte se dedicó a Ravel, con presencia evidente de la obra de influencia española. A destacar la interpretación de la *Pavana para una infanta difunta* de adecuado color necrológico y un *Bolero* que Treviño, con las manos en

trelazadas a su espalda, dirigió con su mirada y una permanente sonrisa en su rostro, como queriendo transmitir al público la confianza depositada en sus músicos.

La algarabía de la *Alborada del gracioso*, lo danzable de la *Rapsodia española*, la serenidad de la *Pavana* y el alarde del *Bolero* nos enseñaron en cuatro pinceladas la labor de un monstruo de la orquestación. Un concierto que, a pesar de toses incontrolables, terminó entre la aprobación general, pero que alcanzo un nivel muy alto, sobre todo en la primera parte. Al salir habíamos recorrido décadas convulsas del siglo XX a través de la pluralidad de su música, la misma pluralidad que lo convierte en un siglo tan atractivo.

Enrique Bert

Julian Bliss. Orquesta Sinfónica de Euskadi / Robert Treviño. Obras de Bartók, Copland y Ravel. Teatro Principal, Vitoria-Gasteiz.



Ritmo.es

Guía

La sección de crítica de discos de RITMO le ofrece comentarios, análisis, comparaciones, estudios y ensayos de las novedades discográficas y reediciones que mensualmente presenta el mercado nacional e internacional, en formato audio (CD) y audiovisual (DVD-BR), tanto en soporte físico como en edición "online" desde Internet.

En los cuadros inferiores indicamos el detalle de las descripciones que se utilizan en la calificación de calidad y de valoración técnica de cada disco comentado.

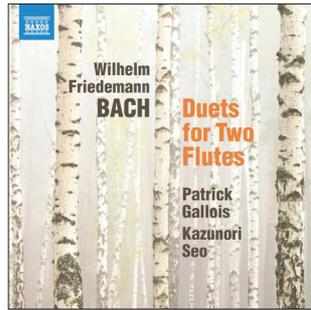
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones recomendadas del mes, identificadas con nuestra R, en la página correspondiente.

CALIDAD

- ★★★★★ EXCELENTE
- ★★★★ MUY BUENO
- ★★★ BUENO
- ★★ REGULAR
- ★ PÉSIMO

Valoración técnica

- H** HISTÓRICO
- P** PRESENTACIÓN ESPECIAL
- R** ESPECIALMENTE RECOMENDADO
- S** SONIDO EXTRAORDINARIO



El primogénito de Bach no ha gozado de la fama de su hermano Carl Philipp o de Johann Christian, pero su producción musical no tiene nada que envidiar a la de ambos: cantatas, música de cámara, conciertos para clave... Además de ello, hay que recordar su labor como copista de la música de su padre, gracias a lo cual han llegado hasta nosotros numerosas obras del genio de Eisenach. Y entre toda esta música están estos duetos para dos flautas, obras de claro estilo imitativo compuestas en diferentes momentos de su vida.

El legendario flautista y director de orquesta Patrick Gallois se alía con el japonés Kazunori Seo (quien fuera su alumno) para grabar estas pequeñas joyas de la música de cámara del barroco. No es la primera vez que Gallois se adentra en el mundo musical de los hijos de Bach. Para el mismo sello Naxos hizo un registro de la integral de los Conciertos para flauta de C.P.E. Bach en 2002. Y eso se nota en la forma en la que abordan la interpretación de estas piezas: claridad en la exposición de las ideas musicales, con su carácter bien definido, fraseo cuidado y amplio espectro dinámico. Es verdad que se echa en falta el sonido de la flauta travesera barroca (en ciertos momentos el sonido puede ser un poco agresivo), pero todo está tan bien resuelto a nivel musical que la elección del instrumento no se convierte en un obstáculo para disfrutar de la belleza de estas piezas.

Diego Fernández Rodríguez

W. F. BACH: *Duetos para dos flautas*. Patrick Gallois y Kazunori Seo, flautas.
Naxos 8.573768 • DDD • 69' ★★★★★

UN THRILLER OPERÍSTICO

Vanessa es la primera de las dos incursiones de Barber en el mundo de la ópera, (*Antony and Cleopatra* es la segunda). Se trata de una obra muy poco representada y, por tanto, poco conocida, con libreto del también compositor y director de escena italo-americano Giancarlo Menotti; basada en una de las historias de los *Siete cuentos góticos* de Isak Dinesen y que fue estrenada en el Metropolitan de Nueva York en enero de 1958 y en el Festival de Salzburgo en agosto del mismo año, ambas producciones bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos.

La ópera ha sido ahora rescatada por el Festival de Glyndebourne de 2018, del que procede esta grabación. La trama está muy bien desarrollada y la música de Barber es tonal con un cierto aire romántico tardío, con momentos musicalmente muy atractivos. Todo ello hace que se siga con interés esta ópera que está considerada como un *thriller* operístico. De hecho, el decorado de espejos y marcos le da un aire de intriga. Estos elementos sirven a la vez para reflejar unos videos que nos cuentan algunas de las historias pasadas de las protagonistas.

Los tres personajes femeninos, Vanessa, Erika y la vieja baronesa, sugieren el mismo personaje en tres edades diferentes y todas ellas se acomodan perfectamente en lo físico y en lo teatral a cada uno de sus respectivos papeles. El papel de Vanessa es extremadamente exigente y Emma Bell lo canta con seguridad, pero con voz insuficiente en los momentos en los que se requiere una



voz plena. El personaje de Erika, un papel lírico con momentos muy bellos, se acomoda perfectamente a las cualidades de la soprano francesa Virginie Verrez. Y en cuanto al papel de la baronesa, la veterana Rosalind Plowright arrulla con su presencia. Edgaras Montvidas se acomoda físicamente a su personaje de Anatol y canta su papel con mucha musicalidad, aunque creo que vocalmente este rol requiere un tenor con más peso. Donnie Ray Albert es un muy veterano cantante que, a pesar de los años, consigue hacer muy bien su papel del Doctor.

La dirección orquestal de Jakub Hrusa cuida mucho los matices y está secundada por una magnífica London Philharmonic Orchestra. En cuanto a la toma de video, para mi gusto, abusa de los cambios de plano, sobre todo cuando son varios los cantantes que están en escena, lo que dificulta la atención que requiere una ópera poco conocida como es esta. En el DVD se incluye un extra de diez minutos con entrevistas al director de orquesta Jakub Hrusa, al director de escena Keith Warner y a los intérpretes. En resumen, se trata de una grabación muy recomendable no solo por la calidad, sino porque, si no estoy equivocado, en DVD solo existe una pirata de 1978 que es de escasa calidad sin perjuicio de que esté bien interpretada.

BARBER: *Vanessa*. Emma Bell, Virginie Verrez, Edgaras Montvidas, Rosalind Plowright, Donnie Ray Albert, etc. London Philharmonic Orchestra / Jakub Hrusa. Escena: Keith Warner.

Opus Arte OA1289D • DVD • 140' • DTS

★★★★★

Enrique López-Aranda



El sello de la Sinfónica de la Radio Bávara publica en un CD tomas en vivo procedentes de dos conciertos celebrados en la Herkulesaal en 1956 y 1957, respectivamente. El protagonista en ambas ocasiones es Otto Klemperer, y la ocasión nos permite una vez más comprobar su fuerte personalidad transmitida desde el podio. La segunda mitad de la década de los cincuenta (fecha a la que pertenecen estas tomas, puede considerarse como el inicio de la etapa final del maestro), cuando todo lo que hacía (como poco) ofrecía el mayor interés. Además, las obras aquí incluidas eran dos de los platos fuertes de la batuta: Haydn en general, y la *Cuarta Sinfonía* de Brahms en particular.

La interpretación de la *Sinfonía El reloj* no difiere gran cosa de otras que el propio Klemperer nos dejase, tanto la oficial para la extinta Emi como alguna de piratería (con la Orquesta de la RAI, por ejemplo), llevando grabada su inconfundible firma desde la primera nota a la última, materializada en ese espíritu pre-beethoveniano que sobrevuela toda la última producción haydniana.

Creo que la *Primera* y la *Cuarta* eran las Sinfonías de Brahms que mejor se le daban al de Breslau, y en esta toma de 1957 así vuelve a quedar confirmado; un Brahms hecho de un solo y directo trazo, sin concesiones, marmóreo e inapelable. En fin, una muestra más de uno de los dos o tres mayores genios de la batuta de todo el siglo XX.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

BRAHMS: Sinfonía n. 4. **HAYDN:** Sinfonía n. 101. Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara / Otto Klemperer.

BR Klassik 900717 • 70' • ADD
★★★★★

Alabamos la iniciativa de Naxos de comercializar esta grabación de las funciones de *La Nonne sanglante* de Charles Gounod, que tuvieron lugar en la parisina Opéra Comique en 2018. Esta historia de terror gótico, con venganzas y sangrientos fantasmas tuvo una fortuna efímera, a pesar del éxito cosechado y con motivo del doscientos cumpleaños de Gounod se planeó una recuperación que contaba con uno de los mayores especialistas en el repertorio francés más infrecuente: Michael Spyres. La carrera del tenor estadounidense se va afianzando en el teatro parisino rol a rol y sus mimbres parecen ideales para reflejar el conflicto del protagonista, que pasa por diversos estados de ánimo perfectamente plasmados gracias a un fraseo variado y una gran seguridad en todos los registros. A su lado, Vannina Santoni muestra un sólido registro agudo y la mezzo Marion Lebègue una entrega escénica hechizante. Buenas las voces graves, especialmente el conde Luddorf de Jérôme Boutillier, y un lujo además contar con la ascendente soprano Jodie Devos como Arthur.

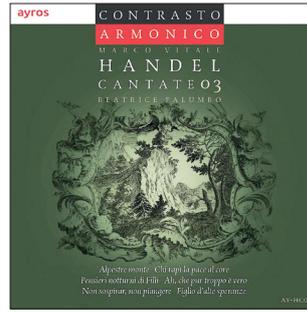
La dirección musical de Laurence Equilbey al frente de su sólido conjunto Insula es brillante, muy matizada, y la escénica de David Bobée, que potencia la oscuridad del drama, llena de sugerentes ideas.

Pedro Coco Jiménez



GOUNOD: *La Nonne sanglante*. Michael Spyres, Vannina Santoni, Marion Lebègue, Jérôme Boutillier, Jodie Devos. Coro Accentus e Insula Orchestra / Laurence Equilbey. Escena: David Bobée. Naxos 2.110632 • DVD • 139' • DTS

★★★★★



Contrasto Armonico continúa con su ambicioso proyecto de registrar en CD la totalidad de las Cantatas italianas, alrededor de 100, que Georg Friedrich Haendel compuso. Muchas de ellas, sobre todo las compuestas para solista y bajo continuo, no están todavía ni grabadas ni editadas, algo que parece inverosímil tratándose del genial compositor de Halle. Tras la publicación de los dos primeros volúmenes en Brilliant Classics, Contrasto Armonico creó su propio sello discográfico, Ayros, que les permitirá realizar esta gesta.

Haendel residió en Italia durante 5 años de juventud, desde los 21 hasta los 25, período que fue de una creatividad arrolladora. En el presente registro escucharemos piezas profanas dedicadas en su mayoría al amor no correspondido, y que sirvieron a Haendel como inspiración para sus óperas *Rodrigo* y *Agrippina*, así como para el oratorio *Theodora*.

La soprano milanesa Beatrice Palumbo nos deleita con su cristalino timbre y perfecta dicción del italiano, haciéndose innecesarios los textos del libreto del CD, mientras que Contrasto Armonico se muestra como un conjunto compacto, comandado extraordinariamente desde el clave por su cofundador y director Marco Vitale, quien realiza unas preciosas e ingeniosas realizaciones al bajo continuo, tanto en los recitativos como en las arias.

Simón Andueza

HAENDEL: Cantatas (Vol. 3). Beatrice Palumbo, soprano. Contrasto Armonico, Marco Vitale. Ayros AYHC03 • 62' • DDD

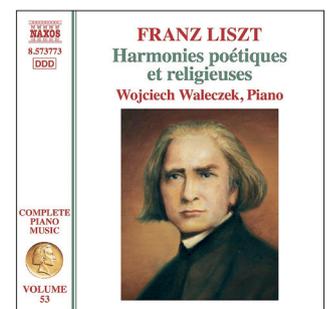
★★★★

El ciclo *Armonías poéticas y religiosas*, inspirado en la poesía de Alphonse de Lamartine, tiene escasa presencia en la discografía y menos aún en su forma original con referencia *S 172a*, que presenta diferencias notables en estructura y contenido con el *S 173* grabado en esta serie excelentemente por el pianista Philip Thomson. El polaco Wojciech Waleczek ya tenía acreditada una solvencia técnica de altura en su grabación de los *Grandes Estudios Paganini* y su presencia en este volumen confirma su capacidad, no solo de superar los turbulentos escollos que presenta la partitura, sino de dar coherente unidad a esta compleja fusión de sentimentalismo romántico y misticismo, a través de una narrativa de gran elocuencia.

Con un pianismo pulido, de amplio rango dinámico, donde los bajos resuenan y las líneas melódicas aparecen luminosas, se desenvuelve haciendo que la retórica lisztiana suene con naturalidad, tanto en el estilo declamatorio litúrgico, como ocurre en el *Pater noster* o el *Miserere*, o en terreno puramente romántico, sea en un sentido y maravilloso *Hymne de l'Enfant* o *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, donde las texturas y contrastes de registros son tratados con imaginación para alcanzar sonoridades celestiales.

Un enfoque profundamente pensado y recomendable de una obra que no debe situarse entre las menores de Liszt.

José Luis Arévalo



LISZT: *Obra para piano solo (Vol. 53: Armonías poéticas y religiosas)*. Wojciech Waleczek, piano. Naxos 8.573773 • DDD • 72'

★★★★★

Apoyado en una fuerte raigambre social, hoy en día los mejores coros están en los países bálticos. Aquí tienen a este fantástico Coro de Cámara Filarmónico de Estonia, por empaste, fraseo, afinación justa y musicalidad. El programa que nos presentan consta de cuatro obras corales de Arvo Pärt, nunca de nuevo cuño: *Solfeggio* (1963), su primera obra coral, más *Summa*, *Zwei Better* y *The Woman with the Alabaster Box*, realmente poco grabadas. Pero la auténtica joya es el *Via Crucis* de Liszt, a esas alturas viviendo a caballo entre Roma y Budapest y alejado de lo terrenal, una obra de 1878-79 poco atendida y que en una escucha a ciegas ante expertos musicólogos resultaría muy complicado el atribuírsela. Las 14 estaciones más el *Vexilla Regis* inicial aún desde estaciones para piano solo hasta uso de corales protestantes bachianos (consecuencia del impacto de Johann Sebastian Bach y su *Pasión según San Mateo*), cantos gregorianos y el motivo B-A-C-H, con texto de la que fuera su compañera la Princesa Sayn-Wittgenstein.

La interpretación, dificultosa por sus numerosos ingredientes, resulta modélica, poniendo de relieve los silencios dramáticos que abundan en la obra, y la transformación del motivo de la Cruz, de tres notas, que permea la obra.

Jerónimo Marín



LISZT: *Via Crucis*. **PÄRT:** *Obras sacras corales*. Kalle Randalu, piano. Estonian Philharmonic Chamber Choir. / Kaspars Putnins.

OnDine ODE1337-2 • 65' • DDD

★★★★★



La producción del Maggio Musicale Fiorentino renuncia al sol y al cielo azul, donde se destacan las furias del amor traicionado y la venganza que nace de los celos, para transmitir vocal y musicalmente las broncas pasiones, que siguen exigiendo su bien ganado puesto en el repertorio operístico. Los directores de escena Luigi Di Gangi y Ugo Giacomazzi presentan un espacio nocturno al que pueblan de distintas representaciones populares, religiosas, festivas y carnavalescas como fondo del dolor, el rencor y el deseo.

Alexia Voulgaridou es una potente Santuzza, más heroína trágica que mujer rústica frente al Turiddu de Angelo Villari, convincente como el jaquetón con la navaja siempre a mano. Elena Zilio como Mamma Lucia y Marina Ogii como Lola, la madre telúrica sufriente y la frívola que preferiría vivir en Palermo, completan el trío femenino, con David Cecconi como el marido cornudo obligado a hacer de matarife. Valerio Galli dirige la estupenda orquesta florentina creyendo en una música que se mantiene vigorosa en la convicción de su sinceridad al servicio de un drama lamentablemente eterno. El llamado verismo parece haberse pasado de moda, pero no, sigue vivo.

Álvaro del Amo

MASCAGNI: *Cavalleria Rusticana*. Alexia Voulgaridou, Marina Ogii, Angelo Villari, David Cecconi, Elena Zilio. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino / Valerio Galli. Escena: Luigi Di Gangi y Ugo Giacomazzi.

