

Ritmo.es

música clásica desde 1929 • 90 años

ORQUESTA DESDE FILARMÓNICA DE DENTRO GRAN CANARIA

ENTREVISTAS

Simone Young
James Conlon
Nikolai Demidenko
José M. López López
Alastair Miles

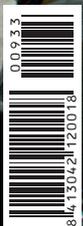
DISCOS

Leonskaja y Schubert

CONTRAPUNTO

Ramón Gener

Nº 933 · Octubre 2019 · Revista de música clásica
Año XC · 8,90 € · Canallas 9,50 €





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo

NAXOS

ROSSINI

Eduardo e Cristina

Laura Polverelli • Silvia Dalla Benetta
Kenneth Tarver • Xiang Xu • Baurzhan Anderzhanov
Camerata Bach Choir, Poznań
Virtuosi Brunensis

Gianluigi Gelmetti

ROSSINI
in WILDBAD
Belmonte Opera Festival

Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados

Alexander RAHBARI

My Mother Persia
Symphonic Poems • 1
Nos. 1, 2 and 3

Paula Rahbari, Violin
Antalya State
Symphony Orchestra
Prague Metropolitan
Orchestra
Alexander Rahbari



Alfredo Casella

LA DONNA SERPENTE

Piero Pretti Carmela Remigio
Erika Crimaldi Francesca Sassu
Anna Maria Chiuri Francesco Marsiglia
Marco Filippo Romano Roberto de Candia

Orchestra and Chorus Teatro Regio Torino
Conductor
Gianandrea Noseda
Stage Director
Arturo Cirillo

RAI COM

AMERICAN CLASSICS

John Philip SOUSA

Music for
Wind Band • 19

El Capitán –
Second Fantasia
Selection from
The Bride Elect
The Band Came Back
– Humoresque

Royal College of
Music Wind Orchestra
Keith Brion

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

Ritmo.es

música clásica desde 1929 · 90 años

www.ritmo.es

ACTUALIDAD REVISTA ENCUENTROS AUDITORIO DISCOS TIENDA CLUB

papel - digital

ACTUALIDAD ENTREVISTAS REPORTAJES DISCOS CONCIERTOS OPERA OPINION

octubre 2019

933

Otoño nos invita a leer el número 933 de RITMO, del mes de octubre, con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en la portada, pero tratada desde "muy dentro", con una amplia entrevista a varios de sus integrantes, aportando otra visión y perspectivas a las habituales del liderazgo de director o gerente.

Igualmente ofrecemos en este número un especial "entrevistas", con cinco figuras internacionales. Por una parte la directora Simone Young, que en 2005 fue la primera mujer en dirigir a la Filarmónica de Viena. También entrevistamos al maestro Jamos Conlon, uno de los mejores directores de foso del momento, así como al compositor José Manuel López López, residente de la temporada 19/20 del CNDM; al pianista Nikolai Demidenko, que nos ofrece sus reflexiones en

un momento de dulce madurez, siendo artista de Ibermúsica y, por último, al prestigioso bajo inglés Alastair Miles. Además de éstas, entrevistas en pequeño formato de la actualidad nacional e internacional.

Nuestro Tema del mes se centra en una efeméride, como es la de Albert Roussel, que celebra el 150 aniversario de su nacimiento. Y el compositor elegido es Aram Khachaturian.

Actualidad, noticias, estudios, críticas de discos, conciertos y amplia sección de ópera en los mejores 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 y Contrapunto, forman un completo número de octubre. ¡Bienvenido otoño!

Foto portada: © Nacho González



06 En portada
Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

16 Entrevista
Simone Young, la pionera de la dirección

20 Entrevista
James Conlon, un americano en París

24 Entrevista
Jose Manuel López López, año para el CNDM



28 Entrevista
Nikolai Demidenko, el piano sinfónico

32 Entrevista
Alastair Miles, un bajo muy alto

56 Ópera
El Festival de Salzburgo en toda su plenitud

82 Contrapunto
Con Ramón Gener, músico, humanista, escritor...

SUMARIO

#Ritmo933



Brescia e Amisano © Teatro alla Scala

ESTE OTOÑO, DOS GRANDES ÓPERAS DEL BEL CANTO LLEGAN AL REAL

Deléitate con algunas de las voces más destacadas del momento,
como Javier Camarena, Sonya Yoncheva, George Petean o Erwin Schrott.

Ó P E R A

L'ELISIR D'AMORE

Gaetano Donizetti

29 OCT - 12 NOV 2019

Dirección musical— *Stefano Montanari*
Dirección de escena— *Damiano Michieletto*

Patrocina

endesa

Ó P E R A

IL PIRATA

Vincenzo Bellini

30 NOV - 20 DIC 2019

Dirección musical— *Maurizio Benini*
Dirección de escena— *Emilio Sagi*

ESTRENO EN EL TEATRO REAL

**TEATRO REAL**
200 AÑOS

COMPRA TUS ENTRADAS EN TEATROREAL.ES · 902 24 48 48 · TAQUILLAS · SÍGUENOS 

Hazte *amigo* del Teatro Real | y consigue tus entradas antes que nadie | amigosdelreal.es · 915 160 630



"In Memoriam"

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

Director

Fernando Rodríguez Polo

Editor

Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Jordi Abelló, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo,
José Luis Arévalo, Juan Berberana, Agustín Blanco Bazán,
Sol Bordas, Pedro Coco Jiménez, Néstor Echevarría,
Javier Extremera, Dario Fernández Ruiz, Blanca Gallego,
Mercedes García Molina, Andrea González, Pedro González Mira,
Ona Jarmalavičiūtė, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman,
Juan Antonio Llorente, Begoña Lolo, Jerónimo Marín,
Esther Martín, Leonardo Matos, Antonio Moral,
Juan Carlos Moreno, Gonzalo Pérez Chamorro,
Alessandro Pierozzi, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero,
Silvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Félix Redondo, Eva Sandoval,
Pierre-René Serna, Luis Suárez, Raquel del Val, Nesyering Valera,
Ana Vega Toscano, Albert Vilardell, Francisco Vllalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2019

Reservados todos los derechos

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

polo DIGITAL
multimedia S.L.
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



Abusos y violencia de género en la música

El movimiento #metoo, nacido en octubre de 2017 para denunciar la agresión sexual y el acoso, a raíz de las acusaciones contra el productor de cine y ejecutivo estadounidense Harvey Weinstein, ha estimulado a diversas víctimas y medios de comunicación internacionales a destapar situaciones de abuso de género en el mundo de la música, un mundo más pequeño, y por lo tanto "discreto", que el de la gran pantalla, pero en el que el poder masculino ha sido implacable.

En este ámbito de la música, y nos centramos en la clásica, el poder ha estado históricamente en manos del hombre. La creación de las obras, su dirección, interpretación y desarrollo en escena han sido labores del sexo masculino, salvo destacadas excepciones de las que ya hemos hablado desde esta misma página editorial y en distintos artículos y secciones de nuestra revista.

A efectos de puntualización histórica, habría que indicar que el abuso y la violencia de género han estado muy presentes en gran número de creaciones operísticas. Veamos algunos ejemplos. En *La Traviata*, los derechos de la protagonista, Violetta, son pisoteados por la sociedad del momento; Carmen, en su ópera homónima, es asesinada por "su hombre"; en *Madama Butterfly* ella misma es la primera en "aceptar" sumisamente el destino que una sociedad machista y colonial le impone; Marie es asesinada en *Wozzeck*; o la violación de otra Marie, en *Die Soldaten*. En estos y en otros muchos campos de la creación humana, el maltrato, la dominación y la violencia contra las mujeres han sido el guión dramático de un gran número de sus textos, en donde la mujer es reverenciada por amor y finalmente poseída por la fuerza. Obras crueles y machistas, pero indudablemente hermosas que, en todo caso, no es óbice para que a día de hoy sigan estando en lo más alto. Eso no se discute.

La necesidad y el deseo del hombre por la mujer, por su supremacía, han creado, crean y crearán situaciones de pasión y excesos que, en numerosos casos, son la semilla de las grandes obras artísticas y musicales, teniendo por desenlace final el abuso o la violencia de género, que en las sociedades del pasado quizá fueran consentidos, pero ahora, inmersos en los nuevos movimientos de igualdad, están en el ojo del huracán.

Los logros de la equiparación de los derechos entre el hombre y la mujer van en paralelo con el desarrollo cultural de la sociedad. De dicho paralelismo participa también la música, pues ya se ha visto que en la sociedad occidental del siglo XXI, una sociedad que disfruta de las mayores cotas de desarrollo intelectual colectivo, la defensa de los derechos de la mujer está siendo bandera a todos los niveles y, especialmente, en el mundo de las artes, mundo en el que la figura de la mujer ha sido tratada históricamente como un icono, anclado básicamente en su belleza y sumisión, pero ignorando o ninguneando el resto de sus valores (en nuestra sección "Las Musas" tenemos mensualmente una ventana abierta a la mujer en el arte, como creadora, no como inspiradora del hombre creador).

En los últimos tiempos han saltado a la opinión pública situaciones de abuso y violencia de género en la familia de la música clásica, representada en estos días en la mediática y torrencial figura de Plácido Domingo, además de los casos de Daniele Gatti o James Levine, entre otros. Aquellos que se han aprovechado en el pasado de la tolerancia, pasividad social y sumisión obligada de víctimas y entorno, se encuentran ahora ante situaciones comprometidas de las que deberán dar explicaciones ante la sociedad y, sobre todo, ante la justicia, atendiendo las demandas de las víctimas que se vieron obligadas a callar en muchos casos para defender sus carreras ante el poderoso dominador. Pero hasta que no se demuestre su culpabilidad, tienen derecho a la presunción de inocencia.