Dynamic 378431 • DVD • 80' • PCM

★★★★★



2020 CONCIERTO DE AÑO NUEVO

CON LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA
DIRIGIDA POR ANDRIS NELSONS

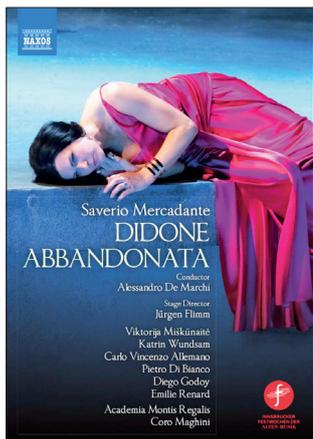


¡¡EL CONCIERTO MÁS FAMOSO DEL MUNDO!!



DISPONIBLE EN CD, DVD,
BLU-RAY, LP y DIGITAL

Visítanos en: www.sonyclassical.es



Interesante producción del Innsbruck Festival con la recuperación de la última *Didone Abbandonata* sobre el libreto de Metastasio, la de Mercadante de 1823, en la edición crítica realizada por Paolo Cascio para el ICCMU. Alessandro de Marchi actúa con rigor, audacia e inteligencia en su interpretación con una orquesta de instrumentos originales disciplinada y pulcra, que emplea el diapason utilizado en la Italia del XIX. El volumen sonoro de la orquesta es mucho más leve de lo habitual, y esta liviandad permite mostrar más planos y matices de los cantantes, que están más cómodos en esta afinación más baja. De Marchi consigue así un curioso color orquestal, más equilibrado y sutil, cercano a lo que pudo escucharse en la época.

La parte vocal es excelente: Viktorija Miškūnaitė borda una muy exigente Dido con el punto justo de brillantez, ligereza y seguridad. Carlo Allemano, como pez en el agua en el *belcanto* y en un papel de baritenor muy adecuado a su registro, brilla en larbas. Sin duda, la joya del reparto es la mezzo Katrin Wundsam, travestida en el papel de Eneas. Posee la amplísima gama de las contraltos rossinianas, sin fisuras, con un timbre rico y un dominio de la técnica y de la escena realmente impactante. La escenografía del veterano Jürgen Flimm no termina de convencer. Sitúa a los personajes en una ambigua cronología entre el siglo XIX y los años 30, en un escenario en obras, empleando elementos supuestamente epatantes, que ya no sorprenden a nadie y que estorban más que ayudan.

Mercedes García Molina

MERCADANTE: Didone abbandonata. Miškūnaitė, Wundsam, Allemano, Bianco, etc. Coro Maghini, Academia Montis Regalis / Alessandro de Marchi. Escena: Jürgen Flimm. Naxos 2.110630 • 2 DVD • 146' • DTS
★★★★

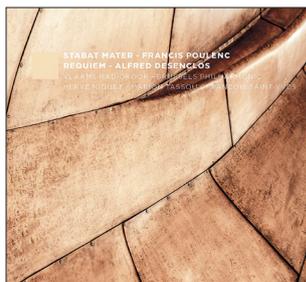
Producción del Festival de Salzburgo de 2018 que, a pesar de sus medianas cualidades musicales y su muy discutible concepto de la producción escénica, goza de un cierto éxito puesto que se repitió en 2019 y está programada para el próximo festival de 2020. De la Filarmonica de Viena no hay nada que decir; es reconocida como orquesta de primerísima calidad y domina la obra como ninguna otra. La dirección de Constantinos Carydis no tiene nada especialmente destacable y tampoco lo hay en los cantantes. De Matthias Goerne, del que en principio se podía esperar algo, hay que decir que su voz resulta notoriamente insuficiente para el papel de Sarastro y no creo que quedara muy satisfecho de su intervención, puesto que no repitió en 2019 y no va a hacerlo en 2020.

Lydia Steier, responsable de la producción escénica, prescinde de las partes habladas y las sustituye por la lectura de un cuento que hace un abuelo (Karl Maria Brandauer) a sus tres nietos (los tres niños), cuyos personajes son los componentes de un circo, salvo Papageno, que es un pollero con mandil ensangrentado. El segundo acto comienza con un mitin revolucionario y al final el cuento, ante el horror de abuelo y nietos, desemboca en la cruel realidad de la guerra y la revolución, con tiro en la nuca incluido. Nada más alejado de la música de Mozart, pero a eso nos tiene sometidos la tiranía de los directores de escena.

Enrique López-Aranda



MOZART: Die Zauberflöte. Matthias Goerne, Mauro Peter, Albina Shagmuratova, Christiane Karg, Adam Plachetka, Maria Nazzaro, Michael Porter, Klaus Maria Brandauer. Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker / Constantinos Carydis. Escena: Lydia Steier. CMajor 749708 • 2 DVD • 144' • DTS
★★



Con este disco se cierra la serie dedicada al Requiem que el Vlaamskoor, con el hasta hace poco director titular, Hervé Niquet, ha venido realizando. Dos son las obras, una de las cuales es todo un descubrimiento para nosotros, aunque el libreto afirma que está bastante asentado en el país gallo. En cualquier caso, Hervé Niquet, en una interesante y larga entrevista con el crítico musical Stefan Grondelaers, apela a ser estandarte de una tradición interpretativa gala y con afirmaciones algo discutibles como "entre 1600 y hoy (...) en la música francesa no hay claras rupturas que te permitan distinguir periodos".

Discusiones musicológicas aparte, el *Requiem* del que fuera Premio de Roma en 1942, Alfred Desenclos (1912-1971) está emparentado con el *Requiem* de Fauré, es decir, no ahonda en la parte dramática y terrible, sino que prefiere la esperanza. Con una música muy modal y una buena escritura coral, en esta versión con órgano se echa en falta una escritura melódica más memorable. Es muy difícil aun tras varias escuchas apropiarse de él. La interpretación es de alta calidad, no en vano el Vlaams Radiokoor es uno de los punteros de Bélgica, como se escucha en la estupefacción muy bien coloreada del *Stabat Mater* de Poulenc.

Jerónimo Marín

POULENC: Stabat Mater. DESENCLOS: Requiem. Marion Tassou, soprano. François Saint-Yves, órgano. Vlaams Radiokoor. Brussels Philharmonic / Hervé Niquet. Epr-Classica EPRC0032 • 60' • DDD
★★★★

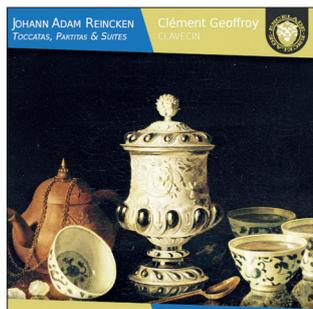
Lástima que nuestra imagen de Rachmaninov esté asociada a la música de piano y orquestal, porque esto nos impide valorar en su medida a este enorme compositor: le cupo el honor de entonar el canto del cisne de la tradición coral de la liturgia ortodoxa rusa con esta obra, *All-Night Vigil* (1915), que hace referencia a la liturgia de la noche del Sábado al Domingo de Resurrección. Música a *cappella* no destinada exclusivamente a la liturgia, sino también a la sala de conciertos, que muestra una creatividad (llega a haber momentos a 11 voces) al mismo tiempo que un anclaje en la tradición de Ippolitov-Ivanov y otros autores de la Escuela Sinfónica de Moscú.

Bajo la experta dirección de Jermihov, autor también de unas notas excelentísimas donde nos explica detalles como el *tempo* correcto y el preciso significado de cada coral, y con un coro de casi 70 voces en las que hay 7 octavistas (una octava por debajo de los bajos), nos llega esta modélica e impecable versión, que únicamente queda empañada por una toma sonora algo indefinida en algunos momentos. ¿Cómo que aún tardamos en reconocer esta obra como lo que es, una obra maestra que cierra una tradición truncada por la Revolución Bolchevique de 1917?

Jerónimo Marín



RACHMANINOV: All-Night Vigil Op. 37. Gloriathe Dei Cantores. The St. Romanos Cappella. The Patriarch Tikhon Choir. The Washington Master Chorale / Peter Jermihov. Paraclete GDCD 063 • 70' • DDD
★★★★



En tanto que músico admirado por y admirador de Johann Sebastian Bach, el longevo Johann Adam Reinken (1643-1722) ha sido una figura muy favorablemente tratada por la historia. Pero, a pesar de contarse entre los organistas más famosos de la Alemania de su tiempo, habiendo ejercido como titular de la Iglesia de Santa Catalina de Hamburgo durante casi sesenta años, la obra que de él nos ha llegado es muy escasa, si bien de extraordinaria calidad: una colección de seis Partitas para cuerda intitulada *Hortus Musicus*, su única obra impresa, más tres composiciones para órgano y doce para clavicémbalo, conservadas en diversas fuentes manuscritas, a las que habría que añadir los arreglos BWV 954, 965 y 966 llevados a cabo por el Cantor. Precisamente una de estas adaptaciones bachianas, junto con dos Tocatas, una Fuga, dos Suites, dos series de Variaciones y una pieza programática son las que integran el programa del disco.

En esta su segunda grabación para el sello Encelade (y la primero en solitario), el joven clavicembalista francés Clément Geoffroy nos brinda una auténtica lección magistral de interpretación, destacando especialmente en la apabullante *Fuga en sol menor*, una de las cumbres del Barroco anterior a Bach, la cual debería ser mucho más conocida.

Salustio Alvarado

REINKEN: Tocatas, Partitas, Suites. Clément Geoffroy, clavicémbalo.

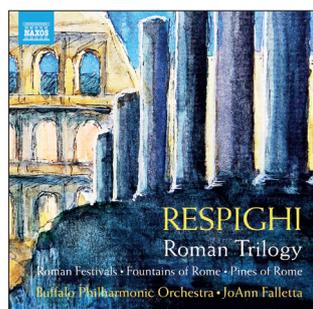
Encelade ECL 1705 • 73' • DDD

★★★★★

Nos encontramos de nuevo con otra grabación de los tres famosos poemas sinfónicos de Ottorino Respighi que celebran la Ciudad Eterna: *Feste romane* (Festivales romanos), *Fontane di Roma* (Fuentes de Roma) y *Pini di Roma* (Pinos de Roma). En este caso con la Orquesta Filarmónica de Buffalo y la directora estadounidense JoAnn Falletta, quien conoce bien el conjunto. Falletta ya nos había deleitado con una grabación previa de otras tres grandes partituras del genial orquestador italiano, mucho menos conocidas, que fue aclamada por la crítica. Aquí nos encontramos con una cierta energía y emoción corriendo por toda esta grabación.

La Orquesta Filarmónica de Buffalo tiene una notable sección de viento metal. Los climas aquí tienen un impacto real en detalles instrumentales, incluso cuando Falletta mantiene las cosas en movimiento a un ritmo acelerado al que podemos estar acostumbrados. Falletta mantiene la paleta colorista inusual de estos poemas de tonos en un equilibrio impresionante. Se embriaga con el espíritu entusiasta observador de la naturaleza y su entorno de Respighi y traduce perfectamente estas observaciones en tono descriptivo y altamente evocador. Y es posible que encuentre lugares acústicamente más impresionantes que el Salón Kleinhans de Buffalo, pero no otro conjunto que lo conozca tan bien y sepa cómo producir un efecto satisfactorio.

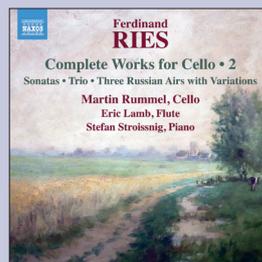
Luis Suárez



RESPIGHI: Trilogía Romana. Orquesta Filarmónica de Buffalo / JoAnn Falletta.

Naxos 8574013 • 62' • DDD

★★★★★



Con la presente entrega, el violonchelista Martin Rummel y el pianista Stefan Stroissnig culminan prácticamente (siempre es posible que quede traspapelada alguna pieza menor) la integral de la obra para violonchelo solista de Ferdinand Ries (1784-1838). Como era fácil de pronosticar, en este volumen no podía faltar la *Sonata en fa mayor Op. 34*, que viene acompañada de la *Sonata en do menor WoO 2*, obra de juventud, compuesta en 1799, pero que muestra ya un maduro estilo y rebosa de apasionado romanticismo. Completan el programa la *Introducción y danza rusa Op. 113, n. 1*, el *Trío en mi bemol mayor Op. 67*, en el que interviene el flautista Eric Lamb, y la versión para violonchelo y piano de los *Tres aires rusos con variaciones Op. 72*, uno de los cuales es la canción *Kamárinskaja*, que posteriormente se hacía célebre en la versión orquestal de Mikhail Glinka.

Lejos de ser una figura anecdótica por su relación con Ludwig van Beethoven, Ferdinand Ries está demostrando, y tanto más gracias a versiones rutilantes como las que nos brindan estos dos artistas austriacos, ser un grandísimo compositor, el conocimiento de cuya obra ayuda a comprender mejor la evolución de la música en la transición del siglo XVIII al siglo XIX.

Salustio Alvarado

RIES: Obras para violonchelo y piano (Vol. 2). Martin Rummel, Stefan Stroissnig, Eric Lamb.

Naxos 8.573851 • 70' • DDD

★★★★★

No es frecuente encontrar el nombre de Cecilia Bartoli vinculada a grabaciones que no sean del sello Decca, al que es fiel desde sus inicios, aunque esta vez suponemos que su aparición en este DVD está vinculada a su cargo como directora del Festival de Pentecostés en Salzburgo. Después de un primer intento de debut en Dortmund, por fin la mezzosoprano se enfrenta a la tercera protagonista de la trilogía más popular de Rossini, y lo hace en un momento ideal de su carrera. La madurez y soltura en las tablas y la frescura que conserva su instrumento son la combinación perfecta para que su Isabella, sensual y divertida, pueda considerarse una de las mejores recreaciones del papel. Además, está acompañada de un reparto con el que hace buen equipo, desde el sobrado de medios Ildar Abdrazakov (ya experto Mustafá) hasta el muy elegante Lindoro de Edgardo Rocha, pasando por el siempre excelente Alessandro Corbelli, grandísimo rossiniano.

La puesta en escena es del popular tándem Moshe Leiser & Patrice Caurier, que conoce bien a Bartoli y, actualizando la historia, crea un espectáculo redondo a su medida y explota toda la italianidad de la cantante. Por último, Jean-Christophe Spinosi dirige a su orquesta barroca Ensemble Matheus con pulso y un variado espectro de matices. La opción más redonda de esta obra en formato audiovisual hasta el momento.

Pedro Coco Jiménez



ROSSINI: *L'italiana in Algeri*. Cecilia Bartoli, Ildar Abdrazakov, Edgardo Rocha, Alessandro Corbelli, etc. Philharmonia Chor Wien y Ensemble Matheus / Jean-Christophe Spinosi. Escena: Moshe Leiser y Patrice Caurier.

CMajor 801808 • DVD • 163' • DTS

★★★★★



Segundo disco de la integral de Lieder de Robert Schumann cuyo primer CD, *Frage*, reseñamos unos números atrás. Aquí se incluye un único ciclo, *Myrthen Op. 25*, para el que se ha contado también con la soprano Camilla Tilling, reconocida intérprete de Lied.

La primera canción del ciclo, *Widmung*, nos da la pauta de cómo lo plantean los tres músicos, optando por versiones medidas y elegantes. La soprano imprime a sus canciones un aire soñador, que, por seguir con el mismo ejemplo de *Widmung*, contrasta con interpretaciones habituales más apasionadas. El barítono ofrece versiones reflexivas, tan logradas a veces como la de *Aus dem hebräischen Gesängen*. Por su parte, el pianista adopta un papel discreto, siempre con un sonido muy bonito que luce especialmente en esos breves instantes en los que ejerce de solista; la partitura fue el regalo de boda de Robert para Clara Wieck, pianista de enorme prestigio en la época, y parece como si su futuro esposo hubiera mimado especialmente esa parte.

Myrthen se disfruta enormemente con una buena interpretación, sin más aditivos, pero a aquellos a los que les gusten las reflexiones sobre el contexto de las obras les recomiendo especialmente las interesantes notas de Christian Gerhaher, que argumenta la estructura interna de los textos del ciclo más allá del lugar común "es un ramillete de flores". Sí, los mirtos del título se refieren a las flores que lucían las novias, pero en un ramo bien construido nunca se deja nada al azar.

Silvia Pujalte Piñán

SCHUMANN: Myrthen. Christian Gerhaher, Camilla Tilling y Gerold Huber.

Sony Classical 19075945362 • DDD • 65' ★★★★★

Sí, no han leído mal la duración de este CD, 85 minutos (y 17 segundos para ser exactos). Una muestra más de como torea las discográficas su propio mercado. No hace mucho, comentábamos desde estas mismas páginas un CD de este mismo sello con música para violonchelo y piano, cuya duración a duras penas alcanzaba los cincuenta minutos. Sin más comentarios.