Los usos y las formas de la sociedad del siglo XXI no tienen nada que ver con los del siglo XX y anteriores, está claro, pero el abuso y la violencia de género, desde una posición superior, sea cual sea el colectivo maltratado, hoy no es disculpable bajo concepto alguno, ni siquiera aludiendo a la tolerancia de épocas pasadas. La justicia debe actuar sin reparos y dilaciones, aplicando el peso de la ley a todos aquellos que se han valido de su posición de poder y hegemonía social y laboral, para forzar comportamientos no consentidos y hasta ahora silenciados.

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Desde dentro: conversación a seis voces

por Gonzalo Pérez Chamorro

Los músicos opinan en esta entrevista coral, que transcurre de vientos a cuerdas, de metales a la percusión, como si de una gran sinfonía se tratara, donde seis integrantes de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC) expresan sus ideas y reflexiones acerca de la nueva temporada de la orquesta y de su trabajo con Karel Mark Chichon, no presente en la entrevista pero continuamente nombrado por ellos, los músicos, los que trabajan cara a cara con el maestro para confeccionar los programas y darles vida al público del Auditorio Alfredo Kraus, escenario de los conciertos de abono de la formación dependiente del Cabildo de Gran Canaria. Esta conversación a seis voces cuenta con la participación de seis miembros de la OFGC: Radovan Cavallin, Bernard Doughty, David Hernández, Adriana Ilieva, Adrián Marrero y José Zarzo. Planteados los temas, los músicos, en animada charla, no podían dejar escapar el orgullo que sienten de ser parte de la Filarmónica de Gran Canaria y de poder compartir sus experiencias con los lectores, así como sus experiencias musicales con el público. Y valoran muy positivamente el modus operandi de Chichon, del que opinan que "es un magnífico director, tiene una técnica impecable, grandísima musicalidad y excelente capacidad de poder transmitir sus ideas a la orquesta con todos los detalles, sabiendo en cada momento lo que quiere expresar y cómo lograr que la orquesta suene con un enorme rango dinámico, refinada y a la vez musicalmente muy viva y con mucha expresión". Seis voces desde dentro de la orquesta, para dar voz a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.





La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, junto a su director artístico y titular Karel Mark Chichon.

Participan:

Radovan Cavallin - solista principal de clarinete
Bernard Doughty - solista principal de trombón
David Hernández - percusión
Adriana Ilieva - solista de viola
Adrián Marrero - solista de violín
José Zarzo - solista principal de trompa

En el Auditorio Alfredo Kraus ustedes son los únicos que ven al maestro, ¿cómo de importante es la comunicación visual con Karel Mark Chichon?

AI: Comienzo yo... (risas). En realidad no somos los únicos, pues lo hermoso de un concierto en directo es que todos y cada uno de los que estamos compartiendo ese instante lo hace desde su perspectiva, y estoy segura que el público recibe no solamente lo que los directores transmiten en cada momento, sino que también es, en cierta manera, partícipe de la comunicación que hay entre el director y la orquesta. Esta comunicación es sumamente importante, ya que los conciertos dependen mucho de la magia del momento. Durante los ensayos preparamos meticulosamente cada obra a interpretar, tanto desde el punto de vista técnico como musical, pero hay una gran parte del resultado final que solamente surge en los conciertos, rodeados de nuestro público, y en este momento la comunicación entre nosotros es lo más importante.

BD: Es primordial. Imagine por un momento tener una conversación con alguien contando una buena historia, con sus miradas, gestos y expresiones faciales, ¡y ahora intente imaginar escuchar lo mismo solo mirando su espalda...!

JZ: Soy de la misma opinión que Bernard, la comunicación visual es fundamental, ya que muchas veces el maestro con una mirada te pide lo que él quiere, musical y técnicamente. Es el sexto sentido que tenemos algunos músicos...

RC: Según mi punto de vista, la comunicación visual es importantísima, porque el maestro no solamente, como acaba de indicar José, te pide lo que quiere musicalmente y técnicamente con los brazos y gestos, igualmente te lo pide con una mirada.

DH: Es de vital importancia, puesto que no se dirige únicamente con las manos. La mirada invita a tocar, sugiere y transmite sensaciones, alerta de cambios, etc.

AM: Pues yo voy a insistir en lo dicho por mis compañeros: la comunicación visual es muy importante, tanto con el maestro Chichon como con los demás directores. Dentro de esta comunicación nos traslada toda clase de información, el carácter, los *tempos*, cómo construir las frases musicales, balance y tipo de sonido. Además de darnos confianza.

Su respuesta a la confianza me motiva a preguntarles, ya que esta es la tercera temporada con Chichon, que ya deben de conocerse bastante bien...

AM: Así es, el maestro Chichon es muy claro y directo, sabe lo que quiere y cómo llegar a la meta, cada vez nos lleva menos tiempo llegar a un buen nivel. Estamos viviendo un momento dulce en el aspecto artístico.

BD: Sí, nos conocemos muy bien, aunque seguimos conociéndonos unos a otros. Existe una buena relación profesional.

AI: Efectivamente, a estas alturas, ya podemos hablar de que tenemos una trayectoria junto al maestro Chichon. Esto de alguna manera facilita el trabajo, ya que nos conocemos lo suficiente para intuirnos musicalmente y para prever incluso situaciones complicadas que necesitan de cierto nivel de cooperación para solventarlas de una forma rápida y efectiva. A nivel artístico, conocer las exigencias y los gustos del maestro, hace que todo fluya.

RC: Durante estas tres temporadas hemos tenido el placer de trabajar con el maestro y conocerlo muy bien. Creo que la orquesta responde mucho más rápido durante los ensayos y tiene un sonido más compacto y redondo.

JZ: Estoy de acuerdo con mis compañeros, al maestro lo conocemos ya muy bien, por lo que los ensayos son cada vez más fluidos.

¿Cuáles creen que son ahora mismo las principales virtudes de la OFGC?

AI: Desde mi punto de vista, la versatilidad y la entrega. Somos una orquesta que actualmente puede afrontar cualquier tipo de repertorio, estamos en muy buen momento y creo que nuestro público lo nota. Nos dejamos la piel en cada concierto. Me siento muy orgullosa de formar parte de esta institución y de poder ofrecer a la sociedad gran Canaria música de alto nivel.

RC: Creo que ahora las principales virtudes de la OFGC son muchas. Es una orquesta muy polivalente que demuestra sus calidades tanto en repertorio sinfónico como durante las temporadas de ópera y zarzuela. Desde que estamos trabajando bajo la batuta del maestro Chichon el nivel de los primeros ensayos ha subido de una manera significativa y los integrantes de la orquesta vienen preparados adecuadamente. Todos los nuevos compañeros que se han integrado y contratado tienen un gran nivel y calidad.

JZ: La principal virtud de la OFGC es que son varias, opino como Radovan; el nivel del primer ensayo ha subido mucho, gracias a las exigencias del maestro. La gran mayoría de los integrantes vienen muy bien preparados. También se están contratando a nuevos compañeros con excelente nivel. Y la orquesta está cómoda en el repertorio sinfónico y además es una gran orquesta de ópera, como dice también Radovan.

DH: La rapidez y solvencia con la que afronta el ensayo de las obras. También la orquesta poco a poco está consiguiendo una identidad propia y un sonido que la define.

BD: Personalmente, no sé si la orquesta ahora tiene unas virtudes "nuevas", pero en mi opinión, la OFGC siempre ha sido un conjunto con un espíritu joven, que tiene una flexibilidad de interpretar las obras que están programadas y ganas de actuar, y cuenta con la gran diversidad de influencias que aportan sus componentes de todo el mundo.

AM: Somos un conjunto versátil, con carácter y mucho orgullo y a esto se suma que contamos con la gran suerte de tener nuestra sede ubicada frente al mar junto al emblemático Auditorio Alfredo Kraus.

Como integrantes de un "todo", ¿qué hay que sacrificar para mejorar el resultado global?

BD: ¡El tiempo! Somos como deportistas y necesitamos entrenar cada día, independientemente de las horas de ensayo estipuladas; incluyendo los sábados y domingos y durante las vacaciones. Ojalá pudiera tener los fines de semana para descansar y olvidarme de la orquesta, pero al mismo tiempo, me siento muy afortunado de trabajar en la profesión que me gusta.

JZ: Es cierto, se sacrifica el individualismo. La orquesta es como un equipo de fútbol, en eso coincido con Bernard, se juega por alcanzar un gran equipo. Nosotros tocamos para hacer justicia a las obras de los diferentes compositores como conjunto y, por supuesto, también individualmente cuando hay solos.

AM: Sin lugar a dudas, el ego, ampliando la respuesta dada

por José y Bernard. Es el mayor enemigo a la hora de afrontar un trabajo en grupo.

RC: Tocar en la orquesta es un poco diferente que tocar como solista. Primordialmente, de lo que hay de privarse y sacrificar es el individualismo. Es un gran trabajo de conjunto, cada músico tiene su momento de importancia y protagonismo en los solos, pero es una labor de equipo para poder alcanzar el máximo nivel, de esta forma se consigue la interpretación óptima de gran diversidad de repertorio.

DH: Gran parte del bagaje musical y cultural de cada uno. En algunos casos, los criterios propios sobre fraseo, estilo, etc. Incluso como colectivo, obras que gozan de una determinada tradición en la forma de interpretarlas, siempre encuentran algún director o directora que trata de dejar su impronta.

AI: Yo en cambio no creo que haga falta sacrificar nada. Para mí todo es cuestión de buscar el equilibrio: en algunas ocasiones toca tomar la iniciativa, y en otras dar un paso atrás por el bien común.

Respiremos un poco... ¿Qué objetivo se plantean en esta nueva temporada?

AM: Como cada inicio de temporada, uno de mis objetivos, y hablo en primera persona esta vez, es disfrutar de todo el repertorio que tenemos por delante, de los maestros y solistas que nos acompañan, de seguir creciendo como persona y músico. En resumen, seguir aprendiendo junto a mis compañeros de la OFGC.

DH: A nivel individual, seguir mejorando cada día como músico y dar lo mejor de mí en cada ensayo y concierto. También contribuir en la medida de mis posibilidades a poner en valor el gran aporte cultural que supone la OFGC para la isla de Gran Canaria.

AI: Seguir creciendo como conjunto, llegar a más personas, disfrutar de los grandes momentos y aprender de los no tan grandes.

JZ: El objetivo es siempre el mismo: hacer el trabajo lo mejor posible para hacer justicia a la versión del maestro y a las obras.

BD: Como en los años anteriores y los que vienen, hacerlo lo mejor posible.

RC: Es un grandísimo placer, me siento muy afortunado y orgulloso decir que esta es la temporada número treinta para mí en esta maravillosa entidad. Como en todas las temporadas pasadas, el objetivo sigue siendo idéntico, lo han confirmado mis compañeros con las respuestas que acaban de dar. Siempre intento hacer el trabajo de la mejor manera posible e intento rendir al máximo nivel y de esta forma cumplir las exigencias de nuestro maestro y de las obras programadas.

De los diversos programas sinfónicos de la nueva temporada, del mismo modo que el abonado espera con mayor impaciencia unos que otros, ¿cuál de los diseñados es el "vuestro"? Comencemos por Adriana, que parece interesarle la pregunta...

AI: Bueno, gracias... Pero en realidad me gustan todos. Como músico de orquesta siempre es un placer interpretar las Sinfonías de Beethoven, obras que me inspiraron en mi infancia y de alguna manera tienen mucho que ver con la decisión de dedicarme a la música. Pero mi interés en contestar está en que hay un concierto especial que me hace mucha ilusión, ya que podremos disfrutar de otra de las facetas de la Fundación de la OFGC: la enseñanza. De nuestra Academia han salido excelentes músicos y muchos otros se siguen formando todavía; compartir escenario con ellos será algo muy especial. Es una gran idea y una oportunidad única para ellos. Cada viernes veo muchas de sus caras en el público y ahora podremos compartir estos momentos en el mismo escenario. ¡Seguro que será inolvidable!

RC: Voy a ser mucho más específico y le citaré las obras: *Sinfonía n. 2* y *Concierto para piano n. 2* de Rachmaninov, la

"Durante estas tres temporadas hemos tenido el placer de trabajar con Chichon y conocerlo muy bien; la orquesta responde más rápido en los ensayos y tiene un sonido más compacto y redondo"

Primera de Mahler, la *Quinta* de Tchaikovsky, *Cuarta* y *Sexta* de Beethoven, la *Fantástica* de Berlioz y el *Capricho Español* de Rimsky-Korsakov.

BD: En cambio yo prefiero explicar algún por qué... Hay varias obras que espero tocar; en noviembre, la *Primera Sinfonía* de Brahms dirigida por Günter Herbig, un gran exponente de la música de esta época; seguida por la *Octava Sinfonía* de Shostakovich, que creo no he tocado anteriormente. Josep Pons va a traer un programa muy interesante en abril con el gran violonchelista Steven Isserlis, interpretando el *Concierto* de Edward Elgar y la gran obra que es *Pelleas un Melisande* de Schoenberg. Después, *La Bohème*, ópera de uno de mis compositores favoritos, Puccini, además dirigido por nuestro director titular; también me atrae la presencia en el podio del famoso director Inglés Trevor Pinnock, que va a dirigir la *Novena Sinfonía* de Schubert; y finalmente en julio, vamos a interpretar la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, una obra que canté dentro del coro hace muchísimos años en mis tiempos de estudiante.

DH: Sin duda alguna, es un lujo tener la oportunidad de trabajar esta temporada con uno de los "grandes", el maestro Charles Dutoit.

AM: Para mí es imposible elegir sólo uno, hay tanta buena música esta temporada...

JZ: Como Radovan, destaco estas obras: la *Primera Sinfonía* de Beethoven, la *Primera* de Mahler, el programa con las *Sinfonías ns. 2 y 4* de Beethoven y el de la *Quinta* de Tchaikovsky.

Como músicos, ¿que ha aportado la OFGC a vuestra proyección y desarrollo?

BD: Desde mi juventud, deseaba tocar en una buena orquesta, interpretar la extraordinaria música del repertorio clásico y transmitir las emociones que salen de ella a nuestro público. Es un privilegio y un reto sin fin, y he tenido la suerte, siendo miembro de la Filarmonía de Gran Canaria, de realizar mi sueño durante más de treinta años.

AI: Como con Bernard, toda mi vida profesional ha transcurrido en esta orquesta. Aquí me siento en casa. Junto a mis compañeros hemos compartido muchos momentos. Para mí ha sido un gran aprendizaje, tanto en lo profesional como en lo personal.

AM: En este punto, tengo que aclarar que mi vínculo con la OFGC viene desde niño. Mi experiencia orquestal comenzó con la Joven Orquesta de Gran Canaria, agrupación que forma parte de la Academia de la Orquesta. Como se podrá imaginar, mi evolución y crecimiento ha sido gracias a la OFGC. Y ser parte de esta orquesta, siempre ha sido mi sueño.

JZ: La OFGC ha sido un magnífico vehículo para mi desarrollo como instrumentista orquestal y como solista.

RC: Para mí, la OFGC ha sido y sigue siendo una experiencia única e inigualable, donde he tenido y tengo el privilegio y la oportunidad de trabajar, tanto con grandes directores y solistas, como con magníficos músicos y compañeros. Todo esto me ha contribuido de crecer y desarrollarme artísticamente, del mismo modo que me ha hecho crecer como músico de la orquesta y como solista.

DH: Tenemos unanimidad en las respuestas, en mi caso la orquesta te ayuda a crecer como intérprete. Te aporta flexibilidad a la hora de trabajar en conjunto. Pero además, y esto es importante, ganas en tolerancia al confrontar tus ideas previas con las propuestas de los diferentes maestros.

Y que creen que le han aportado ustedes a la OFGC...

AM: Considero que esa pregunta no debo responderla yo.

AI: Tengo la misma opinión de Adrián, no es a mí a quien le corresponde responder esta pregunta.

RC: Respeto la actitud de mis compañeros, pero puedo de-



JESUS DE LEÓN

"Karel Mark Chichon es una persona que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo; trabajador, carismático y disciplinado", indica uno de los participantes en esta conversación a seis voces.

cir que he aportado mi dedicación de compartir mi pasión y el amor por la música y asegurarme de ser un buen líder de mi sección, para que mi grupo pueda rendir al máximo nivel y salga satisfecho de su trabajo después de los conciertos.

JZ: He aportado disciplina y creo que un buen hacer como jefe de sección. Y la satisfacción del resto de compañeros de la sección por sentir un trabajo bien hecho después de cada concierto.

BD: En cierto modo pienso como Adriana y Adrián, ya que además no me gusta hablar de mí mismo, pero aparte de mis actuaciones con la orquesta, allá donde estoy, siempre intento ser positivo y llevar una sonrisa donde vaya.

DH: Mi trabajo riguroso y mi pasión por esta profesión.

Entiendo vuestra postura, quizá tendría que ser otra persona la que opinara sobre que le han proporcionado a la orquesta... Y hablando de esa persona, como es Chichon, ha aportado además una gran variedad de directores internacionales invitados y solistas de prestigio, ¿cómo repercute esto en la OFGC?

RC: Este aspecto ha sido muy importante y determinante para el nivel de la orquesta, que la ha llevado de ser una de las mejores y con más calidad de España.

AI: Es cierto, y además es un lujo poder contar con maestros de la talla de Charles Dutoit, Jean-Claude Casadesus o Trevor Pinnock en nuestra temporada. Como músico, si cabe, es una motivación extra. Y a nivel orquestal, como ha afirmado Radovan, es una garantía de conciertos a gran nivel y nos da prestigio como conjunto.

JZ: Tengo exactamente la misma opinión: todo ayuda a que la OFGC se sitúe entre las mejores y más finas orquestas del país.

DH: Al margen de la proyección internacional de nuestra orquesta, los directores y solistas invitados están seleccionados para realizar un trabajo significativo dentro del proyecto de la OFGC.

AM: Cuando te rodeas de buenos músicos, los resultados son cada vez mejores. Nos da motivación y calidad para dar lo mejor de nosotros mismos.

"La orquesta poco a poco está consiguiendo una identidad propia y un sonido que la define"



NACHO GONZÁLEZ

“Somos una orquesta que actualmente puede afrontar cualquier tipo de repertorio, estamos en muy buen momento y creo que nuestro público lo nota; nos dejamos la piel en cada concierto”, se afirma en esta entrevista.

BD: Como puede imaginar, son muy bienvenidos. Traen ideas nuevas, son inspiradores y suben el entusiasmo del conjunto, resultando unos conciertos inolvidables.

¿Cómo definirían a Karel Mark Chichon?

JZ: El maestro Chichon es excelente. Lo más importante para mí es que sabe exactamente lo que quiere y, además, sabe exactamente como trabajar para llegar a su visión de cada obra. No es lo habitual en el mundo de los directores, sé de lo que hablo... Solo los más grandes tienen estas virtudes, además de ser técnicamente impecable.

AI: Voy a ser breve: carisma, entrega y disciplina.