En lo referente al contenido, lo primero que debe resaltarse es el extraordinario sonido que obtienen los ingenieros de Decca en estas tomas realizadas durante el Festival de Lucerna de 2017, lo que queda ya claro desde la introducción de *Así habló Zaratustra* que crea en nosotros la mejor de las expectativas, las cuales se van disipando a medida que avanza la interpretación, donde Chailly va poco a poco naufragando en una obra que no termina de comprender; Strauss exige un gran despliegue técnico, pero la cosa no debe quedarse ahí, hay mucha lectura entre líneas en estas partituras que al italiano se le escapa o, cuando intenta acercarse a ella, lo hace de forma equivocada, "mahlerianizando" el lenguaje straussiano, como tantas veces le ocurría a Karajan a la inversa. Existen detalles inconexos donde parece querer aflorar el gran Chailly de antaño, pero en globalmente se queda en la epidermis de esta música, como a tantos directores les ocurre, por otra parte.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



R. STRAUSS: Así habló Zaratustra, Muerte y Transfiguración, etc. Orquesta del Festival de Lucerna / Riccardo Chailly.

Decca 4833080 • 85' • DDD ★★★★★

EL PRÍNCIPE Y LA CONDESA

Se publica ahora la celebrada producción de *La Dama de Picas* que despuntó en el Festival de Salzburgo de 2018. Es complicado determinar una calificación concreta a un producto musical como este. La calificación global pudiera considerarse generosa en exceso; pero también se podrá comprender que existen unas cuantas razones de peso que justifican esas cinco estrellas, por más que lo mejor hubiera sido no tener que puntuar de forma alguna en esta ocasión.

De entrada, nos topamos con el recientemente fallecido Mariss Jansons (este mes RITMO le dedica varios apartados) en uno de sus grandes días, que se cree la obra y que nos ofrece su mejor Tchaikovsky. Obtiene la necesaria unidad, cuidando resaltar y relacionar entre sí de forma adecuada los elementos musicales que diseñan el trazado del discurso dramático. Se apoya, además, en ese instrumento casi perfecto que es la Filarmónica de Viena, si bien aún no llega a sus momentos de máximo esplendor (décadas setenta y ochenta del pasado siglo). Las aportaciones de coros, orquesta y director justifican las cinco estrellas de la calificación.

Hay otros dos elementos que reclaman que incluso esta calificación se queda corta. Uno de ellos es la recreación que Hanna Schwarz hace de la Condesa, distanciándose del resto del elenco de actores/cantantes que intervienen en el reparto. La alemana se funde en su concepto del personaje, eludiendo cualquier elemento externo que pudiera distraer su interpretación. La muerte de la Condesa, en un agónico susurro interminable, corta la respiración hasta al cutre y equivocado decorado que la rodea. Se suma, así, al trío de grandes condesas, junto a Forrester, Obraztsova y Resink, a las que quizás no alcance en el aspecto vocal, pero a quienes supera en originalidad y madurez en su concepto del personaje. Una lección que responde a su enorme talla artística.

El otro elemento es, sin duda, el Yeletsky de Igor Golo-



vatenko, de hermosa voz, perfecta musicalidad y de gran presencia escénica. Su papel quizás pueda pasar desapercibido en otras interpretaciones, pero él le hace brillar con luz propia, especialmente en su famosa intervención en los comienzos del segundo acto. A diferencia de otros grandes intérpretes del personaje, hace prevalecer su lado humano sobre el príncipesco, despojándole en gran medida de la impersonal frialdad de que le inundan otros intérpretes. A otro nivel contemplamos el Hermanno de Brandon Jovanovich, quien no empieza demasiado entonado en su primera intervención, pero que va mejorando considerablemente a medida que avanza la obra, hasta alcanzar un nivel medio más que aceptable. Por debajo, tanto en lo vocal como en lo escénico, se encuentra la Lisa de Evgenia Muraveva, quien muestra más problemas de afinación de lo deseable y cierta inseguridad sobre las tablas, fruto de un concepto poco claro de su personaje. Quizás le haya faltado tiempo de estudio.

El resto del elenco cumple perfectamente, sin ningún borrón excesivamente llamativo. Por su parte, Hans Neuenfels (más contenido que en otras ocasiones), propone una puesta en escena bastante parca en lo que a decorado y vestuario se refiere y poco clara en sus intenciones, si es que las tiene. Eso sí, a diferencia de lo que acostumbra, en esta ocasión no entorpece demasiado la acción dramática, lo que es de agradecer.

En conclusión, creo que hay que conocer esta *Dama de Picas*; en la memoria de Mariss Jansons, así como el Príncipe y la Condesa lo exigen.

Rafael-J. Poveda Jabonero

TCHAIKOVSKY: La Dama de Picas. Brandon Jovanovich, Evgenia Muraveva, Vladislav Sulimsky, Igor Golovatenko, Hanna Schwarz. Coro de la Ópera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena / Mariss Jansons. Escena: Hans Neuenfels.

CMajor/Unitel 801408 • 2 DVD • 183' • DTS

★★★★★



A Wagner no le sientan bien esos constreñidos calzoncillos del historicismo que pretenden tallar un diamante a martillo y cincel. Su música es tan descomunal que es de tontos ponerle límites sonoros (como conducir un Ferrari a 50 Km/h por una larga recta). Además de la habitual aridez del *vibrato*, resulta divertido ver como sudan tinta esos metales convertidos en elefantes de cacharrería, intentando insuflar aires a este descolorido y herrumbroso *Holandés* vienés (2015) del ruidoso y estridente Minkowski, uno de los popes del subgénero (a veces parece que dirige la banda de música de su pueblo). El parisino, con el fin de intentar legitimar esta lectura con pies de barro, propone la versión original de 1841 (omitiendo las conclusiones de los actos y acortando el redentor final).

El cargante Olivier Py y sus espacios giratorios vuelven a pinchar en hueso wagneriano con una escena grisácea, gótica, enlutada, noctámbula y de secano (el mar ni se huele) que resulta ser finalmente el delirio *timburtoniano* de una noche de Halloween (calaveras y esqueletos incluidos). El mudo y omnipresente *Satanás* que propone llega a desesperar. Por pulimentar la fornida Senta (a grito pelado) de Ingela Brimberg. Samuel Young, lo mejor del cast, tiene muy trabajado el rol del navegante, pese a sus lagunas en el registro grave.

Javier Extremera

WAGNER: Der Fliegende Holländer (versión 1841). Samuel Young, Ingela Brimberg, Lars Woldt, Bernard Richter, Ann-Beth Solvang, Manuel Günther. Les Musiciens du Louvre, Arnold Schoenberg Chor / Marc Minkowski. Escena: Olivier Py.

Naxos 2.110637 • DVD • 136' • DTS

★★★★

A diferencia del colosal *Anillo* wagneriano, grabado en vivo para Pentatone, este *Cazador furtivo* procede de tomas de estudio. Todo parece muy "mimado", con un reparto que añoraría cualquier teatro de primerísima fila, una orquesta de una garantía indudable y un *Kapellmeister* como Marek Janowski en el repertorio que mejor conoce, la música y ópera alemana del XIX (Wagner y Bruckner son su cabecera).

Si esta ópera de Weber es la fantasía pura, el romanticismo más ensimismado, Janowski, con su habitual imaginación wagneriana, muy sólida pero poco ingeniosa, dota de una sonoridad muy robusta a este *Cazador*, una de las grandes óperas de la historia. Solo la obertura ya nos conduce hacia una potencia orquestal más impactante que refinada. Y es el sensacional coro de la MDR de Leipzig el que goza con tanta carga, pues luce su fortaleza sonora, de la que esta mágica joya tiene numerosos momentos excelentes. Y en lo vocal, destacan la pareja Agathe-Ännchen formada por Lise Davidsen (a veces se le queda pequeño el papel) y Sofia Fomina, encantadora. El Max del wagneriano (hay mucho Wagner en esta versión...) Anton Schager defiende un rol imposible, mientras Alan Held se hace con el atractivo papel de Kaspar. El papel hablado del Eremita es para un Franz-Josef Selig que nos deja sin aliento en cada intervención. La cima de esta música, la garganta del lobo, es llevada con tanta energía y tensión, que hasta las propias brujas y demonios que la habitan pedirían un mayor reposo y fantasía...

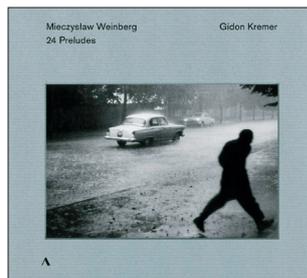
Gonzalo Pérez Chamorro



WEBER: Der Freischütz. Lise Davidsen, Andreas Schager, Sofia Fomina, Alan Held, Markus Eiche, Franz-Josef Selig. MDR Leipzig Radio Choir, Frankfurt Radio Symphony / Marek Janowski

Pentatone PTC5186788 • 2 CD • 115' • DDD

★★★★/★★★★★P



Finalizado ya el año del centenario del nacimiento del ruso-polaco Mieczyslaw Weinberg (1919-1996), parece que su legado musical seguirá muy vivo (este año 2020 estrenamos en Madrid su ópera *La Pasajera*, sin ir más lejos). Pocos han contribuido a ello como Gidon Kremer, que rescata estos *24 Preludios* (compuestos para el violonchelo de Mstislav Rostropovich, en 1968, pero que nunca llegó a interpretar...) en una adaptación magistral para violín. Otra novedad de esta edición, es que nos llega en formato de disco de vinilo (LP). Curioso que en 30 años de crítica sea este el primer disco de vinilo que me llega. Y curioso que hace 30 años casi nadie conocía a Weinberg (apenas existen referencias musicológicas antes de este siglo XXI). Merece la pena regresar al "nuevo vinilo" (hablamos de prensados de altísima calidad) con una pieza que también merece la pena, dentro del tsunami de grabaciones de este autor en los últimos años.

Estos *24 Preludios* son una auténtica joya. Reflejan muy bien la multiplicidad estilística y emocional de Weinberg, donde se proyecta al futuro con una clara referencia al pasado (la organización es la misma de Bach; además, cada pieza se inicia con la última del precedente). Un signo que compartió con otros autores de su época al otro lado del muro. Kremer lo da todo, como suele hacerlo en los proyectos que le motivan. Más que recomendable. Y un buen pretexto para rescatar nuestros viejos tocadiscos.

Juan Berberana

WEINBERG: 24 Preludios para violonchelo Op. 100 (arreglo para violín de Gidon Kremer). Gidon Kremer, violín.

Accentus ACC40476 • LP • 47'

★★★★★

En 2019 se cumplía el bicentenario del nacimiento de la pianista y compositora Clara Wieck, de casada Clara Schumann, y el pianista Domenico Codispoti se sumó a la celebración con la sensibilidad que requiere la interpretación de su obra sobre la que siempre planeó la influencia artística y personal de quien fue su marido, Robert Schumann.

Con la auténtica poesía que desprenden sus *Tres Romanzas Op. 11*, y el entusiasmo subyacente por el logro en la forma de la *Sonata en sol menor* que le llevó años más tarde a utilizar su tercer movimiento en sus *Cuatro piezas fugitivas Op. 15*, nos situamos ante ciertos reflejos chopinianos ya desde los títulos de sus *Soirées musicales Op. 6*. Clara Wieck fue una de las primeras intérpretes de la música del compositor polaco y en estas páginas pianísticas encontramos la libre declamación musical que afirmó pretendía con ellas apoyada en la sencillez de la armonía. Su valor reside además en su influencia posterior, ya que Schumann utilizó la primera parte del tema de la *Mazurka* en la sexta de sus *Davidsbündlertänze Op. 6*, y en su *Novelette n. 8 Op. 21* cita musicalmente el *Nocturno* de esta colección de *Soirées*.

Un excelente y cuidado trabajo de introspección y elegancia en el fraseo y en el tratamiento de la línea melódica que merece ocupar un lugar de referencia entre las grabaciones que han visto la luz con motivo de este aniversario.

María del Ser



C. WIECK-SCHUMANN: Obras para piano. Domenico Codispoti, piano.

Piano Classics PCL10193 • 65' • DDD

★★★★★



A punto de cumplirse un cuarto de siglo de su muerte, Isabel Escudé-Cofiner ha querido coronar un homenaje a la memoria de su padre, Enrique Escudé-Cofiner (Barcelona, 1909 - Madrid, 1996), que arrancó en 2016 con la donación del fondo personal del compositor, pianista y director de orquesta a la SGAE, a la que estuvo unido en calidad de consejero y responsable de la Sección Musical. El segundo paso ha consistido en la edición de un disco recogiendo parte inédita de su obra escrita para piano o reducida para este instrumento. Es el caso de las *Estampas Gitanas* que abren el CD, reelaboración de la *Oda Sinfónica. Estampa Gitana n. 1* para gran orquesta, de 1937, año en que vemos a Cofiner al frente de la Banda Municipal de Barcelona, invitado por Joan Lamote de Grignon. La obra está dedicada a García Lorca, convirtiéndose así en uno de los primeros trabajos musicales en rendir tributo al poeta granadino. Abre el CD con las citadas *Estampas*, con un sabor que transporta a Falla y Albéniz, trasladando al piano su pulso guitarrístico, interpretadas con inspiración por Carles Marigó, que organiza el programa recurriendo a una personal y respetuosa *Improvisación*, para enlazar sutilmente las *Estampas* con una elegante sardana (*Juliol*), para más adelante aportar dos variaciones sobre sendas páginas de Cofiner (*Poncho* y *Pasión tango*). La primera, para separar los dos *Intermezzi* (I y II), cargados de elegante romanticismo de salón novecentista. La segunda, para cerrar el disco tras las *Images d'Espagne*, que desde el título nos transporta a la esencia andaluza cargada de melancolía del genio de Camprodón.

Juan Antonio Llorente

EMBRUJO. Obras de Enrique ESCUDÉ-COFINER. Carles Marigó, piano.

Audiovisuals de Sarrià 5.2748 • DDD

★★★★P

FALSAS APARIENCIAS

Aparentemente estamos ante una grabación de las que directamente encuadramos en el grupo de las que están llamadas a pasar desapercibidas, pero en realidad contiene una grata sorpresa absolutamente recomendable.

Programar a Ives, Bartók, Messiaen y finalizar con el primero de los ciclos de variaciones del cantor de Santo Tomas puede verse, a priori, como chirriante, conjunción de las que aún pueden dejar huérfana una sala de conciertos, aunque en este caso encuentra justificación, de ahí el nombre de su título, tanto en el recorrido vital de la interprete como en las influencias recibidas por los distintos autores para apropiarse de elementos culturales y crear música tan diferente: americanismo, folclore, ritmos hindúes y barroco italiano.

Cuatro autores que en Tamara Stefanovich parecen producir el efecto proustiano de la magdalena para trasladarla a momentos apreciados y expresarse en diversos estilos sin reservar este placer exquisito para disfrutarlo en la intimidad, sino que nos hace partícipes de él en un recital altamente exigente que transciende la mera recopilación de autores y en una grabación de calidad extraordinaria. La *Sonata n. 1* de Ives, ocupando la mitad del disco, se trae con una serie de opciones interpretativas correctas dentro de la libertad de ejecución propugnada por el propio compositor, apostando por una lucha controlada donde se destacan las distintas inflexiones y saborean los escasos momentos de descanso. A pesar de este collage de ideas, del que pudiera desprenderse cierta falta de unidad y aparecer como un pastiche, las referencias a la música estadounidense perdidas entre la atonalidad de la obra se expresan en una épica

claramente virtuosista, donde la sucesión de ritmos se aborda con la seguridad, claridad y convicción de un elocuente orador ofreciendo un discurso de gran solidez.

Sin abandonar en ningún momento el sentido improvisatorio empleado en la *Sonata* de Ives, las experimentaciones de Bartók con las canciones populares húngaras aportan momentos de tranquilidad, junto con otros de ritmos agitados y rápidos, un conjunto de episodios que Stefanovich trata de manera altamente matizada (*Lento* y *Allegro scherzando*) y precisa añadiendo unas veces una vitalidad nerviosa y otras un grado de ensueño equilibrado, pero siempre sintiendo la música de manera natural. En el trabajo de Messiaen con los ritmos hindúes nos muestra su capacidad de sacar sonidos suaves y opulentos, manejando las evoluciones dinámicas contrastantes de manera muy convincente, con especial atención a los inesperados cambios de color llenos de contrastes.

Después de este viaje musical que transcurre entre 1910 y alcanza hasta 1949, lo más inesperado del disco proviene del retorno al pasado con el *Aria BWV 989*. Una presentación del tema que Stefanovich llena de dulzura profundamente meditativa, nos conduce a las variaciones tratadas con una articulación clara y *tempo* moderados de buen gusto, en los que la intensidad va gradualmente incrementándose gracias a pequeños detalles cuando se introducen cambios rítmicos en forma de sincopas (Var. 4), el uso de una excelente cantabilidad en las Var. 3 y 5 y la precisión en las carreras paralelas de la n. 9, culminando en una repetición del tema (Var. 10), de bellísimo sonido e intensa emoción. Un Bach plenamente disfrutable y disco absolutamente recomendable.

José Luis Arévalo



INFLUENCIAS. IVES: *Sonata para piano n. 1*. BARTÓK: *Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras Sz. 74*. MESSIAEN: *Cantéyodjayá*. BACH: *Aria variata alla maniera italiana BWV 989*.

Tamara Stefanovich, piano.

Pentatone PTC5186-741 • 79' • CD

★★★★SPR



Si la música hablase podría contar cómo estas piezas ayudaron a encumbrar la guitarra hasta la cima de los instrumentos de concierto. Unamuno, Ortega y Gasset o Falla fueron algunos de los implicados en este auge que Raúl Viela ha constatado en su último trabajo (ver entrevista en RITMO de diciembre de 2019). A través de un artículo de Adolfo Salazar de 1925 traza una ruta que comienza con "la guitarra en la historia pasada"; Milán o Sor ya eran fundamentales en el repertorio, también Bach, de quien se incluye una preciosa interpretación de la *Courante BWV 1009*. Continúan los "guitarristas compositores", renovadores del repertorio original como Tárrega o Pujol, del que sobresale su *Romanza*, interpretada con la delicadeza y el tempo precisos.