RC: El maestro es un magnífico director, tiene una técnica impecable, como ya ha afirmado José, grandísima musicalidad y excelente capacidad de poder transmitir sus ideas a la orquesta con todos los detalles, sabiendo en cada momento lo que quiere expresar y cómo lograr que la orquesta suene con un enorme rango dinámico, refinada y a la vez musicalmente muy viva y con mucha expresión. Esto hace que cada concierto con el maestro sea una velada única e inolvidable, una fantástica aventura musical. Me siento muy afortunado y privilegiado de formar parte de ello.

AM: Una persona que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. Trabajador, carismático y disciplinado.

DH: Coincido con Adrián, Chichon es un profesional de su trabajo.

BD: Karel Mark Chichon es uno de los pocos directores que no solamente domina la técnica, sino que también es un gran

músico. Es una persona inspiradora, difícil de satisfacer y un perfeccionista, que se ha ganado nuestro respeto por su manera de trabajar y tratar a los músicos y por supuesto por los buenos resultados de sus conciertos.

Y una última pregunta o invitación, qué les gustaría destacar, preguntar o sugerir...

JZ: A mi juicio, faltan las giras a los centros y auditorios más importantes del país, así como a los internacionales. O lo que ocurrió en el año 2000, que fuimos invitados por el maestro Rafael Frühbeck de Burgos para una gira de diez conciertos por las principales ciudades de la costa Este de Estados Unidos, pero fue rechazada por los responsables políticos del momento, porque no les gustaba el planteamiento de la preparación de esta gira; me parece absolutamente imperdonable...

RC: En el pasado realizamos varias giras internacionales con la orquesta en Europa y Asia. Creo que es importante e imprescindible ser embajadores de Gran Canaria, volver a hacer estas giras, para poder compartir la música y calidad de nuestra entidad en otros lugares del mundo, de este modo el público de esos países tendrá tener la oportunidad de disfrutar de nuestra orquesta.

BD: Dicen que una orquesta es como una máquina bien engrasada. Imagine ochenta músicos soplando, golpeando baquetas y frotando arcos, todo a la vez, realizando los ritmos variados y melodías sonoras con una exactitud tremenda. Formar parte de esto, ha sido una de las mejores cosas que han ocurrido en mi vida.

DH: Sugerir que se dedique atención a la música de cámara como herramienta para que la orquesta continúe su desarrollo.

AM: Si me dejan cerrar esta entrevista, diré que la cultura es uno de los bienes más preciados de nuestra sociedad, es importantísimo invertir y cuidar todos sus aspectos. Es un privilegio ser parte de esta profesión.

“Junto a mis compañeros hemos compartido muchos momentos en la OFGC; para mí ha sido un gran aprendizaje, tanto en lo profesional como en lo personal”



Nueva temporada lírica

TEMPORADA 19/20

ÓPERA

DON PASQUALE
DE GAETANO DONIZETTI

SAMSON ET DALILA
DE CAMILLE SAINT-SAËNS

AGRIPPINA
DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

LA TRAVIATA
DE GIUSEPPE VERDI

ZARZUELA

EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS
DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI

MUSICAL

WEST SIDE STORY
DE LEONARD BERNSTEIN

RECITALES LÍRICOS

PIOTR BECZAŁA

**ANNA BONITATIBUS &
ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA**

CARLOS ÁLVAREZ & BERNA PERLES

JÓVENES AUDIENCIAS

ACRÓBATA Y ARLEQUÍN
LA MAQUINÉ

EL JOVEN BARBERO DE SEVILLA
DE GIOACHINO ROSSINI

La programación del Teatro de la Maestranza se completa con los ciclos de danza, flamenco, piano, conciertos y diferentes actividades paralelas.

TEATRO DE LA MAESTRANZA. SEVILLA

Nuevas emociones



NO:DO
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA



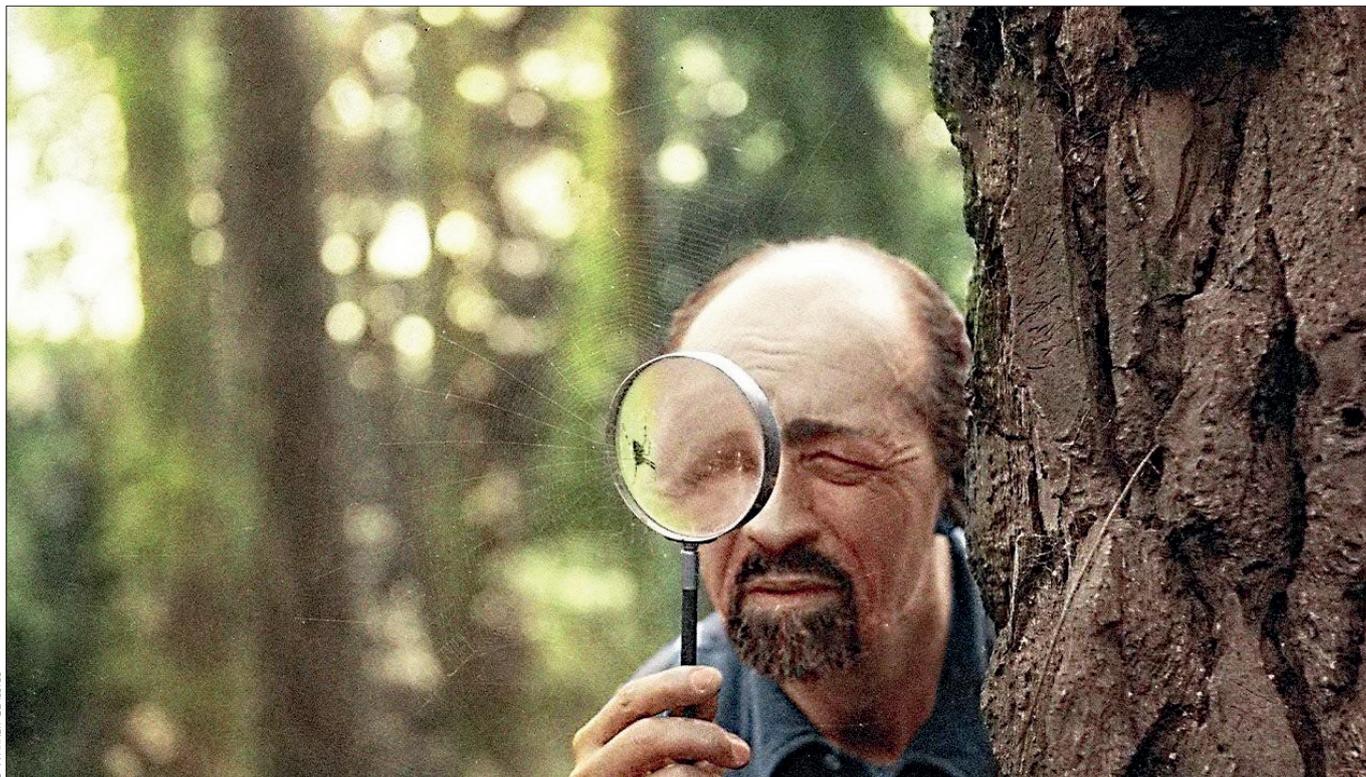
Teatro de la Maestranza · Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001 Sevilla · 954 223 344

Más información en: www.teatrodelamaestranza.es

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)

En busca de la forma perdida

por Rafael-Juan Poveda Jabonero



2019 celebra el 150 aniversario del nacimiento de Albert Roussel, creador del formidable ballet *El festín de la araña*.

Quizás sea Roussel el más "impopular" entre los compositores franceses de su tiempo. En cierto modo es un compositor "atípico" entre ellos; el Impresionismo que parece aflorar en sus obras más tempranas, rápidamente da paso a una concepción del sonido muy personal y a una persecución casi vital del aspecto formal; él mismo lo afirma: "La búsqueda por la forma y su adecuado desarrollo han sido mi preocupación constante". Posiblemente sea esta inquietud la que le llevó a desembocar en el regreso a procedimientos

musicales propios del siglo XVIII, incluso anteriores, en su última etapa creativa. No obstante, este Neoclasicismo no debe entenderse al modo "stravinskyano", pues en el francés encontramos un desarrollo contrapuntístico que resulta bastante ajeno al estilo del compositor de *Le Sacre* en su etapa neoclásica. Sí, quizás, encontremos semejanzas con el ruso en su uso de procedimientos bitonales y de una "polirritmia" que, en cualquier caso, Roussel emplea para la consecución de fines muy diferentes a los de Stravinsky.

"Un personal empleo de nuevas sonoridades, la disonancia incluso, sin renunciar al lirismo en los momentos cruciales de sus partituras, son algunas de las características que diferencian al francés de la gran mayoría de los compositores de su tiempo"

Un muy personal empleo de nuevas sonoridades, la disonancia incluso, pero sin renunciar al lirismo en los momentos cruciales de sus partituras, son algunas de las características que diferencian al francés de la gran mayoría de los compositores de su tiempo.

Algunos datos biográficos

La inquietud a que nos hemos referido antes puede ser transportada a la personalidad del compositor como una necesidad casi vi-

tal que inunda de curiosidad su espíritu. En realidad, no se puede hablar de una etapa de juventud en la obra de Roussel, pues, a pesar de que sus primeros contactos con la música tuvieron lugar a temprana edad de la mano de su propia madre, el francés compagina los estudios musicales con los navales, en beneficio de estos últimos, que le llevan a desarrollar una actividad en ese campo que no cesará hasta la edad de veinticinco años aproximadamente. A partir de entonces, cuando gran número de compositores ya tienen buena parte de su carrera recorrida, Roussel comienza a dedicarse a la música plenamente.

Roussel había nacido en Tourcoing (norte de Francia) el 5 de abril de 1869. Las primeras lecciones de solfeo maternas tienen continuidad con las de piano a cargo del organista de su propia ciudad natal. No obstante, apenas cumplidos los quince años, en 1884, ingresa en el Collège Stanislas de París para emprender estudios navales. En la capital francesa (y dentro de la academia) Jules Stolz, organista y encargado de la dirección musical del Collège Stanislas advierte las cualidades de la personalidad aún en formación del joven futuro músico y le introduce en la obra de los grandes clásicos. Durante un periodo aproximado de dos años, los estudios navales son compartidos con la asistencia a conciertos, la ópera y otros eventos que fortalecen el espíritu musical del joven Roussel.

El encuentro con Jules Koszul en Roubaix, durante una visita a su familia en 1893, fue decisivo para la carrera musical del francés. El director del conservatorio encontró interesantes algunos de los ejercicios de composición que le mostró el aún oficial naval y accedió a enseñarle armonía. Alejado ya el espíritu militar del francés, obtiene el beneplácito del almirantazgo para su renuncia en junio de 1894; para entonces Roussel ya había volcado toda su energía en la música y, a partir de entonces, su dedicación al arte de los sonidos comienza a ser plena.

Esta dedicación obtiene sus frutos más preciados cuando, cuatro años más tarde, comienza a trabajar con Vincent d'Indy. A partir

de este momento se inicia una de las facetas menos conocidas del compositor, pero, no por ello, menos trascendentes, la de pedagogo. D'Indy ve en Roussel buenas aptitudes como formador y en 1912 le nombra profesor de contrapunto en la Schola Cantorum, la misma que él dirigía y donde el ya compositor había sido formado de su propia mano, tanto en esa disciplina, como en composición, orquestación e Historia de la Música.

El compositor

Como hemos visto, desde sus primeras lecciones maternas hasta su decisión definitiva de dedicarse plenamente a la música, transcurre un cuarto de siglo. Roussel es, por tanto, uno de esos compositores que comienzan su producción cuando ya han alcanzado una cierta madurez vital. A pesar de que ya había hecho algunos "pinitos antes", no es aproximadamente hasta 1898 cuando podemos comenzar a datar sus primeras obras de relieve. Entre medias encontramos obras "anecdóticas", como la primera que se presentó públicamente de las salidas de su puño: Un *Andante para trío de cuerda y órgano*, que fue interpretado en la Iglesia de la Santa Trinidad de Cherburgo, donde se encontraba emplazado desempeñando tareas navales en 1892; precisamente transcurría el día de Navidad de ese año cuando la interpretación tuvo lugar.

Esta tardía incorporación al mundo de la composición explica que las primeras fases por las que pasa su producción presenten cierta sensación de transición, o resulten algo fugaces, pues (más bien antes que después) Roussel se desmarca de los modelos iniciales que le sirvieron para despegar en su carrera. Estos modelos eran, como no podía ser de otro modo, por un lado, los impresionistas, y por otro, la persistencia del Romanticismo (más bien el wagnerianismo que algunos compositores franceses habían adoptado).

No debe confundirnos, no obstante, este hecho. A pesar de no haber empezado a componer hasta casi la treintena, la producción de Roussel se puede contabilizar en unas ochenta obras, la mayoría de las cuales contienen una esencialidad y sustancia que demuestran una concienzuda y estudiada realización.

Por otra parte, es de hacer notar la importancia que cobra en el compositor su propia experiencia vital; algunos biógrafos explican su pasión musical porque sus primeros contactos con el arte de los sonidos fueron de la mano de su madre, a quien debía amor y gratitud. Su corta carrera naval le lleva a visitar lugares (Oriente, sobre todo) que van a ejercer en él una influencia decisiva, no sólo como fuentes de inspiración, sino también como elementos técnicos para desarrollar en forma de procedimientos a seguir en la composición de sus obras.

La sinfonía como sustento

Nos encontramos, por tanto, ante un compositor con personalidad propia, que ya desde sus primeros pasos acierta a aplicar sus influencias con unos fines personales y distintivos del resto. De un francés que afirma su preocupación por el aspecto formal y de uno de los pocos de su país que se interesan de forma patente por el



El compositor en 1936, durante la composición del *Concertino para violonchelo y orquesta Op. 57*.

género sinfónico en su época. Honegger, Milhaud... Lo de Saint-Saëns creo que ha de ser considerado aparte, también lo de los otros dos, aunque por razones diferentes; el caso es que, del periodo de entreguerras, aparte de las de Roussel (excepto la *Primera*, compuesta algo antes), pocas sinfonías de entidad encontramos que hayan salido de sangre francesa y, desde luego, muchas menos que nos hagan intuir, de algún modo, que más adelante llegará Dutilleux con sus dos aportaciones al género.

Sus cuatro Sinfonías (cinco, si incluimos la *Sinfonietta Op. 52*) sirven para entender de forma sintética las fases por las que pasa la producción del francés; es decir, pueden ser contempladas como la potente estructura en que se asienta su producción completa, y en esto sí que se diferencia de forma evidente del resto de los compositores franceses de su entorno. Así, *El poema del bosque*, su *Primera Sinfonía* (compuesta entre 1904 y 1906), contiene los ecos de ese Impresionismo que reguló los primeros pasos del compositor, que quizás alcance su forma más perfecta en su formidable ballet *El festín de la araña*. Ambas obras comparten, no sólo el Impresionismo al que nos referimos, sino una especie de panteísmo descriptivo que sólo se puede explicar desde sus experiencias por el Lejano Oriente. Este ballet, en realidad la obra más importante del compositor de todo este periodo, le fue encargado por Jacques Rouché en 1912, antes de ponerse al frente de la Ópera de París, para ser representado en el Teatro de las Artes de la capital francesa.

El camino que separa entre sí las dos primeras Sinfonías se encuentra plagado de composiciones que muestran la evolución conceptual de Roussel como compositor, empezando por *Rustiques*, una obra para piano compuesta al mismo tiempo de la *Primera Sinfonía*, y culminando en el poema sinfónico de 1920 *Pour un fête de Printemps*. La composición del citado ballet es compartida por la de una obra pianística de intenciones y contexto muy diferentes (la *Sonatina Op. 16*), donde se puede comprobar que el francés no abandona su devoción por la forma, que mantiene intacta desde sus inicios.

Clasicismo

Hemos mencionado dos de las obras para piano de Roussel. Su producción para este instrumento es aproximadamente lo que la de Ravel en cantidad. Al contrario que el vasco-francés o Debussy, rara vez busca efectos descriptivos en su música para piano. Incluso en la que son transcripciones de otras obras (*El hombre de arena*), casi



Marea baja en Varengeville (Claude Monet, 1882, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) podría haber inspirado más de un viaje naval de Roussel, actividad en la que estaba inmerso hasta los veinticinco años.

siempre sus intenciones son puramente musicales, especialmente las que suceden a la *Sonatina* antes mencionada.

En la *Segunda Sinfonía* desaparecen casi por completo los ecos impresionistas a que nos referimos y ese espíritu descriptivo que mostraba la anterior; el material temático empleado se encuentra mucho más concentrado, aunque aún no tanto como sucederá en las dos últimas. Compuesta inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial (entre 1919 y 1921), en cierto modo, observándolo desde un punto de vista global su producción, en esta obra el francés parece querer mostrar un modelo de transición antes de desembocar en las dos últimas Sinfonías, dos auténticas obras maestras que deben ser situadas entre los grandes ejemplos del género que se dieron durante la primera mitad del siglo XX.

El año 1929 se convirtió en un auténtico festival de celebración del sesenta cumpleaños de Roussel. Sergei Koussevitzky aprovechó la ocasión para encargar una nueva obra al francés que sirviese para acompañar a otras tantas, de diferentes compositores, en la celebración del cincuenta aniversario de la Orquesta Sinfónica de Boston que tendría lugar en 1930. Los nombres de Honegger, Prokofiev o (cómo no) Stravinsky, son algunos de los que compartieron lista con Roussel en la onomástica. La obra en cuestión no es otra que la *Tercera Sinfonía*, sin duda la que certifica al autor como verdadero dominador del género. A lo largo de sus cuatro movimientos la obra muestra el modo en que el francés "piensa" el material temático y su desarrollo en el contexto global de la partitura. La célula temática (tres barras de compás) que aparece por vez primera al comienzo del desarrollo del primer movimiento, casi imperceptible en su primera aparición pues queda disimulada en medio del clímax,

sirve de nexo entre las diferentes secciones de la obra, contribuyendo a dotarla de la unidad necesaria. Toda la composición es una eclosión continua de efervescencia sonora que genera constantes y variables figuras rítmicas, donde esa célula temática va cobrando cada vez más relieve hasta que estalla definitivamente en el gran clímax final.

"Las dos últimas Sinfonías, dos auténticas obras maestras que deben ser situadas entre los grandes ejemplos del género que se dieron durante la primera mitad del siglo XX"

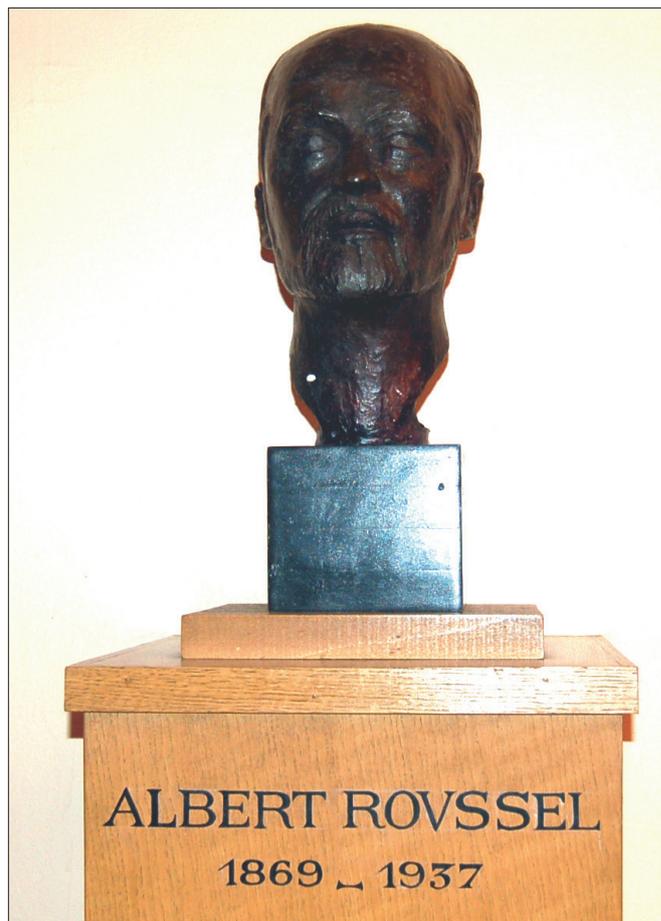
Toda la obra es una palpable demostración de dominio contrapuntístico, además de un ejemplar ejercicio de destreza orquestal.