"La guitarra como inspiración" fue otra de las vertientes del instrumento durante el siglo XX, Albéniz y Falla se propusieron emular la guitarra utilizando el piano o la orquesta y lo consiguieron en obras como la *Danza de la Molinera*, un imaginario sonoro del folklore gaditano al que Raúl Viela nos traslada con fuerza y elegancia. Para terminar, los "Compositores no guitarristas", Manén y Antonio José, con su *Sonata*, muy querida por los guitarristas y el público, contemporánea y enérgica; escucharla es un espectáculo para los sentidos.

Esther Martín

LA GUITARRA TRIUNFANTE. Obras de MILÁN, BACH, PUJOL, LLOBET, TÁRREGA, ALBÉNIZ, MANÉN, ANTONIO JOSÉ. Raúl Viela, guitarra.

La mà de guido LMG2160 • 61' • DDD

★★★★★



No cabe duda, por la foto de portada y el título del disco, de la temática de la última propuesta de Marie-Nicole Lemieux para el sello discográfico Erato: el mar. Así, con piezas más o menos populares del repertorio de concierto, se elabora un programa ciertamente atractivo que tiene como protagonistas a un compositor británico y dos franceses y que presenta, como atractivo añadido, la primera grabación de *La Mer* de uno de ellos: Victorin de Joncières; se trata de una breve y exquisita pieza de finales del XIX para coro y solista altamente descriptiva y llena de teatro.

En sus primeros discos, la mezzosoprano canadiense, además de la música antigua, cultivó el repertorio de cámara, con Brahms o Mahler como mejor exponentes, por lo que no le es extraño un universo musical que requiere una gran implicación con los textos: nos regala así múltiples matices, con una voz en gran forma de sugerente oscuridad que alcanza la redondez en el poema de Ernest Chausson o la primera pieza de las *Sea Pictures* de Edward Elgar. Por su parte, Paul Daniel es un espléndido acompañante, especialmente en las ya mencionadas *Sea Pictures*, que parece conocer hasta el más recóndito detalle y que expone con una gran sensibilidad, gracias también a un empastado trabajo de la Orquesta de la Ópera de Burdeos.

Pedro Coco Jiménez

MER(S). Obras de ELGAR, CHAUSSON, JONCIÈRES. Marie-Nicole Lemieux, mezzosoprano. Orquesta Nacional de Burdeos Aquitania y Coro de la Ópera de Burdeos / Paul Daniel.

Erato 0190295424220 • 64' • DDD

★★★★★

“He querido tocar tres obras tardías de tres grandes compositores que hubieran compuesto para la viola como son Shostakovich, Brahms o el arreglo para viola de la *Sonata de Franck*”, nos decía el mes pasado en una entrevista concedida a RITMO el espléndido violista Atila Aldemir, que en el 80% de esta grabación se sumerge en obras de especial densidad y calidad, como es la *Primera Sonata para viola y piano en fa menor Op. 120* de Brahms, la *Sonata Op. 147* de Shostakovich o el arreglo para viola de la *Sonata en la mayor* de César Franck. El resto del doble CD, incluye obras más breves pero muy interesantes, como es el *Capriccio “Hommage à Paganini”* de Vieuxtemps y dos primeras grabaciones mundiales: *Capriccio para viola sola* de Necil Kazim Akses (1908-1999) y *Troja, para viola sola*, de Halit Turgay (1967), dedicada al propio Atila Aldemir.

La *Sonata* de Franck conoce el arreglo para cello, donde grandísimos músicos han dejado su sello, pero en el poco conocido arreglo para viola son pocos los violistas que la han frecuentado, destacando a la extraordinaria Tabea Zimmermann. Aldemir, con un pianista sobresaliente (fundamental para las tres grandes obras propuestas) como es Itamar Golan, nos ofrece un hermoso sonido y un aún mejor entendimiento de cada obra, en especial en la *Op. 147* de Shostakovich, donde enfocan la *Sonata* desde el más absoluto pesimismo.

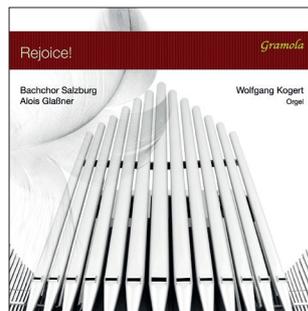
Blanca Gallego



PASSION. Obras de BRAHMS, FRANCK, SHOSTAKOVICH, KAZIM AKSES, TURGAY, VIEUXTEMPS. Atila Aldemir, viola; Itamar Golan, piano.

GWK Records GWK145 • 2 CD • 100' • DDD

★★★★★



El Bachchor Salzburg, creado en 1983 y con sus treinta y siete voces uno de los mejores coros austriacos, es un referente actual no sólo en su país, sino también internacional, desde que en 2003 asumiera su dirección Alois Glassner, siendo prueba de ello su participación anual en el Festival de Salzburgo con directores como Ivor Bolton o Adam Fischer, y otros como el Festival Haendel de Göttingen o el Festival Enescu de Bucarest.

Para despejar dudas de lo escrito en su curriculum, aquí nos presenta este exigente programa parcialmente a *cappella* y parcialmente con órgano, con solo siete obras del repertorio inglés centradas en el siglo XX, desde Stanford y su discípulo Howells, del que cantan el binomio *Magnificat/Nunc dimittis*, propio de los Evensong; hasta llegar a autores aún en activo como Pärt con *The Beatitudes* o MacMillan con *Beatus Vir*, todas ellas dentro del repertorio sacro.

El mero hecho de que estas obras suenen fáciles de cantar habla a las claras de las virtudes del coro: buenas voces que buscan el empaque, claro fraseo articulado por las respiraciones y direccionalidad en la estructura. La obra de mayor duración y más frecuentada es *Rejoice in the Lamb Op. 30* de Britten, y la gema oculta el *Psalms 150* de Charles Ives.

Jerónimo Marín

REJOICE! Obras de STANFORD, PÄRT, MACMILLAN, HOWELLS, MESSIAEN, BRITTEN, IVES. Wolfgang Kogert, órgano. Bachchor Salzburg / Alois Glassner.

Gramola 99156 • 58' • DDD

★★★★★

El pianista Mario Prusuelos nos ofrece un disco conceptual con sus versiones de tres grandes autores, con un punto en común de su vida traumatizada en la postguerra europea de mediados del Siglo XX, Shostakovich, Stockhausen y Ligeti. Los maestros citados utilizan la música como una manera significativa y personal de expresar la realidad que les rodea: personas, objetos, sensaciones, sentimientos. Comienza con unas pequeñas piezas que destilan los agudos ánimos del primer Shostakovich, en una serie de gestos apretados, y Prusuelos encuentra significado musical en cada pequeño detalle. Podemos probar cada uno de los preludios más cortos y maravillarnos con la cantidad de cambios en la dirección que pueden incluir en flexibilidad, con Chopin pero con economía de Bach.

Notable también es la forma en que diferencia las diversas capas de sonido que crea Ligeti. Su práctica de superponer múltiples tempos continúa caracterizando muchas de las piezas y hace que Prusuelos utilice sus asombrosas demandas técnicas y musicales con atletismo y gracia. Con su *Musica Ricercata* el compositor viajó lejos de la estética y la técnica de estas miniaturas, que son algo bartókianas (pero claramente el trabajo de un pensador original), con sus piezas experimentales con una fascinación por el *ostinato*, la impulsividad rítmica, una franqueza visceral en la comunicación y una sensación de alegría. Igualmente sale victorioso de las diversas técnicas de Stockhausen con un severo puntillismo, fuertes disonancias y gestos abruptos saldados con éxito.

Luis Suárez



RICERCATA. Obras de SHOSTAKOVICH, STOCKHAUSEN, LIGETI. Mario Prusuelos, piano.

IBS Classical 182019 • 71' • DDD

★★★★★

Sección breve de crítica discográfica elaborada por Blanca Gallego, Silvia Pons y Lucas Quirós.

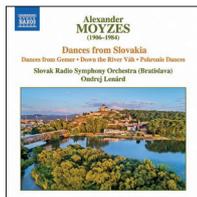
Instrumental



Sensacional la hondura, transparencia y romanticismo del Franck de Idil Biret. La pena es que ni la orquesta ni la dirección alcanzan el vuelo como sí lo hace la pianista turca.

FRANCK: Les Dijns; Variaciones Sinfónicas; Preludio, Coral y Fuga; Preludio, Aria y Final. Idil Biret, piano. Sinfónica de Bilkent / Alain Paris.

IBA 064 / 8.571403 · DDD · 75' ★★★★



Naxos está abordando de manera incansable la obra del eslovaco Alexander Moyzes (1906-1984), reeditando lo publicado en su momento por el sello Marco Polo. Con dedicación, conocimiento y entrega, difícilmente se interpreta mejor esta música.

MOYZES: Danzas de Eslovaquia, etc. Orquesta Sinfónica de la Radio Eslovaca de Bratislava / Ondrej Lenárd.

Naxos 8.555477 · DDD · 71' ★★★★



Generosa duración para un registro que recoge cuatro conciertos para instrumentos tradicionales chinos de Chang Ping (1972), interpretados de manera tan excepcional y con tanta entrega, que se hace difícil imaginar otra interpretación a esta altura.

PING: Oriental Wash Painting. China National Symphony Orchestra / Lin Tao.

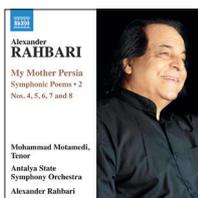
Naxos 8.570627 · DDD · 81' ★★★★



A una muy buena interpretación del *Segundo Concierto* de Rachmaninov, pero "una más", le sigue lo realmente extraordinario del disco, la versión para 2 pianos de las hermosísimas *Danzas Sinfónicas*, con una Argerich que literalmente se "sale".

RACHMANINOV: Concierto para piano n. 2. Danzas Sinfónicas. Dong Hyek Lim, Martha Argerich (Danzas). BBC Symphony Orchestra / Alexander Vederikov.

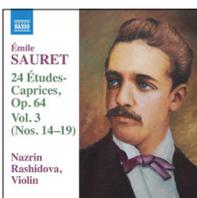
Warner Classics 9029545551 · DDD · 69' ★★★★★



El ciclo de 8 poemas sinfónicos de *My Mother Persia* de Alexander Rahbari se culmina con este registro con primeras grabaciones mundiales, donde el talento y enorme personalidad del compositor crean una sugerente y exótica paleta de vivencias personales.

RAHBARI: My Mother Persia (poemas sinfónicos, vol. 2). Mohammad Motamedi. Antalya State Symphony Orchestra / Alexander Rahbari.

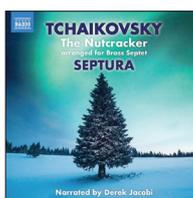
Naxos 8.574065 · DDD · 58' ★★★★



No son *Estudios Caprichos* breves ni fáciles, algunos llegan a más de 15 minutos, pero la labor de Nazrin Rashidova está siendo tan determinada, que solo cabe admirar el trabajo y estudio de estas difíciles partituras de Émile Sauret (1852-1920).

SAURET: 24 Études Caprices (Vol. 3). Nazrin Rashidova, violín.

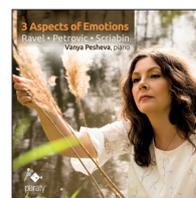
Naxos 8.573975 · DDD · 79' ★★★★



Miembros de las mejores orquestas inglesas, Septura ofrece este arreglo del *Cascanueces* que lleva la narración del gran Derek Jacobi sobre textos de Matthew Knight. Una experiencia diferente, pero sin duda nueva y única.

TCHAIKOVSKY: El Cascanueces (arreglo para septeto de metales). Derek Jacobi, narrador. Septura.

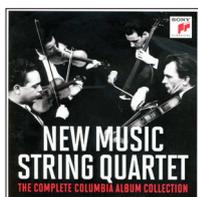
Naxos 8.574157 · DDD · 65' ★★★★★



Junto a un estimable *Gaspard de la Nuit* y la *Sonata n. 5* de Scriabin, de buen vuelo, el disco tiene como centro emocional *Mirages* de Albena Petrovic-Vratchanska (1965), de cuatro partes, donde se explora la sonoridad desde puntos de vista poco habituales.

3 ASPECTS OF EMOTION. Obras de RAVEL, PETROVIC, SCRIBAIN. Vanya Pesheva.

Paraty PTY209187 · DDD · 69' ★★★★★



Grabaciones históricas no solo de música de vanguardia (Sessions, McPhee, Thomson, Harrison, Cage, Piston, etc.), también de Wolf, Mendelssohn, Schumann, Mozart o Boccherini, donde se ha evolucionado mucho desde estas grabaciones de los cincuenta.

NEW MUSIC STRING QUARTET. THE COMPLETE COLUMBIA ALBUM COLLECTION. New Music String Quartet.

Sony Classical 19075925432 · 10 CD · ADD ★★★★H



Babajanyan y Alyabyev son dos autores poco frecuentes, que, junto a Rachmaninov, con sus también poco frecuentes Tríos, conforman un álbum interesante, pulcramente interpretado, que recrea la nostalgia de estos creadores con este aspecto en común.

RUSSIAN PIANO TRIOS. Obras de BABAJANYAN, ALYABYEV, RACHMANINOV. Julia Okruashvili, piano; Uliana Zhdanov, violín; Denis Zhdanov, cello.

Profil PH16092 · 2 CD · DDD · 84' ★★★★



Con un variado repertorio, la grabación incluye obras de Bach, Verdi, Cabanilles, Gardel, Jordi Villalobos, etc., con el que el conjunto de metales celebra su 30 aniversario en el mundo de la música de cámara y en la de los arreglos.

SPANISH BRASS XXX. Spanish Brass.

SB Produccions · DDD · 67' ★★★★P



Fantástico debut de la gran violinista Diana Tishchenko, que afronta uno de esos programas poco habituales en "caras bonitas" de portadas de discos: *Sonata n. 3* de Ravel, *Sonata n. 3* de Enescu (sensacional música), *Sonata n. 3* de Ysaÿe y *Sonata n. 1* de Prokofiev.

STRANGERS IN PARADISE. Obras de RAVEL, ENESCU, YSAÏE, PROKOFIEV. Diana Tishchenko, violín. Zoltán Fejérvári, piano.

Warner Classics 9029540391 · DDD · 73' ★★★★



NAXOS



DVD
VIDEO



Ambroise Thomas

HAMLET

Stéphane Degout

Sabine Devieille

Laurent Alvaro

Sylvie Brunet-Grupposo



Les éléments
Orchestre des
Champs-Élysées

Conductor
Louis Langrée

Stage Director
Cyril Teste

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es



opéra
Comique



FRA PROD
CINEMA

BEETHOVEN PARA TODOS

Recuerdo haber leído una crítica en un suplemento cultural acerca de *Beethoven*, de Jan Swafford, editado por Acantilado, donde se decía que era un libro para todos, para aquellos que sabían leer música y para quien no, para el muy erudito como para el melómano aficionado. Ocu- rre exactamente igual con "Beethoven. Edición completa", que Naxos acaba de publicar y en el que ha volcado todas sus energías y todo el entusiasmo de un sello discográfico que ha cumplido veinticinco años de historia desde su fundación (da la sensación que el propio sello se ha premiado con esta magna publicación).

Esta edición es para todos, para aquellos que ya poseen en sus estanterías una considerable parcela dedicada al de Bonn como para los que aún creen que necesitan más música beethoveniana. Y es para todos porque se disfruta de la misma manera que si se tienen las grabaciones más prestigiosas como si no. Es Beethoven quien nos habla, y nos habla mediante una lista de intérpretes que desde los primeros registros del sello blanco se dejaban la vida para hacer lo mejor posible su música, logrando interpretaciones más que dignas, en algunos casos diría que sorprendentes. Y como durante estos veinticinco años Naxos no ha dejado de grabar a Beethoven en uno solo de los años, la evolución puede mostrarse con mucha claridad, desde los primeros registros de sus Sinfonías, por un músico muy

elegante como Béla Drahos al frente de la sensible y refinada orquesta Nicolaus Esterházy Sinfonia, a las últimas grabaciones de Leif Segerstam con obras corales, como *Cristo en el Monte de los olivos*, la música completa de *Egmont* o *Las criaturas de Prometeo*, entre otras.

Esta cuidada edición también nos permite asomarnos a una parcela que otros han obviado, la musicología. Se han reconstruido obras inacabadas en bocetos, casi todas de juventud, sin ánimo de una finalización, simplemente se le ha puesto música de modo coherente a los esbozos dejados por el genio, reconstruidos y transcritos, especialmente para piano (Marchas, Menuettos, etc.), con duraciones tan exiguas como veintiséis segundos de música, cual bagatela de Anton Webern...

Y el poseer en una sola caja de modo tan accesible y ordenada toda la Obra de Beethoven, el oyente puede comprobar la evolución de su música como el progreso del estilo o la que surge por una sordera cada más acuciante, así como la influencia en generaciones posteriores. Desde la música de cámara y los Lieder, ambos géneros lo mejor interpretado sin duda de toda la edición, con muchas interpretaciones de referencia (la música de cámara, especialmente, tiene momentos de excelsa calidad, y le sorprendería a más de uno la integral de los Cuartetos de cuerda por el

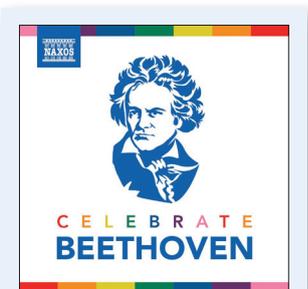
"Esta cuidada edición también nos permite asomarnos a una parcela que otros han obviado, la musicología; se han reconstruido obras inacabadas en bocetos, poniendo música de modo coherente a los esbozos dejados por el genio"

Kodály Quartet), a la música para piano, la lista de intérpretes incluyen a Stefan Vladar, Jenő Jandó, Larry Weng, Konstantin Scherbakov o Ian Yungwook Yoo, entre otros (el que escribe ha podido escuchar la recién remasterizada integral de las afamadas interpretaciones de las Sonatas para piano de Wilhelm Kempff y nada tienen que envidiar las de Naxos a estas, por las que el tiempo ha pasado de manera implacable).

Con un precio desde 125 euros en una conocida plataforma *online*, el lector puede disponer de un pilar fundamental de cultura occidental, en esta caja especialmente mimada, con intérpretes de renombre, como conviene de nuevo recordar, tales como Patrick Gallois, Boris Giltburg, Jenő Jandó, Hermann Prey, Matti Salminen, Konstantin Scherbakov, Stefan Vladar,

Larry Weng, Fine Arts Quartet, Kodály Quartet, Minnesota Orchestra, Stanislaw Skrowaczewski, Royal Philharmonic Orchestra, Staatskapelle Dresden, Herbert Blomstedt (responsable de la versión primigenia de *Fidelio*, es decir, la ópera *Leonora*) o Leif Segerstam, entre muchos otros. Beethoven 2020 nos deparará muchas alegrías. Esta es la primera.

Gonzalo Pérez Chamorro



Sitio web #Beethoven250 Naxos
www.naxos.com/beethoven250



BEETHOVEN. EDICIÓN COMPLETA. (Incluye rarezas, fragmentos y esbozos en primeras grabaciones mundiales). Diversos intérpretes.

Caja de 90 CD / Libro de 136 págs.
Naxos 8.500250 · 90 CD · DDD

★★★★★P

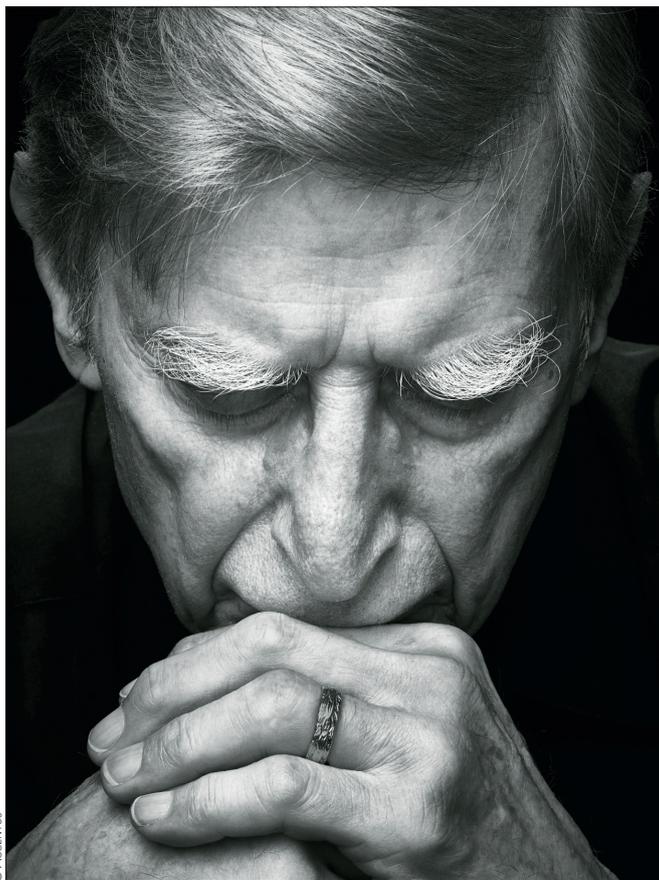
EL BEETHOVEN CONCILIADOR DE HERBERT BLOMSTEDT

El sello Accentus presenta una muy recomendable selección de las Sinfonías de Beethoven, agrupadas ahora en un cofre, cuando previamente ya habían salido por separado (criticadas en esta revista una a una), incluyendo su *Triple Concierto para piano, violín, violonchelo y orquesta* que, en manos de Herbert Blomstedt, en tomas en vivo recientes en la Gewandhaus de Leipzig (2015, 2016) y de gran calidad en la toma sonora, resplandecen por su gran vitalidad. El nonagenario maestro nos descubre sustratos distintos a los tradicionalmente identificados con estas obras: frente al conflicto interior y drama que exhiben otras versiones, Blomstedt nivela la tensión sonora para mostrar el lado más apasionado, optimista y elegante de este repertorio.

Triple Concierto

En el *Concierto para piano, violín y violonchelo* se expone nítidamente el criterio artístico aplicado por Blomstedt, tanto a las partituras como a los solistas y formación. Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras y Martin Helmchen, respectivamente al violín, violonchelo y piano, responden plenamente a estas intenciones. Perfectamente conjuntados, con una precisión ejecutoria y calidad de sonido inigualables, los tres virtuosos despliegan sus intervenciones con precisión, brillantez y naturalidad. Son ejemplos indicativos las partes del violonchelo, en el inicio de cada movimiento, los pasajes a dúo entre las cuerdas solistas o el claro, articulado y balanceado piano. Siempre en perfecto equilibrio y empatía

“El nonagenario maestro nos descubre sustratos distintos a los tradicionalmente identificados con estas obras: frente al conflicto interior y drama, muestra el lado más optimista y elegante de este repertorio”



La actual madurez del maestro ha propiciado unos registros históricos en el sello Accentus, como estas Sinfonías de Beethoven.

con orquesta y maestro (que deja el necesario “aire” a los solistas), el rigor de la lectura se une al máximo refinamiento interpretativo.

Las *Sinfonías ns. 5 y 7* son abordadas con firmeza y ductilidad, sin asperezas. Blomstedt difiere de los asertivos y dramáticos planteamientos propios de Kleiber o Karajan, atenuando lo trágico para mostrar, con clarividencia y detallismo, los más sutiles perfiles constructivos y expresivos. Si la *Quinta* resalta por el control de los ataques y el conflicto temático del *Allegro con brio*, la delicadeza melódica del *Andante con moto*, las refinadas articulaciones y texturas del *Allegro* o la apoteosis final contenida del último movimiento, la *Séptima* ratifica la tesis interpretativa de Blomstedt por la equilibrada contundencia del *Poco sostenuto-Vivace*, el elocuente y articulado *Allegretto* o la vivacidad rítmica explosiva del *Presto y Allegro con brio*.

Sexta: centro de gravedad

El centro de gravedad lo encontramos en la *Sinfonía n. 6, “Pastoral”*, donde maestro y orquesta muestran total complicidad. De esta fusión brota una oleada continua de movimiento dinámico y sonoro: Blomstedt perfila con escueta elegancia cada motivo temático, cambio rítmico y dinámico, realzando las texturas que dan forma y vida a sus cuatro movimientos. La *Sinfonía* fluye sin brechas desde el impetuoso *Allegro ma non troppo*, pasando por el delicado y cristalino *Andante Molto mosso*, el *Scherzo Allegro*, de vibrantes aires rústicos, la impactante tormenta del *Allegro* (donde el timbal se torna esencial) y, finalmente, la sublime entrada de las cuerdas en el *Allegretto* final, que nos reconcilia con el vitalismo inherente a la obra. Las magistrales actuaciones del oboe, flauta, clarinete y trompa son pilares fundamentales del discurso sonoro.

La *Sinfonía n. 9, “Coral”*, corona con brillantez la selec-

ción. El acierto en los *tempi*, la claridad y determinación en los temas y pasajes contrapuntísticos, el vigor rítmico del *Molto vivace-Presto* o el inspirado fraseo del *Adagio Molto e cantabile*, preparan al último movimiento. El adecuado balance entre solistas, coro y orquesta permite percibir cada detalle con suma nitidez. Una contundente entrada del barítono (nada menos que Christian Gerhaher), da paso al cuarto, perfectamente imbricado, pese a cierta tensión del tenor en los agudos. La música, nunca ampulosa, nos retrotrae a la tradición del oratorio.

El “Beethoven conciliador” de Herbert Blomstedt es humanista, positivo y refinado, no sólo por su radiante vitalidad sino por sacar a relucir ese vínculo natural con Haydn y Mozart, a menudo velado por la visión excesivamente romántica y prometeica dada por el siglo XX respecto al genio de Bonn. El gran legado de Beethoven adquiere con estas interpretaciones una lectura sincera y fresca, aportando matices y sensaciones renovadas que brotan (con naturalidad) del inmenso manantial que supone su corpus sinfónico.

Juan Manuel Ruiz

Blomstedt
Gewandhausorchester
Beethoven
Symphonies 5 6 7 9
Triple Concerto

BEETHOVEN: Sinfonías ns. 5, 6, 7 y 9. Triple Concierto para piano, violín y violonchelo. Simona Saturová, Mihoko Fujimura, Christian Elsner, Christian Gerhaher (Sinfonía n. 9). Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Martin Helmchen (Triple Concierto). MDR Rundfunkchor, GewandhausChor, GewandhausKinderchor, Gewandhausorchester Leipzig / Herbert Blomstedt.

Accentus ACC70497 · 3 DVD · 244' · DTS

★★★★★RSP

EL VIRTUOSISMO DE LA CAJA PLANA

No todos los virtuosos tienen una leyenda detrás; la de Paganini y su "endiablada" habilidad es difícilmente inigualable, aunque la de Agustín Barrios Mangoré tiene momentos oscuros suficientes como para convertirse en argumento de una buena historia. Sin lugar determinado de nacimiento, el músico paraguayo se convirtió en intérprete internacional a la tierna edad de 14 años. Interminables giras internacionales le hicieron recorrer América, Europa y Asia y ganarse el exótico apodo de "El cacique Nitsuga Mangoré, el Paganini de la guitarra de la selva paraguaya". Pero su legado no acaba en sus viajes, Barrios dedicó parte de su frenética carrera a la grabación, de la que hay numerosas evidencias, y a la composición.

Su música es inigualable, influida por el folklore americano y por el academicismo de los cánones clásicos, entre sus obras se encuentran en igualdad numérica vals, preludios y choros. Los guitarristas le adoran por este legado tan parejo a la propia historia de su instrumento, además de porque su música es preciosa y hace brillar a quien la interpreta. El músico turco Celil Refik Kaya es buen conocedor de ello, y aunque su repertorio es extenso y variado, este es el segundo CD que ha grabado

del paraguayo. Poseedor de un virtuosismo acorde con el de su maestro legendario, Kaya ha incluido algunas de las obras más tempranas, *Abrió la puerta mi china*, junto a otras de la época tardía, como la inacabada *Diana Guarani*. Espléndida exhibición de cualidades técnicas y sensibilidad interpretativa.

Carlo Domeniconi

Si hay una constante en la carrera profesional de un virtuoso, es la atracción que sienten por otros de su misma "especie". Sería difícil seguir la línea que une a todos ellos, pero desde luego, existe. Barrios Mangoré, Kaya y Domeniconi. Tres nombres propios unidos a la guitarra por su indudable habilidad musical y por su amor al folklore. El músico italiano Carlo Domeniconi se ha servido de sus innumerables viajes para empaparse del influjo turco, brasileño... Precisamente, una de sus obras más conocidas es la *Suite Koyumba*. La obra evoca la misteriosa península de Anatolia y tiene un efecto hipnótico provocado por el incremento progresivo de la emoción y la intensidad sonora. Grabada por Kaya en un CD dedicado al italiano, es fascinante sentir cómo su natural comprensión de las armonías y estructuras de la música oriental se une a su enorme capacidad interpreta-

tiva; un inigualable duelo entre obra e instrumento.

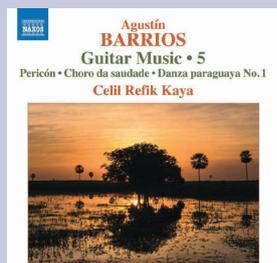
Manuel María Ponce

Ponce es uno de los compositores mexicanos más reconocidos. Ya en vida, captó la atención de Andrés Segovia, quien alabó su prolífica producción para guitarra. El mexicano recompensó este interés y notoriedad con una enorme creación, considerada una de las obras maestras para el instrumento. En *Variaciones y fuga sobre La folía de España*, dedicada a Segovia, el compositor utilizó todas las destrezas propias de la guitarra clásica (trémolo, arpeggios, armónicos o escalas), junto a algunas de las técnicas compositivas en las que el virtuosismo es necesario para su ejecución (contrapunto). De la mano de la intérprete canadiense Dale Kavanagh, el tema de la folía cobra vida en su CD dedicado a la música del siglo XX. Esta música tan emocional y colorida necesita un dominio extraordinario del instrumento para poder llegar al oyente sin que las dificultades interfirieran y Kavanagh lo consigue de manera formidable, la suya es una interpretación soberbia a la altura de su antecesor.

Leo Brouwer es uno de los virtuosos que sigue escribiendo su leyenda. Con 80 años cumplidos, mantiene una agitada agenda de clases magistrales, estrenos y conciertos que acrecienta el mito y provoca una enorme expectación a su paso. Generoso con el que fue su instrumento, la guitarra, pronto se dedicó a la composición para crear algunos de los títulos más alabados del repertorio. Así lo entendió Milos Karadaglic, el reconocido guitarrista montenegrino que acaba de presentar su último trabajo, "Sound of Silence". Bajo el título de una conocida canción de los sesenta, se presenta un compendio de piezas de muy distinto origen arregladas por el propio Milos, en el que no podía faltar la música del compositor americano. Junto a la suya, música de Simon & Garfunkel, Falla, Leonard Cohen o Jorge Calandrelli se dan cita en este trabajo que pretende poner de acuerdo a diferentes obras maestras de la música y hacer con ellas un ejercicio de reflexión sobre el placer de escuchar música con guitarra. Es un trabajo en el que el virtuoso, como tal ha sido considerado Milos desde su debut en 2011, pone los pies en la tierra, se rela-



Barrios Mangoré se presentaba como "El cacique Nitsuga Mangoré, el Paganini de la guitarra de la selva paraguaya", con un extraño atuendo y maquillaje.



BARRIOS: Música para guitarra (Vol. 5).
Celil Refik Kaya, guitarra.

Naxos 8.573898 · 85' · DDD

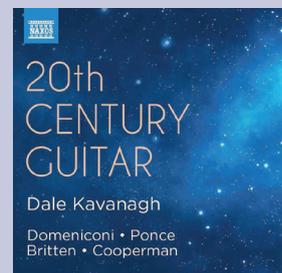
★★★★★



DOMENICONI: Obras para guitarra.
Celil Refik Kaya, guitarra.

Naxos 8.573675 · 55' · DDD

★★★★★



20TH CENTURY GUITAR. Obras de DOMENICONI, PONCE, BRITTEN, COOPERMAN. Dale Kavanagh, guitarra.

Naxos 8.573443 · 56' · DDD

★★★★★



SOUND OF SILENCE. Milos, guitarra.

Decca 7779637 · 52' · DDD

★★★

ja, se convierte en simple mortal y nos transmite su amor por la música y el instrumento.

Esther Martín



Maggio Musicale Fiorentino
fondazione

DVD
VIDEO

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

Offenbach . Un mari à la porte

Patrizio La Placa
Francesca Benitez
Matteo Mezzaro
Marina Ogii

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino
Valerio Galli, conductor

Luigi Di Gangi and Ugo Giacomazzi, directors

WORLD PREMIÈRE ON VIDEO

DYNAMIC

Julia Sánchez Abeal CEO en Fundación Albéniz - Escuela de Música Reina Sofía

por Andrea González

¿Cómo comenzó en la gestión musical?

Empecé en el mundo privado, trabajando en consultoría estratégica, después de realizar un MBA, decidí aplicar mi experiencia en el sector de la educación como parte del equipo fundador de Empieza por Educar y de ahí llegué a la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

¿Qué personajes le han influenciado más?

Mi gran maestra en la educación musical es Paloma O'Shea, que ha sabido consolidar un modelo de educación musical superior de altísima calidad y, al mismo tiempo, hacerlo accesible a jóvenes músicos independientemente de sus recursos.

¿Qué significa la música para usted?

La música es un arte muy especial. Cuando estás sola, te hace sentir acompañada y, cuando estás acompañada, te hace crear vínculos emocionales muy profundos con los que te rodean.

¿Tiene el público más interés en escuchar a los intérpretes o al repertorio?