Si *El festín de la araña*, aunque compuesto seis años más tarde, podía relacionarse con la *Primera Sinfonía*, es otro ballet (*Baco y Ariadna*) el que se corresponde con las fechas de composición de la *Tercera*. Una vez más es Rouché, ahora ya como director de la Ópera de París, quien encarga su composición a Roussel. A veces se ha intentado encontrar paralelismos entre esta obra y *Dafnis y Cloe* de Ravel; creemos que, exceptuando ciertos aspectos de la orquestación, poco tienen que ver una música con la otra (ambas geniales, por supuesto), más aún si tenemos en cuenta que en esta época Roussel ya se encontraba plenamente inmerso en su etapa clásica, como puede apreciarse en la obra.

Final

Han de pasar cinco años hasta que Roussel vuelva a componer otra Sinfonía. En 1934 ve la luz su *Sinfonietta Op. 52* y la *Cuarta*. Esta última Sinfonía vuelve a ser una nueva demostración de destreza contrapuntística por parte del compositor, sobre todo en el segundo movimiento, al servicio (como siempre en el francés) de una esencialidad musical poco común. Salvo por la introducción lenta del primer movimiento, sigue una estructura muy similar a la de la *Tercera*; dicha introducción le sirve para introducir algún material temático que, empleado convenientemente a lo largo de la partitura, dotará a la misma de la necesaria unidad.

La breve *Sinfonietta* está compuesta para orquesta de cuerda. Nos invita a considerar su, cuando menos, original música de cámara. Si la comparamos con Debussy o Ravel, la producción camerística de Roussel es bastante más abundante. Quizás no encontremos obras de la envergadura de la *Sonata para chelo* de Debussy, el *Trío de Ravel* o los *Cuartetos* de ambos, pero sí una muy estimable contribución al género que enriquece el catálogo francés, como su propio *Cuarteto en re mayor* (de 1932) o la *Serenata para flauta, arpa y trío de cuerda* (de 1925). Sin duda, la música de cámara le sirve



Busto de Albert Roussel en la sala Cortot de París.

para desarrollar sus conceptos neoclásicos a menor escala, como demuestra ya intencionadamente en su *Divertimento para piano y viento* de 1906; entre estas primeras manifestaciones y los magistrales *Trío para flauta, viola y violonchelo* (de 1929) y el *Trío de cuerda* final (compuesto en 1937, el mismo año de su muerte), encontramos muchas aportaciones que, lamentablemente junto a éstas, aún no han sido lo suficientemente valoradas.

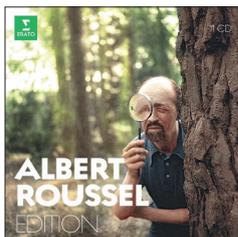
Epílogo: *Padmàvatí*

En la última página de la sección, nos permitimos aplicar el título de una de las obras más personales de Hermann Hesse (*Viaje al Oriente*) como presentación de las tres últimas reseñas. Es difícil comprender la música de Roussel si no tenemos presente la influencia que en él ejercieron los viajes a la India. Primero, en 1892, como subteniente del cañonero Styx, y más tarde, en 1908, en viaje de luna de miel tras su matrimonio con Blanche Preisach, su compañera de toda la vida. Ciertos procedimientos procedentes de aquel lugar, como el empleo de escalas pentatónicas o diferentes recursos sonoros, se encuentran presentes en su obra, a veces como "salpicaduras" aquí y allá perfectamente integradas en el contexto del discurso musical, otras veces como factores desencadenantes del propio discurso.

Padmàvatí, la ópera ballet del compositor es, quizás, la evidencia mayor de esta forma de proceder, pero no la única ni mucho menos. La obra sigue fielmente los patrones de la ópera del siglo XVIII francés y, desde luego, debió cumplir a la perfección con los deseos de Rouché, una vez más, el empresario que produjo su estreno en 1923. Roussel había comenzado su composición en 1914, pero rápidamente hubo de interrumpir el trabajo a consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial. El compositor juega con la fusión de los elementos hindúes el el espíritu francés y despliega su portentosa destreza rítmica, extrayendo un gran atractivo de sus números bailables. Sin duda, la obra cumple un importante papel, callado pero esencial, en la labor que Roussel persiguió durante su carrera como compositor, que no fue otra que la de dotar de plena consistencia sinfónica a la música orquestal francesa de su época.

Un particular recorrido vital

Discografía



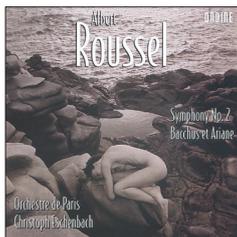
ALBERT ROUSSEL EDITION. Diversos solistas, orquestas y directores. Warner 0190295489168 · 11 CD · ADD/DDD

Recopilación de registros originalmente editados por Emi, Erato, etc. Las habituales de Warner. Entre estos 11 CD se encuentran cosas como *Padmâvatî* por Plasson, la integral de las melodías por Ollmann, Masplé, Van Dam y compañía, obras orquestales por Dutoit, Martinon, Cluytens o Prêtre, solistas como Rampal o Laskine... En fin, ideal para introducirse en el mundo del compositor.



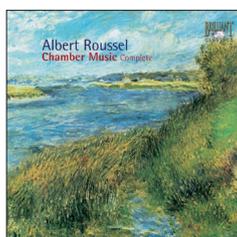
ROUSSEL: Pequeña Suite Op. 39. Suite en Fa Op. 33 (+ Milhaud). Orquesta Filarmonica de Múnich / Sergiu Celibidache. Emi 5578562 · CD · DDD

La música del francés posee las características idóneas para que un mago del sonido como Celibidache cayese fascinado ante ella. El rumano nunca fue ajeno a la obra de Roussel, a la que aplicó su particular fórmula de destilación. Aquí se dan citados de sus músicas orquestales más notables, en grabaciones de 1990 y 1992; es decir, sumidas en la última etapa del director al frente de la Filarmonica de Múnich.



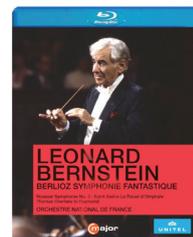
ROUSSEL: Sinfonías. Baco y Ariadna. El festín de la araña. Orquesta de París / Christoph Eschenbach. Ondine 1092-2/1065-2/1107-2 · 3 CD · DDD

Junto a Dutoit (Erato), esta es la integral de las Sinfonías de Roussel más conseguida de las que se han grabado. En realidad, ambas propuestas se complementan, pues buscan diferentes fines a través de la diversidad que ofrece la música. Si el suizo emplea un lenguaje más directo e implacable, el alemán ofrece una depuración sonora y rítmica que penetra en la esencia de esta música.



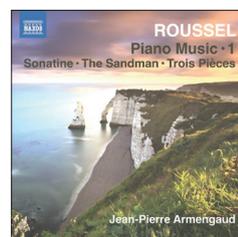
ROUSSEL: Música de cámara completa. Diferentes solistas y grupos instrumentales. Brilliant Classics 8413 · 3 CD · DDD

Como sucede con ciertos compositores de su tiempo (especialmente del ámbito francés), Roussel encuentra en la combinación instrumental a pequeña escala una excelente vía para dar expresión a sus ideas musicales. A las construcciones de cámara tradicionales (*Cuarteto de cuerda*), hemos sumado obras con diferentes combinaciones, como la extraordinaria *Serenata para flauta, arpa y trío de cuerda*.



ROUSSEL: Sinfonía n. 3 (+ Otros). Orquesta Nacional de Francia / Leonard Bernstein. Director de video: Dirk Sanders. CMajor, 746904 · BD · PCM

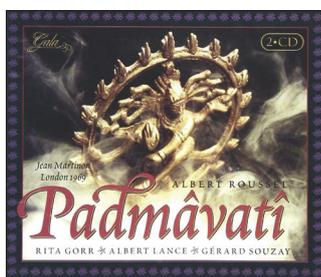
Una de las grandes cosas que nos dejó Bernstein al frente de la orquesta francesa, rescatada felizmente en imágenes. Es una *Tercera* incontestable, plenamente inmersa en la antecámara de esa última etapa interpretativa del director que tantos jugosos frutos cosechó. Su entrega nos da a entender por qué se trata de una de las más importantes muestras del género de la primera mitad del siglo XX.



ROUSSEL: Música para piano completa. Jean-Pierre Armengaud, piano. Naxos 8.573093 / 8.573171 · 2 CD · DDD

No hace mucho, Naxos dio por concluida una serie de grabaciones que incluían la mayor parte de la música orquestal de Roussel. Stéphane Denève fue el encargado de llevar la empresa a un puerto más que digno. Con ocasión del aniversario, la firma ha reunido en una caja estos registros. Poco después aparecieron estos dos CD con la integral pianística del compositor impecablemente servida por Armengaud.