Depende. Hay intérpretes que te interesan toquen lo que toquen. Pienso en Sokolov, en Volodos o, sin ir más lejos, nuestros Cuarteto Casals o Cuarteto Quiroga y hay música que te interesa la toque quien la toque. Lo mejor es cuando se dan las dos condiciones.

¿Es suficiente la música en estado puro o el público pide más estímulos que enriquezcan su experiencia de concierto?

Depende (¡se nota que soy gallega!). La música en sí es capaz de provocar emociones, pero a veces vienen bien experiencias que sirvan de puente y ayuden: imágenes, explicaciones, relatos... siempre que se haga con talento y calidad.

Algunas ideas que ya haya puesto en práctica en esta línea...

Hemos creado espacios creativos (Afterwork, Clásicos Divertidos) y un programa de Emprendimiento donde los alumnos diseñan el repertorio, el formato, el público y la finalidad, a menudo social, del concierto y adquieren otras habilidades de producción, comunicación...

¿Qué le parecen los conciertos por streaming, ¿son una estrategia positiva o negativa para los auditorios?

Sin duda positiva, porque da opciones a la gente y les acerca la música, que es de lo que se trata. Pero de ninguna manera puede sustituir al concierto presencial, que es una experiencia única.

¿Qué cambios ha vivido en la gestión cultural durante los últimos años?

Yo estoy más en la gestión de la educación musical, pero el mundo de la música está cambiando vertiginosamente. Además del reto de la digitalización y el paso de un *star system* de pocos nombres indiscutibles a una generalización del talento y la calidad.

¿Puede compartir alguna anécdota que le haya metido en un aprieto?

Aprieto más que anécdota. Llegué a la Escuela justo después de la crisis, así que, muy en contra de mi voluntad, tuve que hacer recor-

tes, porque eran imprescindibles. Por suerte, hoy la Escuela está ya en senda de crecimiento.

¿Cuál es su gran objetivo a largo plazo?

Contribuir a consolidar la Escuela como referencia en Europa, siendo un referente claro entre alumnos iberoamericanos y españoles. Se trata de dar opciones profesionales a los jóvenes músicos y contribuir, a través de la música, al avance de la sociedad.

¿Y su motto en la vida?

Profesionalmente, tener impacto a través de la intersección entre la acción social y la educativa. Personalmente, hacer felices a los que me rodean.

Un consejo para los jóvenes músicos que quieren abrirse camino en la industria musical...

Que dediquen tiempo a buscar su propia identidad, conocerse y reflexionar sobre lo que quieren. Que sean auténticos y no tengan miedo. Finalmente, que no sientan que son el centro, sino que se orienten hacia fuera, hacia la sociedad.

¿Cuál es la clave para que una propuesta musical sea contratada por una sala de conciertos de cierto renombre?

Creo que las claves son dos: calidad e innovación.

¿Tienen las mujeres suficiente visibilidad en el ámbito musical?

Aún no. En las orquestas hay paridad y creo que también en los grupos de cámara e incluso en los solistas, pero hay pocas mujeres compositores y poquísimas directoras o gerentes de orquestras o teatros, lo que no tiene justificación.

¿Qué mensaje les daría a los políticos encargados de la gestión cultural de nuestro país?

Invertir en artes, y sobre todo en la educación en artes, imprescindible para conseguir sociedades más democráticas, sólidas, solidarias y pacíficas.

¿Qué importancia tiene la educación en nuestra vida musical?

Es la base de todo. Para poder apreciar la música, tenemos que exponernos a ella en la infancia y la juventud. La educación de hoy es la que construye el público de mañana.

Las líneas más importantes de su filosofía en la gestión musical...

Lo primero es el binomio misión-sostenibilidad. Sin orden financiero y buen gobierno no alcanzaríamos nuestra misión educativa y social.

¿Por qué recomendaría ir a un concierto?

La música mejora a las personas y a las sociedades; no me cabe duda. En un concierto, me concentro en una sola cosa y conecto con el público que me rodea a un nivel distinto. Me parece una experiencia apasionante.

Una pregunta para el público...

Describe su concierto ideal. ¿Cómo le gustaría que estuviera ideado, programado, organizado e interpretado?



Andrea González es gestora musical, pianista, pedagoga y divulgadora

www.andreagonzalezperez.com

Este mes, Andrea entrevista a **Julia Sánchez**, elegida entre las Top 100 Mujeres Líderes en España 2019

Julia Sánchez en [@JuliaSAbéal](https://twitter.com/JuliaSAbéal)

www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es



LA MESA DE ENERO

Cocinada a fuego lento, en esta mesa para cuatro sentamos a personalidades de la música y de la cultura que respondan a la pregunta temática que mensualmente nos proponemos cocinar, y a la que a nuestros lectores invitamos a participar desde las redes sociales. ¿Por qué? Primero, por la curiosidad de saber los gustos y apetitos musicales de los señores y señoras abajo firmantes; segundo, el lector, el interesado en definitiva, podrá conocer de primera mano las sugestivas opiniones y su conocimiento se enriquecerá con las respuestas abajo dadas. Aunque las respuestas vengan de una meditada reflexión, quizá no sean definitivas y sin ánimo de pontificar, puesto que cada participante, en uno u otro momento dado, podría variar sus opiniones y gustos...

MENÚ

"Intérpretes de Beethoven"

ÁNGEL CARRASCOSA ALMAZÁN
 Crítico musical

Otto Klemperer
 Wilhelm Furtwängler
 Daniel Barenboim (pianista)
 Leonard Bernstein
 Cuarteto de Tokyo
 Daniel Barenboim (director)
 Claudio Arrau
 Yehudi Menuhin
 Jacqueline Du Pré
 Dietrich Fischer-Dieskau

BENJAMÍN G. ROSADO
 Periodista

Glenn Gould
 Daniel Barenboim
 Claudio Abbado
 Alfred Brendel
 Leonard Bernstein
 Kurt Masur
 Mitsuko Uchida
 Riccardo Chailly
 Rachel Barton Pine
 Nikolaus Harnoncourt

ARTURO REVERTER
 Crítico musical

Wilhelm Furtwängler
 Erich Kleiber
 Christian Thielemann
 Yves Nat
 Wilhelm Kempff
 Daniel Barenboim
 David Oistrakh
 Hilary Hahn
 Dietrich Fischer-Dieskau
 Jon Vickers

JUSTO ROMERO
 Crítico musical

Wilhelm Backhaus
 Daniel Barenboim
 Wilhelm Furtwängler
 Richard Goode
 Emil Gilels
 Wilhelm Kempff
 Erich Kleiber
 Maurizio Pollini
 Sviatoslav Richter
 Artur Schnabel

SOBREMESA



Al llegar a esta página, ya se habrán dado cuenta de la presencia de la palabra "Beethoven" en toda la revista; el aniversario solo acaba de empezar... Para ello, comenzamos a dedicarle las mesas de este nuevo año, esta vez con sus intérpretes (una elección genérica, sin especificar dedicación).

Primero, apuntes de Arturo Reverter sobre cada intérprete, escogidos por directores, pianistas, violinistas y cantantes. Wilhelm Furtwängler: "Su sentido del *rubato*, el control del *tempo*, la proyección en busca de un lirismo trascendido, lo conectaban a lo más profundo del mensaje beethoveniano". Erich Kleiber: "Siempre admirables en él la claridad conceptual y la finura de la exposición, el rigor, dentro de una concisión ejemplar, la vivacidad y la elegancia. Su hijo, Carlos, menos equilibrado, más apasionado, siguió en parte sus pasos". Christian Thielemann: "Por citar un director de hoy, sin alcanzar aquellas cotas, sus visiones con Filarmónica de Viena son siempre transparentes y clásicas, efusivas y bien delineadas y proporcionadas". Yves Nat: "Artista francés verdaderamente singular, de fraseo muy personal, toque fino y mirada poética". Wilhelm Kempff: "Una verdadera referencia por la capacidad de análisis y desentrañamiento, por lo riguroso y clásico de las ideas". Daniel Barenboim: "Tras su integral para Emi de los años sesenta, ha ido perfeccionando y purificando su mensaje con posterioridad. En disco y en el escenario". David Oistrakh: "Líneas marcadas, ataques fulgidos, amplitud e intensidad, mecanismo infalible. Cualidades que siempre nos encandilaron del gran maestro ruso". Hilary Hahn: "Una de las referencias de la actualidad, por su de fraseo alado y su afinación impoluta. Elegante y precisa, solo en apariencia lejana". Dietrich Fischer-Dieskau "Inevitable cita. También en Beethoven es referencia por su musicalidad, su efusivo timbre lírico y su expresividad poética. Su antigua versión de *A la amada lejana* es una referencia absoluta. Lo mismo que sus aproximaciones a *Fidelio*". Jon Vickers: "Hablando de la única ópera de Beethoven, pocos como el tenor canadiense se aproximaron de manera tan convincente, pese a su timbre no demasiado atractivo, al personaje de Florestán, al que otorgaba una humanidad desgarradora". Por su parte, la elección de Benjamín G. Rosado se debe a sus escuchas beethovenianas favoritas en Spotify (dejando como intérprete "bonus" a Elisabeth Schwarzkopf), y Justo Romero ha elegido sus intérpretes en función de un repertorio concreto que interpretan. Resumiendo, Daniel Barenboim ha logrado 5 votos, siendo elegido por los cuatro invitados (Ángel Carrascosa en su doble faceta: director y pianista), seguido por Furtwängler, con tres menciones. Con dos, grandes como E. Kleiber, Bernstein, Fischer-Dieskau y Kempff.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen sus intérpretes de Beethoven, que pueden hacerlo en Twitter, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

¡Esto es todo, amigos!

Entre los recuerdos televisivos de mi infancia esta frase, tartamudeada al final de los cortos de animación, surge casi de forma automática. No era muy consciente de los numerosos aspectos musicales que el estudio de la Warner Brothers nos proporcionó a niños de medio mundo con estos dibujos animados que veíamos tras el colegio. ¡Cuántos momentos hemos compartido con Bugs Bunny, Elmer o el pato Lucas!, en sus locas aventuras llenas de carreras, golpes y, dicho sea de paso, música, que formaba parte tan esencial de este universo de animación que hasta figuraba en los títulos genéricos de las dos series del estudio: *Merrie Melodies* y *Looney Tunes*, algo así en español como *Canciones Chifladas*.

Quizás hasta ahora me había fijado más en las muchas y variadas vertientes de la música en el controvertido universo Disney, pero hace unos días, y gracias a Cruz Delgado, uno de los grandes conocedores e impulsores en España del mundo de la animación, he pasado a ser consciente de toda la riqueza de la creación en la Warner. Y digo consciente, porque no era algo desconocido para mí, todo lo contrario, era parte de mi sustrato cultural sin haberme parado a recapacitar sobre ello.

Cruz ha iniciado una serie de *podcast* centrados en la animación bajo el nombre de *El Cartoonscopio*, y he tenido la suerte de participar en uno de sus programas, esta vez sobre los cortos de la Warner con la música clásica como punto de partida de sus disparatadas situaciones humorísticas. El compositor que impulsó la forma de hacer música para los dibujos animados de la Warner fue Carl Stalling (1891-1972), con sus bandas sonoras pegadas al milímetro a una acción que subraya con fragmentos significantes de música y todo tipo de efectos sonoros instrumentales, para conformar una alocada partitura a modo de puzzle sonoro.

Stalling se inició al parecer como pianista acompañante en el cine mudo, y creo que la necesidad que tuvo entonces de utilizar en tiempo real, y por lo tanto casi de forma automática toda una serie de clichés para acompañar musicalmente situaciones variopintas se encuentra en la gran facilidad que demostraba para crear esas partituras de animación que ahora identificamos como el estilo de los *Looney Tunes*. Stalling tenía un repertorio de distintos estilos, de ahí que no tuviera ningún problema

en adaptar al universo de la Warner grandes obras del repertorio más conocido de la música clásica.



“La música formaba parte esencial de este universo de animación, que hasta figuraba en los títulos genéricos de *Merrie Melodies* y *Looney Tunes*, algo así en español como *Canciones Chifladas*”.

en adaptar al universo de la Warner grandes obras del repertorio más conocido de la música clásica.

Los cortos escogidos por Cruz Delgado para esta ocasión se acercan desenfadadamente a la música clásica y a sus situaciones, especialmente al fenómeno social del concierto, de tal modo que algunas de las bromas sobre los instrumentos, los gestos de los directores o las manos de los pianistas forman parte casi del inconsciente colectivo. Hay escenas que como pianista me parecen especialmente graciosas, como el momento en el que Bugs Bunny, concertista de piano sufrido, se encuentra de repente ante una partitura imposible, llena de garrapateas y todo tipo de notas dobles y octavas, que le obligan prácticamente a encomendarse a la divina providencia.

La verdad es que estos cortos son pequeñas joyas de una época en la que las referencias al mundo de la música clásica en los medios audiovisuales eran más habituales que hoy en día. Todos ellos me parecen divertidos, aunque a la hora de señalar me gustaría destacar uno, *High Note* (1960), dirigido por Chuk Jones, y con música de Milt Franklyn, el sucesor en el estudio de Stalling. Ante nuestros ojos una partitura se va construyendo, desde el pentagrama hasta las indicaciones de compás o la armadura de la clave, para ver después cómo se deslizan las notas en ella e interpretan *El Danubio Azul*, hasta que una de ellas se emborracha y obliga a las demás a intentar atraparla, con la consiguiente transformación enloquecida de la partitura de Strauss. Una pequeña maravilla que merece la pena disfrutar.

El Cartoonscopio (con Cruz Delgado y Ana Vega Toscano)

<https://is.gd/3pNVyR>

“El compositor que impulsó la forma de hacer música para los dibujos animados de la Warner fue Carl Stalling”

“Estos cortos son pequeñas joyas de una época en la que las referencias al mundo de la música clásica en los medios audiovisuales eran más habituales que hoy en día”

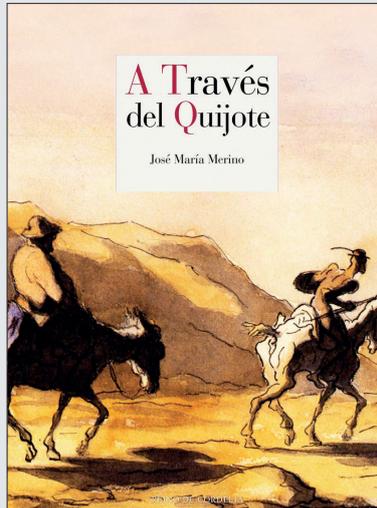
DOKTOR FAUSTUS

por Álvaro del Amo

Clásicos inéditos

A través del *Quijote* de José María Merino (La Coruña, 1941), primorosamente editado por Reino de Cordelia, aparece en una sección dedicada al diálogo entre Música y Literatura no porque se ocupe del arte de los sonidos (o del silencio, como parece que ahora se dice), sino por tratarse de una zambullida gozosa en un texto literario que recibe un secreto y misterioso contagio musical sin necesidad de emparentarse con la literalidad de la adaptación. La novela de Cervantes, que como se ha repetido casi es un género en sí misma, resulta inabarcable como tal a hora de cualquier trasvase a una hipotética partitura. Pero ha servido de fecunda fuente de inspiración a numerosos músicos, desde Jules Massenet a Tomás Marco, pasando por Richard Strauss. Más que la peripecia, o el retrato de personajes, parece que los compositores se han interesado sobre todo por las figuras que pueblan el relato. Figuras en cuanto abstracción de los tipos que, observados más por lo que significan y representan que por lo que son, se convierten en arquetipos, y como tales, en tema de placer y reflexión.

José María Merino, escritor de obra abundante, novelista audaz que ha transitado el cuento en todos sus tamaños, ha recorrido *El Quijote* de principio a fin, en sus dos partes y sin olvidar el plagio de Avellaneda, como lector entusiasta y atento especialista, pero también como viajero algo mitómano, desdoblado a su vez en un personaje de ficción, con algo de



A través del *Quijote*, de José María Merino, editado por Reino de Cordelia.

alter ego de Merino y un mucho de cebo travieso para quien quiera preocuparse de dilucidar si existe en la vida o en la ficción. Ficción y vida que Merino confunde como la confundió, trágica y venturosamente, el famosísimo hidalgo manchego, cuya inmortalidad bien merecida continúa increpando desde un texto desplegado aquí con el palpito del neófito agradecido y una alegre impaciencia por comunicar unas impresiones, sabiendo que cabrían muchas más, e invitando a acercarse a la fuente que calmará la sed de quienes no creen tener sed.

Igual que el compositor toma prestadas unas notas de un tal Diabelli, o dedica la obra al violinista estrella que no llegará tocarla, también Merino se permite proponer cuentos, arriesgar apuntes, fabular variaciones sobre peripecias y pobladores de la novela, que invita a ser prolongada, celebrada, e incluso, corregida y discutida. La travesía quijotesca es un tránsito.

El caballero es posible que presente una figura que merezca el calificativo de triste, pero hay que reconocer que no para quieto un momento. Acuciado por la urgencia de su ideal trata y cabalga en la persecución de un fracaso protegido por la intemperie. El pobre Hamlet no sale de su inhóspito domicilio en Elsinor, tampoco el optimista Don Juan sale de las calles de Sevilla: ambos fieles a la atracción, lluviosa o soleada, de un mismo cementerio.

El lector de *A través del Quijote* recibe lo que el título del libro promete en su literalidad, la invitación a un viaje que, como todos los viajes que merecen tal nombre, son varios. José María Merino es, a la vez, el guía o cicerone que conduce una excursión por la Mancha del libro y la de hoy. También se ofrece como el lector cómplice que comparte sus "gozos y sus sombras" (como diría Gonzalo Torrente Ballester, otro cervantino irredento) con el lector del libro que atraviesa el libro. Con un último regalo para el melómano: La invitación a perderse en ensoñaciones emparentadas con el típico efecto que provoca la escucha de una obra musical, que nunca acaba de saberse si se trata del resplandor de la lucidez o la tibieza del duermevela.



© JECSM

"*El Quijote*, por cierto, inventa el humor inglés -afirmaba José María Merino en una entrevista reciente, que posa en la foto con un ejemplar cervantino-. Los primeros que lo descubren son británicos. Y luego los alemanes y los rusos. Es increíble cómo ese libro, que es fundamental, nos lo enseñaron los demás. Los últimos en enterarnos hemos sido los españoles".



A través del *Quijote*, de José María Merino
Reino de Cordelia / 408 páginas (2019)

EL BAÚL DE MÚSICA

por Alessandro Pierozzi

A propósito de efemérides musicales: la Biblioteca Victor Espinós

Escribo estas líneas en un día especial, mientras anochece en este Madrid vestido de otoño que transita entre sus ilusiones y sus desvelos y una Navidad que, desgraciadamente, llama a la puerta cada vez más desnaturalizada. Es 22 de noviembre, #DíaDeLaMúsica, una celebración nacida al albur del mito de Santa Cecilia, patrona de los músicos. No pretendo llenar este primer baúl de 2020 con los entresijos de la historia de esta mártir, un “monumental y fantástico embrollo” en palabras de mi admirado maestro Víctor Pliego de Andrés en su artículo titulado “¿Por qué Santa Cecilia es la patrona de los músicos?”. Pero quiero utilizar esta “fiesta” como coartada para reflexionar sobre el concepto de efemérides, en este caso musicales, que cada año se anuncian y de las que, confieso, no me siento muy identificado, aunque es de justicia reconocer que ayudan a acercarse a un periodo o autor, a un intérprete o institución: en pocas palabras, a conocer y amar la música. Probablemente, cuando el lector tenga entre sus manos la revista, el nuevo decenio habrá arrancado con los tradicionales vales y marchas en la Musikverein de Viena con un concierto que marcará el comienzo, entre otros, de la celebración del 250 aniversario del nacimiento del genio de Bonn, Ludwig Van Beethoven, los 200 años del nacimiento de Offenbach, el 180 aniversario de la muerte de Paganini... Son solo unos ejemplos: los hay para todos los gustos.

Quizás por justicia poética o porque la ocasión lo merece, si quisiera unirme desde esta tribuna a una efeméride muy especial: el centenario de la Biblioteca Musical Victor Espinós de Madrid (1919-2019). Con un conglomerado de conciertos, conferencias y una brillante exposición sobre el patrimonio que atesora (y que se podrá visitar hasta el 12 de abril de 2020), la biblioteca, situada en el histórico Centro Conde Duque, simboliza un auténtico milagro cultural para los tiempos que corren. Desde sus comienzos ha mostrado como seña de identidad la armoniosa compatibilidad entre el carácter especializado de su labor y la auténtica voluntad de servicio público, lo que la convierte en un centro único.

“Además de la consulta y el préstamo de partituras, libros y otros materiales que suman unos 100.000 documentos, posee uno de los servicios pioneros en Europa, como es el préstamo a domicilio de instrumentos musicales”

Además de la consulta y el préstamo de partituras, libros y otros materiales que suman la nada inestimable cifra de unos 100.000 documentos, posee uno de los servicios pioneros en Europa, como es el préstamo a domicilio de instrumentos musicales, una idea que partió del propio Victor

Espinós en 1919 y que no fue refrendado por el Consistorio madrileño hasta 1932. La biblioteca tiene destinadas unas 400 unidades para tal fin: violines, violas, violonchelos, flautas, trompas, guitarras... El centro posee además 16 cabinas de ensayo o estudio por las que han pasado y pasan alumnos, profesionales y aficionados para dar rienda suelta a su técnica y a sus emociones.

La exposición gira en torno a tres ejes: ver, tocar y escuchar*. Se puede disfrutar de algunas joyas de valor incalculable que se exponen por primera vez al público: partituras, fotografías, libros, gramófonos, vinilos, discos de pizarra o rollos de pianola. Entre ellas, parte del legado del gran violinista



Andrea Levy, delegada de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid, durante la inauguración de la exposición de la Biblioteca Victor Espinós.

y compositor cántabro Jesús de Monasterio o del director de orquesta Enrique Fernández Arbós, partituras de Joaquín Turina y Julio Gómez o la colección de *Quijotes musicales*, que inició el propio Espinós (las llamadas *Traducciones sonoroquijotescas*) en 1923, y que se afianzó gracias a la complicidad de músicos como Esplá o Guridi, donantes y colaboradores como algunas embajadas o Bibliotecas Nacionales que apoyaron la conservación y ampliación de este corpus, labor que continuó su hija Juana, una figura insustituible en la continuación y desarrollo de este legado a partir de 1941. Destacan algunas óperas, poemas sinfónicos, cantatas o suites inspiradas en la obra cervantina: la partitura dedicada por Manuel de Falla en 1926 del *Retablo de Maese Pedro*, *Las bodas de Camacho* de Mendelssohn o el *Don Quijote* de Strauss.

También el apartado de instrumentos históricos tiene una fuerte presencia. Destaca un piano de mesa Collard & Collard del siglo XIX, de palo santo, adquirido por 80 pesetas o un arpa parisina de Erard de 1860, donada por la arpista Luisa Pequeño, así como un conjunto de pequeños instrumentos (violín, trompa o tambores) que pertenecieron al infante Gonzalo de Borbón y que pasaron a ser propiedad de la biblioteca en plena Segunda República (1933). En este sentido, uno de los regalos más destacados es una guitarra del gran Andrés Segovia, construida en 1924 por Santos Hernández, así como una viola tenor realizada por Ramón Parramón en 1934 o numerosos instrumentos étnicos de Japón, China o el Magreb.

Señores lectores: hay que celebrar siempre a Beethoven, a Debussy, al Teatro Real y a tantos y tantos otros, por supuesto, pero, en esta ocasión, creo que este centenario merece una mención de honor que recuerde y reivindique la vigencia y el valor de un proyecto precioso, que, ojalá, dure unos cientos y cientos de años más. Y, recordando a un párroco en su homilía, añadiría: ¡que así sea!

* Los datos técnicos han sido tomados del folleto de la exposición, comisariada por Inmaculada Seldas Fernández y Cristina Bordas Ibáñez.

Alessandro Pierozzi en  @biblioalex70

<https://alessandropierozzi.com/>



EL ARPA

¿Instrumento masculino o femenino?

por María Rosa Calvo-Manzano

Buena cuestión para resolverla una arpista y mujer. Cuando era estudiante, tenía un profesor de Filosofía en la facultad, de cuyo nombre no quiero acordarme, que solía decirme sabiendo que yo era músico y arpista: "Las mujeres solo sirven para hacer música, cocinar y coser, aunque los mejores músicos, los mejores cocineros y los mejores modistas en toda la historia han sido siempre hombres". Creo que sin duda sería misógino. Aunque hemos tenido en España un hombre, el mejor arpista del mundo: Nicanor Zabaleta.

Que el arte no tiene sexo ni género es una realidad. Siendo la música la más abstracta de las Bellas Artes, no tiene ni debe tener género ni sexo. La abstracción del ser tiene la cualidad excepcional de que el cerebro humano sin diferencia de género, sea capaz de adaptar su sensibilidad a las necesidades estéticas y artísticas de la creatividad: hombres y mujeres son, sin perder la condición de su propio sexo, intérpretes de fuerza y temperamento magistrales, a la par de serlo de exquisitas sensibilidades de delicadeza ilimitada.

El arpa está tildada de ser un instrumento femenino. Por qué. Pues la historia podría parecer que tuviera algo que decir. El arpa, instrumento antiquísimo, aunque todavía harto desconocido, desprestigiado y desatendido, en las épocas sumeria, persa y egipcia era interpretada fundamentalmente por guerreros hombres, en las dos primeras culturas; y sacerdotes en la egipcia. Solo en prácticas lúdicas acompañando al baile, por ejemplo, vemos bajorrelieves egipcios representando figuras femeninas. La diferencia de las arpas que tañían hombres o mujeres se centraba en el tamaño. Enormemente altas las arpas de los sacerdotes, y de menor envergadura en el bastidor y con menos cuerdas las que tañían las mujeres. Representaciones sumerias de orquestas masculinas solo de arpas podemos verlas en el British Museum de Londres. Un maravilloso fresco de la tumba de la V Dinastía, Niankhkhnum y Khnumhotep (en Saqqara), muestra un grupo de músicos formado por dos "arpistas", dos "flautistas" y dos "clarinetistas". Varios frescos con arpas se pueden ver expuestos en el Museo del Louvre de París.

Para no hacer la historia larga. Trovadores y trovadoras hubo en la Edad Media. Las trovadoras solían ser árabes. Esta particularidad la explico con documentación precisa en varios de mis trabajos sobre este período relacionado con el arpa. Durante el Renacimiento español eran hombres los arpistas de cámara, así como los litúrgicos muchas veces eran los mismos, que alternaban su profesión entre la corte y la iglesia. En las catedrales no podían entrar las mujeres. De ahí la escuela de *castrati*. De igual manera que en las instituciones femeninas no podían entrar los hombres. De ahí, también, que hubiera infinidad de grandes mujeres músicos, en especial en los monasterios de clausura. Y esta práctica duró hasta bien avanzado el siglo XVIII.

En efecto, en las Catedrales, hasta que algún Cabildo prohibió el arpa en la iglesia por considerar el instrumento no afecto al espíritu religioso, por cierto, no con pocas quejas de los maestros de capilla que argumentaban que "desde que el arpa había desaparecido de la iglesia el coro no podía afinar", los músicos que seguían tocando el arpa en la liturgia eran hombres.

Fue al amparo de una moda cortesana que imperó en Europa desde el siglo XVIII, apareciendo reinas y princesas tocando el arpa, cuando este instrumento se convierte de forma oficial en femenino. Era enormemente plástico y estético ver a las mujeres tañendo el arpa. Casi parecía como un atributo decorativo más que resaltaba de manera singular la belleza y

elegancia de la mujer. Pero, curiosamente, esta moda perjudicó al instrumento. No eran grandes arpistas, profesionalmente hablando, este tipo de tañedoras. No. No lo eran. Mientras cortesanas tocaban el arpa, aparecían arpistas hombres de talla mundial que llenaban los teatros y enardecían al público con sus interpretaciones: Dizi, Bochsá, Parish Alvar, Godfroid... Todos ellos además de grandes intérpretes y profesores, eran grandísimos compositores. Hubo excepciones. Madame Genlis, aristócrata francesa, fue la encargada de las clases de arpa de las princesas de Orleans. Ella fue una gran arpista y hasta compositora, nada común en una mujer de la época y defensora acérrima de la técnica de cinco dedos para la ejecución arpística.

También hubo grandes arpistas compositoras de entre siglos, como Henriette Renié, que además de ser una grandísima arpista, era una mujer de formación musical excepcional. Debussy le encargó sus famosas *Danzas* para ser transcritas desde su versión original para arpa cromática a arpa convencional de pedales. Y no hizo, curiosamente, el encargo a Alphonse Hasselmans, en aquellos momentos profesor de arpa del Conservatorio de París. No, no le hizo el encargo Debussy a Hasselmans, y sí a una mujer excepcional, como era Renié. Lamentablemente, por ser mujer, en aquella época le quedó vetado ser profesora del Conservatorio parisino. Era una compositora excepcional, una concedora de la armonía y de las formas de formación profunda. Su obra es de una envergadura técnica y de una musicalidad que asombra ver que están escritas por una mujer. Su escritura es masculina, es dramática, es enrevesada desde sus conceptos mecánicos. Admirable es su escritura musical y mucho más para una mujer y en su época.

"Qué la música y los instrumentos no tiene ni géneros ni sexo". No. Cualquier hombre puede y debe, y está obligado a hacerlo, interpretar con espíritu femenino de delicadeza y poesía extremas obras que por necesidades expresivas requieran tal interpretación. Y al revés, cualquier mujer, por delicada, femenina y exquisitamente singular que sea, tiene y debe tocar las obras que requieran un temperamento desgarrado, apoteósico y con sonido apasionantemente potente las obras del repertorio que lo requieran.

Recuerdo a Alicia de la Rocha cómo tocaba la *Suite Iberia* de Albéniz, con destreza y garra impresionante. Con aquel cuerpo pequeño que tenía y una mano igualmente pequeña... ¿Cómo podría abarcar enormes distancias interválicas...? ¡Era un milagro! Pero la respuesta es que la música no tiene ni debe tener géneros ni sexos. Tampoco el arpa, aunque pueda parecer por su bellísima plasticidad estética un instrumento femenino.



María Rosa
Calvo-Manzano

Decana de los catedráticos del RCSM de Madrid, el arpa en España no se entiende sin la figura de la gran maestra e intérprete madrileña, condecorada por su trayectoria por S.M. el Rey de España con el Lazo de Isabel la Católica y la Encomienda de Alfonso X el Sabio.
(foto © Fundación BBVA)

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

*La pasajera de Weinberg o la memoria incanjeable **

“Cuando pensamos en Europa, los judíos no pensamos en la Abadía de Westminster ni en la catedral de Estrasburgo ni en los tesoros artísticos de Florencia ni en las pinturas del Greco: pensamos en Auschwitz”

(Mieczyslaw Weinberg)

Cuando se pide a la gente que a raíz del Holocausto se plantee las preguntas más terribles: “¿cómo fue posible tal horror? ¿Cómo pudo suceder entre los seres y la cultura más civilizados del mundo?”, en general, la “gente” (tú, él, tu amigo, tus seres cercanos) no se siente perturbada ni en su tranquilidad mental ni en su mundo anímico. No hay culpa posible en el ejercicio de la cotidianidad porque el examen de la culpa se disfraza de investigación y racionalidad. De ahí la enorme significación de obras como *La pasajera* de Weinberg (valiente apuesta de Joan Matabosch en el Teatro Real), que son el antídoto contra la desmemoria, expresión de una de las óperas más escalofrantes y estremecedoras del siglo XX, un llamado a la conciencia de cada uno de nosotros.

Ante la tendencia instintiva que se somete a la necesidad de sobrevivir sin conflictos (todo sucedió “allí”, en otro tiempo, en otro país), ante la fuerza instintiva de la negación y el ocultamiento, *la razón produce monstruos* (como decía Goya). Cuanto más culpables sean ellos, en este caso los alemanes o unos pocos alemanes delirantes y siniestros, menos tendremos que enfrentar dichos interrogantes. La bomba queda desactivada. Ya no es necesario hacer ninguna revisión importante de nuestra vida interior. Se trata no sólo de lo que nosotros podemos decir sobre el Holocausto, sino también qué tiene que decir el Holocausto sobre nosotros, sobre lo que Bauman señala como “un ejercicio colectivo de olvido y ceguera”.

Weinberg nos pone delante, creo yo, todas estas reflexiones ante un suceso éticamente ciego: una Europa *judenfrei*, libre de judíos. Una de las protagonistas príncipes de esta ópera (guardiana de Auschwitz), cree haber olvidado lo sucedido, vive como si fuera otra persona, pero la fantaseada o real presencia de su víctima en el barco desata los fantasmas del pasado y demuestra que para un asesino el olvido es imposible. Que la cultura (como diría Nietzsche) es sólo una fina piel de manzana sobre un ardiente caos y que el ser humano (Weinberg dixit) se obsesiona por mantener íntegra para que la vida posea una donación de sentido.

En última instancia lo que importa para la gente es que el Holocausto nada tiene que ver conmigo, es cosa de sucesos que no me conciernen, de una bestialidad humana que no me incluye, de ese olvido que nos recuerda aquel pensamiento de Alain: “Todas las artes son como espejos en los que el hombre conoce y reconoce algo de sí mismo que antes ignoraba”. Por eso, la gente mayoritariamente dirá: El Holocausto no es una herida demoledora centrada en el espíritu mismo de la humanidad, no es un episodio que sacudió por su inesperada crueldad la mente de los biempensantes: es sólo un hecho histórico que, como todo lo que sucede en la historia, puede olvidarse fácilmente. Y en todo caso el Holocausto, la *Shoá*, sólo implica a los judíos, es algo que les sucedió a ellos, sólo pertenece a la historia judía. Por eso los libros sobre el Holocausto se reseñan en las secciones dedicadas a los “temas judíos”. Esa cínica manera de la negación hace que cada cual halle en esta historia (la aniquilación de un pueblo por el sólo hecho de serlo, por el simple expediente de ser judío) lo que quiere buscar en ella, lo que uno está dispuesto a encontrar.