Viaje al Oriente



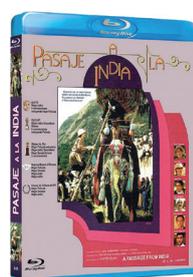
ROUSSEL: Padmâvatî. Gorr, Berbié, Langridge, Souzây, Lance. Coro de la BBC. Orq. Sinfónica de Londres / Jean Martinon. Gala 100573 · 2 CD · ADD

Pocas, escasísimas versiones se pueden encontrar de esta ópera-ballet completa. Roussel intenta mimetizar el estilo plenamente francés con la estética hindú. Para ello se sirve de los procedimientos musicales anotados en sus viajes al país asiático, combinándolos con la tradición occidental de su época. Notable registro procedente de una representación de 1969 que puede acompañar al de Plasson.



SATYAJIT RAY: La trilogía de Apu. Kanu, Karuna, Subir, Runki, Lal Chand, Kalipada (Bandyopadhyay), Smaran Ghosal, Soumitra Chattopadhyay, Sharmila Tagore. Fot: Subrata Mitra. Música: Ravi Shankar. Prod: S. Ray y Amiyannath Mokhopadhyay. Guión y Dir: S. Ray. Tema TK82747 · 3 BD

Pather Panchali, *Aparajito* y *Apur Sansar* son los títulos de las tres películas de que se compone esta trilogía de Satyajit Ray. Las tres son obras maestras, puro cine al servicio de un humanismo y esencia vital que abre un camino de plena superación personal. Quizás, una de las características más relevantes de la música de Roussel sea su vitalismo; como en Ray, la vida que busca su constante manifestación en todas sus formas.



DAVID LEAN: Pasaje a la India. Judy Davis, Victor Banerjee, Reggy Ashcroft, James Fox, Alec Guinness. Fot: Ernest Day. Música: George Duning. Guión y Dir: D. Lean. Feel Films 439 · BD · DTS

David Lean crea una visión de la India en la época colonial de los años veinte del siglo pasado. Es decir, una imagen muy cercana del país a la que pudo encontrar Roussel en su viaje. Esta última creación del famoso cineasta retrata magistralmente, además, la pequeñez del individuo, lo efímero de su condición ante la inmensidad de un mundo que difícilmente comprende y al que no pertenece.

Simone Young

En la élite de la dirección orquestal

por Lorena Jiménez

Hija de un maestro de escuela de ascendencia irlandesa que de mayor decidió ser abogado y de una modista nacida en Croacia, Simone Young creció al norte de Sydney escuchando música clásica en la radio junto a su padre. Tras finalizar sus estudios en Monte Sant' Angelo y en el NSW Conservatorium, a los 22 años se unió a la Ópera de Australia como *répétiteur*; dos años después, dirigía su primera ópera. Pionera en una profesión, que durante mucho tiempo ha sido de absoluto dominio masculino, Simone Young fue una de las primeras mujeres en romper el llamado techo de cristal, convirtiéndose en una directora de éxito. Hace más de una década que protagonizó el hecho histórico de ser la primera mujer en dirigir una de las mejores orquestas del mundo: la Filarmónica de Viena. Años antes, había sido la primera mujer y la persona más joven en ser nombrada directora residente de la Ópera de Australia; en 2001 sería su Directora Artística y Musical. En 2005 firmó otra página en la historia de la música al convertirse en la primera *Intendantin* de la Staatsoper Hamburg y *Generalmusikdirektorin der Philharmoniker Hamburg*. Y fue la primera mujer en subirse al pódium de muchas de las grandes orquestas en los más prestigiosos escenarios del mundo, tanto para dirigir ópera como repertorio sinfónico. Pero a Simone Young, la batuta australiana que triunfa en un campo profesional altamente competitivo, no le gusta hablar de su condición de pionera, cuya importancia parece haber minimizado porque "no tiene nada que ver con la calidad de mi trabajo". Media hora antes de su ensayo en la Wiener Staatsoper, hablamos vía Skype con una de las batutas más solicitadas de la escena clásica; una mujer de ojos claros, sonrisa breve y fuerte personalidad.





La directora afronta un programa "ruso" al frente de la Orquesta Nacional de España este mes de octubre.

Mussorgsky y Rimsky-Korsakov son los protagonistas de sus próximos conciertos en Madrid con la Orquesta Nacional de España, ¿eligió usted misma el programa?

Bueno, el *Concierto para flauta* de Khachaturian fue un deseo personal del solista Emmanuel Pahud. Y yo pensé que sería estupendo hacer todo un programa basado en la historia musical rusa, con *Scheherezade*, una de las obras más populares del repertorio ruso y a la que le tengo un cariño especial, porque en la misma época que Rimsky la estaba componiendo se estaba completando la ópera *El príncipe Ígor* de Borodin, que he dirigido en su integridad, y hay muchas conexiones operísticas entre la música de *Scheherezade* y esta ópera... Así que tengo una forma muy determinada de ver *Scheherezade*, y me encanta interpretarla... En abril la hice en San Francisco... La narración usa una serie de elementos folklóricos musicales que se traducen sinfónicamente, y esto es algo común en todos estos compositores, también en Khachaturian y Mussorgsky... En la ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky se ven conexiones con Rimsky, y *Khovanshchina* es una ópera que también he dirigido muchas veces y el preludio es tan reflexivo... Creo que crea un ambiente agradable como preparación para el *Concierto para flauta*...

Concierto que Aram Khachaturian lo escribió para violín...

Es una obra complicada porque, efectivamente, Khachaturian la escribió como *Concierto para violín* y luego Jean-Pierre Rampal hizo la transcripción para la flauta. Eso implica una serie de dificultades, porque la flauta no tiene los cortes que tiene el violín, y hay que ser muy muy cuidadoso para encontrar el equilibrio entre el solista y la orquesta, pero la flauta también aporta un tono lírico y nostálgico, especialmente en el segundo movimiento. Tiene sus más y sus menos si se comparan las versiones para violín y flauta, pero con un solista como Pahud, es sin duda un proyecto muy interesante.

Del *Preludio* de *Khovanshchina*, tenemos la versión de Rimsky, Ravel-Stravinsky, Shostakovich... ¿Cuál interpretará en Madrid?

Pues creo que interpretaremos la versión de Shostakovich, que es la que se hace con más frecuencia. Honestamente,

tengo que decir que no estoy familiarizada con la versión de Rimsky, por lo que no soy muy consciente de las grandes diferencias... Pero creo que es cuestión de si hay o no un piano en el preludio, así que... ¡Muy buena pregunta! ¡tendría que mirar eso! (risas).

Como me comentaba antes, también eligió *Scheherezade* para su reciente debut con la San Francisco Symphony. ¿Qué es lo que más le gusta de esta suite sinfónica?

Es una obra muy conocida y cuando la gente va a escucharla y escucha las melodías, dice: ¡Oh, esto lo conozco! (risas). Y es muy popular porque, sin duda, es muy bonita... Es una música fantástica que gusta mucho a los músicos porque hay unos solos maravillosos dentro de la orquesta; está por supuesto el solo de violín pero también están los solos de fagot, de oboe, de chelo, de flauta..., que también tienen pasajes muy significativos como solistas. Así que es una obra muy entretenida para hacer con la orquesta. Y si la enfocas de forma muy operística, muy teatral..., es una obra apasionante. Es decir, que siempre estoy deseando hacerla...

***Scheherezade* no solo permite lucirse a la orquesta sino también al director... ¿Podríamos decir que la clave de la dirección está más en el *upbeat* que en el *downbeat*?**

¡Totalmente, totalmente! Si el *upbeat* es perfecto, el *downbeat* es como si fuera innecesario, porque el *upbeat* nos dice dónde va a estar el *downbeat*, pero si el *upbeat* no es claro, no importa lo bueno que sea el *downbeat* porque no va ir a la vez... El *upbeat* es, sin duda, la base de la dirección... Para los músicos el respirar es la base para hacer música, mientras que el *upbeat* es el aliento de la dirección... Es el comienzo de la frase, porque la frase no empieza con el sonido propiamente dicho sino que la frase empieza con el silencio del primer so-

"A mí me gusta trabajar partiendo de la base que el sonido dicta todo, es decir, el sonido y el fraseo dictan el *tempo*, el *rubato*..."



© KASHKARA

Entre sus muchos compromisos, en 2020 regresará a Madrid para dirigir el estreno en España de *Lear* de Aribert Reimann en el Teatro Real.

nido; la frase comienza con su estructura, y el *upbeat* crea la estructura...

¿El director de orquesta debe "dirigir" el sonido en un sentido más horizontal que vertical?

A mí me gusta trabajar partiendo de la base que el sonido dicta todo, es decir, el sonido y el fraseo dictan el *tempo*, el *rubato*... Todo tiene que venir del sonido... Siempre digo a las orquestas: "no vayáis más despacio simplemente porque os lo indica la señora que tenéis delante, id más despacio porque estamos tratando de cambiar el sonido, porque eso va a cambiar lo que decimos con la frase...". Y por eso, ralentizamos en el momento en que hacemos un *rubato*... Quiero decir, que se tiene que ir bajando con el sonido, y luego con el fraseo... Si lo comparamos con un idioma, y cogemos por ejemplo una frase como si se tratara de una serie de palabras sueltas y decimos palabra por palabra, no tiene ningún sentido pero, en cambio, si le das la entonación y la inflexión pertinentes, le das un sentido a la frase; lo mismo ocurre con una frase musical...