Quizá el Holocausto fue más que una aberración, algo más que una metástasis de la maldad humana en el cuerpo de la civilización. Quizá el Holocausto mostraba otro rostro que no estábamos acostumbrados a analizar. Pero, por otra vertiente y desoyendo nuestra inclinación a mirar para otro lado, podemos pensar como lo hace José Jiménez Lozano: donde está nuestra mejor alma es en el almario, allí donde se aprende a mirar lo que uno realmente es, mirar por detrás para ver cómo está hecho el tapiz de la vida. Y en el caso del Holocausto para afrontar lo que no vemos o lo que no quisimos ver, hacernos oír lo que no oímos, alejarnos de nosotros mismos para

centrarnos en nosotros mismos, atrapar lo que la realidad oculta cuando tememos mirarla de frente.

Weinberg, a través de un argumento que podríamos llamar colateral, desnuda la verdadera fisonomía del nazismo, haciendo de esta ópera lo que Shostakovich llamó “un himno a la Humanidad”. Lo que habla de la grandeza de un hombre que, perseguido por los nazis por judío (su familia entera fue asesinada en los campos de exterminio) y posteriormente perseguido por Stalin, también por judío (por querer poner el Estado soviético “en manos de los judíos”, y liberado después de la muerte del dictador), hizo de su calvario una reclamación (“un protesto”, como se decía antiguamente), una evidencia del terror y una constancia de su inexorable y visceral inclinación por los derechos humanos. Tenía conciencia que el arte es la más fructífera senda para darle lugar a una metafísica que, más allá de las leyes y las convenciones, pueda dar una imagen creíble del ser humano y, pese a todas las contrariedades, un sí a la vida. Aunque debemos estar atentos: el Holocausto no produjo una revisión sustancial de nuestra conciencia y, en consecuencia, el animal destructivo que el hombre lleva dentro hace que el huevo de la serpiente se encuentre en el lugar menos esperado.

El dominio nazi ha finalizado hace mucho tiempo, pero su venenoso legado dista mucho de haber desaparecido, escribe Bauman. Nuestra supeditación al cálculo rentable puede hacer que razón y ética sean términos opuestos. Al reducir la vida humana al cálculo de su propia autoconservación, esta racionalidad roba humanidad a la vida humana. Pero cuidado, el Holocausto, que hasta el día de hoy sigue siendo el singular acontecimiento de la destrucción de la vida, nos hace descuidar la vigilancia en el presente para poder vivir en paz con el pasado. Por eso el Holocausto se va desvaneciendo en la conciencia del ser humano hasta alcanzar sólo la significación de un episodio histórico más. El paso del tiempo (la desaparición de los últimos sobrevivientes, la condena jurídica de los responsables visibles, los diversos genocidios que saturan nuestro presente) hace estragos en la probable ética del hombre. Por eso es de aplaudir que nuestro Teatro Real se niegue a ser cómplice del silencio y ponga ante nuestros ojos y nuestros oídos la lección que de él se desprende para toda la humanidad.

La historia en la que se basa la ópera es obra de Zofia Posmycz, sobreviviente de Auschwitz, y la escribió quince años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, tras un incidente vivido en París. Estaba Zofia en la Place de la Concorde, habitada de turistas y junto a un grupo de alemanes que hablaban y reían muy alto. “De repente escuché una voz idéntica a la de mi guardiana en la prisión de Auschwitz. Tenía una voz muy estridente, que era la misma que estaba escuchando en ese momento. Pensé, ¡Dios mío!, es la carcelera. Miré por todas partes, la busqué, pero no era ella. ¿Cómo iba a ser ella?, pero el corazón se me paró por un momento. Y entonces pensé: ¿qué hubiera hecho si hubiera sido?”. Sofía nació de esa anécdota que Weinberg transformó en ópera. Pero trasladó la historia (el libretista es Alexander Medvedev) a un barco, de tal manera que fuera imposible la huida, un barco en plena travesía a Brasil y cuyos pasajeros están condenados a encontrarse en cada momento.

Un violinista alemán, Linus Roth, que ha grabado las seis Sonatas para violín de Weinberg, dijo en un reportaje, hablando del músico: “Si lees sobre su vida y su biografía, la impresión que da es: ¿cuánto puede soportar una persona?”. Elocuente y justiciero comentario sobre un compositor que hizo honor a la grandeza de la creación sin desestimar su compromiso histórico y su imperativo ético.

Finalizo con palabras de Paul Hillberg: “Recordad, una vez más, que la cuestión básica era si una nación occidental, una nación civilizada, era capaz de hacer semejante cosa. Y entonces, poco después de 1945, vemos que el interrogante ha dado una vuelta completa cuando empezamos a preguntarnos: ¿Existe alguna nación occidental que sea incapaz de hacer eso? En 1941 no se esperaba el Holocausto y ésta es la razón fundamental de nuestras angustias posteriores. Ya no nos atrevemos a excluir lo inimaginable”.

* Primero de los artículos dedicados a *La Pasajera* de Weinberg, que podrá verse en junio en el Teatro Real.



BEETHOVEN Y YO

El legado infinito

por Eduardo Fernández

Dieciséis de diciembre de 2019. Acabo de finalizar mi recital en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con tres Sonatas de Beethoven en el menú, dentro del ciclo Beethoven Actual del CNDM, maridadas con dos Estudios de Ligeti y *Estudio para Uracilo* de Ramón Paús. Justo hoy, presuntamente, Beethoven cumple 249 años y tengo el honor de abrir esta sección que, mes a mes, continuarán otros colegas míos durante todo el año, dando buena cuenta de lo que supone la figura de Beethoven en nuestras vidas y lo que habrá supuesto su 250 aniversario en la programación de todas las salas del mundo.

No voy a entrar a discutir quién es el mayor compositor de todos los tiempos, pero creo que es irrefutable que corresponde a Beethoven ocupar el lugar de causante de la mayor evolución de la historia de la música.

Beethoven se encuentra a finales del siglo XVIII una sociedad aprehendida en la idea kantiana de que la música instrumental es un mero placer vacío de conceptos. Kant defiende en su *Crítica del juicio* que la música instrumental es un arte abstracto de efecto transitorio que, al no tener texto, carece de contenido y conceptos, por lo que únicamente se dirige a los sentidos, pero no a la razón, considerándola inferior a la música vocal.

Sin embargo, E.T.A. Hoffmann, en 1810, en su reseña de la *Quinta* de Beethoven, afirma que con Beethoven la música instrumental es la más alta de todas las artes, pues mostraba a los oyentes un mundo que nada tenía que ver con los sentidos: el maravilloso reino de lo infinito. Hoffmann nos presenta la música de Beethoven como un medio de conocimiento y como la clave del cambio en la concepción musical: de la idea ilustrada de música como

lenguaje a la idea romántica de música como dogma y guiada por principios filosóficos.

Y es este cambio en el concepto de obra musical el aspecto que más me apasiona, no sólo de Beethoven, sino de todo el mundo musical posterior a él. El trasfondo que esconden los pentagramas, el mensaje verdadero que un compositor pretende transmitir, el universo interno que cada compositor nos abre... Ese es el mayor legado de Beethoven.

Siempre he considerado que uno no puede comprender una Sonata de Beethoven si no ha trabajado las anteriores. Y, honestamente, con el tiempo te vas dando cuenta de que no es únicamente esto. No es hasta que uno ha indagado tanto en la figura de Beethoven, en lo infinito de su mensaje, cuando has tocado tanto Beethoven que su icónico motivo de cuatro notas pasa a ser tu propio latido, ese latido que podría ser lo único que alcanzase a sentir oír Beethoven, en todas sus velocidades e intensidades, en ese instante es cuando puedes comenzar a entender los términos justos adecuados que podrían rondar por su mente. Ni más ni menos. Ese complejo equilibrio. Y es por ello que no todo

“Reflexionar sobre cómo sonaba Beethoven en el instrumento que tenía debería conducirnos a la respuesta más primordial para un intérprete actual: la que debe encontrarse en ¿cómo no debería sonar Beethoven en un instrumento actual?”



Eduardo Fernández en la oscuridad de una vacía Sala de Cámara del Auditorio Nacional, ensayando en los pianofortes Broadwood para su recital “Miradas a Beethoven”.

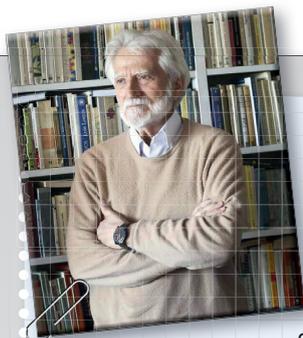
Beethoven hoy en día es Beethoven. Es uno de los compositores más programados, sí, pero también de los más y peor manipulados. Es muy complicado para un intérprete postrarse humildemente detrás de la percepción del compositor, contrastando opinión propia y respeto por lo que originariamente quiso reflejar, y en el caso de Beethoven la sombra es más alargada.

Esta búsqueda de la veracidad y del equilibrio concienzudo, que solamente se consiguen como fruto de madurez e infatigable trabajo, me ha llevado a la programación sistemática de Beethoven en conciertos. Y en los últimos tiempos también me ha aproximado al apasionante mundo de los instrumentos originales. ¿Cómo sonaba la música de Beethoven en el instrumento que él tenía? Son dos mundos diferentes, pero complementarios, al menos para mí. Reflexionar sobre cómo sonaba Beethoven en el instrumento que tenía debería conducirnos al menos, a mi juicio, a la respuesta más primordial para un intérprete actual: la que debe encontrarse en ¿cómo no debería sonar Beethoven en un instrumento actual?

Desde que con siete años tocase mi primera Sonata para piano de Beethoven, he trabajado veinticuatro de las treinta y dos Sonatas para piano, los cinco Conciertos, las diez Sonatas para violín y piano, las cinco Sonatas para cello y piano, la Sonata para trompa y piano, varios Tríos, el *Quinteto para piano y viento*, varias Sinfonías en las transcripciones que realizó Liszt para piano (con el deseo de que algún día quizá llegue el momento de dirigirlas), numerosas Fantasías y Variaciones de otros autores sobre música de Beethoven... pero, parafraseando a Hoffmann, el maravilloso reino de Beethoven es infinito. ¡Feliz cumpleaños!

Eduardo Fernández es pianista
www.eduardo-fernandez.com

MIGUEL SÁENZ



Preguntamos a...

Traductor de Faulkner, Kafka, Bernhard, Brecht o Grass, la trayectoria de Miguel Sáenz es poliédrica: Licenciado en Filología Alemana y Doctor en Derecho, miembro de la Real Academia Española y de la Academia Alemana de la Lengua o Fiscal del Tribunal Supremo, entre otras ocupaciones. Pero Miguel Sáenz es, ante todo, el mejor traductor de este país, al que damos la bienvenida inaugurando inmejorablemente el primer Contrapunto de 2020.

(foto: fuente EL PAÍS)

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

Acabo de escuchar *Emanon*, de Wayne Sorter. Todavía no sé si me gusta.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

No lo recuerdo, pero debió de ser un "Do, Re, Mi, Fa, Sol" desafinadamente cantado en el Colegio Huarte de Pamplona, allá por los años treinta del siglo pasado.

Teatro, cine, pintura, literatura... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Creo que la música está por encima de todas las artes. Thomas Bernhard decía que, cuando alguien muere, su cerebro sigue escuchando música todavía un rato.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Me parece que la música es para una gran parte de los españoles el pan nuestro de cada día. El problema es saber qué música.

¿Cómo suele escuchar música?

Antes trabajaba frente al ordenador con músicas variadas: clásica, flamenco, jazz. Ahora no puedo hacerlo, salvo si se trata solo de revisar una vez más un texto varias veces revisado. Tengo un par de abonos para el Reina Sofía, aunque no siempre puedo ir, y lo normal es que oiga música clásica en casa después de cenar, mientras leo plácidamente.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

El *Tannhäuser* de Wagner.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

El Rodolfo de *La Bohème*.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Me gusta el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

¿Un instrumento?

La guitarra clásica.

¿Y su intérprete?

John Williams, el australiano.

¿Un libro de música?

Ian Bostridge: *Viaje de invierno de Schubert (Anatomía de una obsesión)*, traducción de Luis Gago.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Sobre mi mesa de lectura tengo abiertos siempre un montón de libros.

¿Y una película con o sobre música?

Nada como *Singing in the Rain*, de Stanley Donen.

España necesita agua... ¿Hay sequía musical o cómo ve la situación?

Desconozco la situación.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

La respuesta obligada es Manuel de Falla, pero me dan muchas ganas de decir Camarón de la Isla.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el *Preludio n. 1* de Heitor Villa-Lobos.

Como prestigioso y premiado traductor que ha traducido a Thomas Bernhard o Günter Grass, ¿puede una traducción mejorar el original? ¿Hace una excelente traducción una excelente novela?

Una traducción puede, teóricamente, "mejorar" el original, pero el traductor que lo pretenda no está en sus cabales. Y una buena traducción debe leerse con el mismo respeto que un original.

¿Un refrán?

No por mucho madrugar amanece más temprano.

Creo que Thomas Bernhard no tenía una gran opinión sobre los traductores...

Los despreciaba olímpicamente. Allá él.

Su trabajo requiere una disciplina férrea, ¿pero hasta dónde puede usarse la imaginación? ¿Me cita algún ejemplo...?

Hombre, tanto como disciplina férrea... La imaginación hace falta a todo el mundo, sobre todo a los escritores... y los traductores son escritores. No recuerdo haber sido nunca especialmente ingenioso.

En sus hábitos diarios, ¿cuándo es el mejor momento para escuchar música? ¿Y para leer?

Como decía antes, después de cenar (ligeramente).

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Miguel Sáenz?

Aunque parezca mentira, me he sentido muy bien en el siglo XX.

¿De qué libro/s se siente especialmente satisfecho de su traducción?

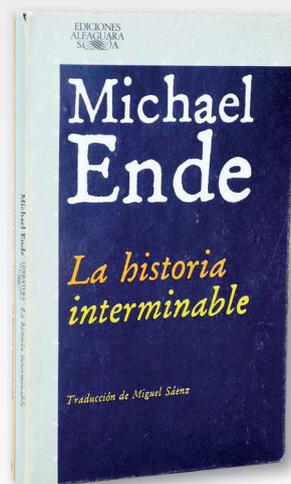
Creo que de *La Historia Interminable*, de Michael Ende. Es un libro que hace a la gente más buena.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

Tener siempre demasiadas cosas que hacer.

Cómo es Miguel Sáenz, defínase en pocas palabras...

Si no fuera una impertinencia, diría aquello de "pudo conquistar el mundo, pero no quiso".



"Si hay un libro del que me siento satisfecho de su traducción es, creo, *La Historia Interminable*, de Michael Ende. Es un libro que hace a la gente más buena", afirma Miguel Sáenz.

2

BEETHOVEN: Sinfonías ns. 5, 6, 7 y 9. Triple Concierto.
Solistas. Gewandhausorchester Leipzig / Herbert Blomstedt.
DVD Accentus



3

BRAHMS: Cuarteto Op. 67; Quinteto Op. 34.
Kirill Gerstein. Hagen Quartett.
CD Myrios



5

INFLUENCIAS. IVES, BARTÓK, MESSIAEN, BACH.
Tamara Stefanovich, piano.
CD Pentatone



7

BRAHMS: Sinfonía n. 4. HAYDN: Sinfonía n. 101.
Sinfónica de la Radio Bávara / Otto Klemperer.
CD BR Klassik



9

ROSSINI: L'italiana in Algeri.
Bartoli, Abdrazakov, Rocha, etc.
Ensemble Matheus / Jean-Christophe Spinosi.
Escena: Leiser & Caurier.
DVD CMajor



1



BEETHOVEN. EDICIÓN COMPLETA.
(Incluye rarezas, fragmentos y esbozos en primeras grabaciones mundiales). Diversos intérpretes.
Caja de 90 CD / Libro de 136 págs.
CD Naxos

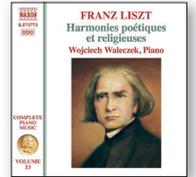
4

BARBER: Vanessa.
Bell, Verrez, Plowright, etc.
London Philharmonic / Jakub Hrusa. Escena: K. Warner.
DVD Opus Arte



6

LISZT: Armonías poéticas y religiosas (vol. 53).
Wojciech Waleczek, piano.
CD Naxos



8

TCHAIKOVSKY: Dama de Picas.
Jovanovich, Muraveva, Sulimsky, etc.
Filarmónica de Viena / Mariss Jansons. Escena: H. Neuenfels.
DVD CMajor/Unitel



10

MER(S). ELGAR, CHAUSSON, JONCIÈRES.
Marie-Nicole Lemieux.
Orq. Nacional de Burdeos Aquitania / Paul Daniel.
CD Erato



KURT WEILL

STREET SCENE

Book & Lyrics by ELMER RICE
and LANGSTON HUGHES



DVD
VIDEO

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

ORCHESTRA AND CHORUS OF TEATRO REAL DE MADRID

CONDUCTOR
TIM MURRAY

STAGE DIRECTOR
JOHN FULLJAMES

CHOREOGRAPHER
ARTHUR PITA

TEATRO REAL

BelAir
classiques