Ahora que habla de fraseo musical, me gustaría preguntarle por su trabajo con los cantantes... Antes de ser directora de orquesta, fue *répétiteur* y pianista. ¿Le ha dirigido ese *background* a la hora de trabajar el fraseo con los cantantes, de respirar con ellos...?

Sí, me ha ayudado mucho. De hecho; siempre estoy hablando de respiración y de canto a los músicos, y a los cantantes siempre les hablo de cómo tocar la cuerda (risas)... A veces, con los músicos de cuerda tienes que definir si la nota empieza con "ma" o con "ba", es decir, cómo le das forma al inicio, y cómo son los finales de las notas, mientras que con los cantantes, normalmente tienes que hablar de las conexiones entre vocal y vocal... Ambos trabajan mucho juntos, pero los cantantes necesitan mucho amor por parte del director... Si haces que cantantes y músicos respiren juntos, y apuntas a la

misma forma de sonido, entonces todos irán a la vez, pero si te focalizas en que vayan juntos, nunca irán juntos (risas), porque todo tiene que venir del sonido y de cómo tratas de moldear ese sonido...

Es una reconocida especialista en Wagner; el pasado mayo, regresaba al foso de la Bayerische Staatsoper con *Tannhäuser*, y ha dirigido varios ciclos completos del *Ring* en la Wiener Staatsoper, Staatsoper Unter den Linden Berlin, Staatsoper Hamburg... ¿Recuerda cuándo escuchó Wagner por primera vez?

Pues lo primero que escuché de Wagner fue el preludio de *Tristan und Isolde* y me impresionó mucho... Nunca antes había escuchado nada como eso... Tenía 14 años y, habiendo crecido en Sydney, donde como sabe, casi nunca se toca Wagner, fue en una grabación... El siguiente paso fue aprender el idioma porque si no hablas alemán, no te puedes meter dentro del fraseo, y además, con el idioma necesitas echar un vistazo también a la tradición estilística del canto; fue como si se abriera una gran caja; una vez que empiezas a ver una cosa, te muestra todo lo que tienes que aprender de lo demás...

Aunque ya había dirigido varias veces *Der Ring des Nibelungen*, cuando hizo el ciclo completo en la Staatsoper de Hamburgo visitó los archivos de Bayreuth para estudiar las *parts* (partituras de cada instrumento) originales, ¿eso cambió su visión de la partitura?

Digamos que me clarificó numerosas de cosas sobre las que tenía muchas preguntas... Es cierto que las nuevas ediciones críticas de hace veinte años ya dejaban claras bastantes cosas, pero al pasar un tiempo estudiando las partituras autógrafas, y la primera edición de las *parts*, pude comprobar pequeños detalles que explicaban el por qué nunca funcionaban ciertas cosas... Y eso me permitió hacer los ajustes necesarios en las *parts*... Son pequeñas cosas como, por ejemplo, un compás donde los violines tienen cuatro grupos de ocho notas, y tienen un *crescendo* en los dos primeros grupos y un *diminuendo* en los otros dos grupos... Eso está muy claro, ya que tienes un *crescendo* por dos *beats* y un *diminuendo* en los otros dos *beats*... Pero, puede que el fagot en ese compás solo tenga una nota, y también tiene ambos signos de *crescendo* y *diminuendo* y no está claro cuánto dura el *crescendo* para él y cuánto dura el *diminuendo*... Cuando preparas las *parts* y cotejas ese compás en las partituras del violín y del fagot, ves que ese compás es más largo en la partitura del violín que en la del fagot... Se trata de un trabajo muy meticuloso que consiste en observar todos esos pequeños detalles, que explican muchas muchas cosas... También me permitió descubrir otras como, por ejemplo, una parte de clarinete, que estaba perdida, en un acorde de *Das Rheingold* en la partitura completa... O, por ejemplo, me resultó fascinante encontrar en la partitura autógrafa de *Die Götterdämmerung*, cómo Wagner escribía un pasaje de una forma en una primera idea y luego lo borraba y escribía otra... Todo esto te permite seguir el proceso creativo de la obra, y hace que comprendas mejor lo que Wagner estaba tratando de expresar... Así que esa investigación fue muy importante e informativa para mí.

¿Suele revisar las partituras autógrafas de otras obras?

Sí, aunque lamentablemente no hay tiempo para hacerlo con todas, pero trato de hacerlo siempre que puedo.

¿También estudia el contexto histórico?

Sí, por supuesto, y esto es especialmente interesante cuando dirijo música rusa, porque la historia ha sido reescrita con mucha frecuencia dependiendo del clima político de la época, y siempre es muy interesante estudiar esto... A mí me gusta recopilar tanta información como me sea posible para no tomar una decisión arbitraria, es decir, que no sea porque yo creo que es así o porque me gusta más, sino porque comprendo

"La música de Richard Strauss se tiene que tocar como si de gran música de cámara se tratara, porque si no es transparente, termina siendo muy extenuante"

bien el motivo por el que hay que hacer una frase de una manera u otra.

Incluso está estudiando el idioma ruso...

Sí, así es. Es un idioma muy difícil pero ahora ya lo leo bastante bien... En marzo pasé dos semanas en San Petersburgo, porque también estuve preparando la *Sinfonía n. 7* de Shostakovich, la "Leningrado", y estar allí, caminando en esas calles, fue muy impactante...

Una chica joven y australiana, dirigiendo Wagner al principio de su carrera en Alemania, también debió de ser impactante, ¿no le dio cierto vértigo?

En aquella época era algo poco habitual, es verdad, pero nunca pensé en ello. Yo dirijo una obra, y quién soy yo es insignificante. Lo único importante es lo que dice la música. Lo que importa es cómo puedo incentivar a los músicos y a los cantantes para que interpreten de una determinada manera porque esa es la verdad de la música... Quién soy, no tiene ningún interés...

En sus inicios, fue asistente de James Conlon en la Ópera de Colonia y de Daniel Barenboim en Bayreuth y en Berlín, ¿qué aprendió de Barenboim?

Sin duda, aprendí mucho de él. Cuando fui a trabajar con Daniel a Bayreuth, ya era mi tercer *Ring*, así que no era la primera vez que yo trabajaba Wagner pero sí era mi primera experiencia en Bayreuth, en ese foso... y con un director tan ligado a la tradición romántica alemana... Fue una experiencia muy formativa y también una confirmación de lo que el instinto me estaba diciendo.

¿Le gustaría dirigir en Bayreuth?

Quizá... algún día... Pero por el momento, julio y agosto es siempre la época del año en la que voy a Australia, así que también hay consideraciones prácticas...

Ha dirigido Strauss en la Wiener Staatsoper, la Staatsoper Unter den Linden, la Bayerische Staatsoper... Y este verano regresó a la Opernhaus Zürich con Elektra. ¿Qué es lo más difícil a la hora de enfrentarse a las óperas de Richard Strauss?

Lo más difícil es que en los grandes teatros de ópera como Berlín, Munich o Viena, no tienes realmente mucho tiempo para ensayar y las partituras de Richard Strauss son extremadamente complejas... Estas orquestas tocan maravillosamente, pero si no tienes tiempo para ensayar, es muy difícil definir la diferenciación de las dinámicas porque, por ejemplo, especialmente en óperas como *Elektra* o *Die Frau ohne Schatten*, a menudo tienes exactamente la misma frase en las violas, los clarinetes, las trompas... Y solo las violas tienen *forte* y el resto tiene *piano* o solo las trompas tienen *forte* y todo el resto tiene *piano*... Así que cuando los músicos escuchan el material, y ven que suena en *forte*, piensan que también lo tienen que hacer *forte* y por tanto todo se vuelve cada vez más y más fuerte... La música de Richard Strauss se tiene que tocar como si de gran música de cámara se tratara, porque si no es transparente, termina siendo muy extenuante... Hay momentos en que tienes a todos, a los cien músicos tocando a tope, y eso es muy interesante, pero también hay muchos momentos que son realmente delicados... Con cada compositor pero, sobre todo, con Strauss, debido a su complejidad, tienes que conseguir una correcta proporción acústica, porque es un constante juego de motivos y colores moviéndose dentro de la orquesta y de las voces, y eso requiere tiempo. Así que, con estas obras es muy importante mantener la visión de la estructura, porque es muy fácil perderse en el detalle... Y la mayor parte de Strauss requiere grandes gestos... Precisamente, esta mañana estuve hablando con una persona sobre esto, comentando una historia que no sabemos si es verdad o no, pero supuestamente sucedió en Viena cuando un cantante

se dirigió a Strauss y le dijo: "Maestro, he aprendido correctamente cada nota..." (creo que era de Herodes, en *Salome*), y la respuesta de Strauss fue "¿Por qué?". Y es que no se trata de que cada nota tenga que ser perfecta, sino que se trata de un gesto musical... Hoy en día, los músicos y los cantantes tienden a ser técnicamente perfectos, pero no se puede perder la perspectiva de la gran forma por obtener esa absoluta perfección técnica... No podemos olvidar los colores, las formas, las dinámicas...

También es una reconocida especialista en Bruckner y ha grabado todas sus Sinfonías con la Filarmónica de Hamburgo, ¿qué le diría a los que piensan que Bruckner es aburrido?

Bueno... Creo que quizá no hayan escuchado las interpretaciones correctas... De hecho, a mí no me parece que Bruckner sea un compositor extremadamente complejo; además, su lenguaje musical me parece muy lógico... El tamaño de las estructuras es enorme y eso requiere tratar cuidadosamente las formas, las frases y las dinámicas, pero siendo una directora de ópera eso no es un problema... Porque no hay ninguna Sinfonía de Bruckner que sea tan larga como el primer acto de *Götterdämmerung*... (risas). Estamos hablando, de nuevo, de la importancia de la proporción y de la perspectiva, y si uno es capaz de conseguir eso, las obras no deberían ser difíciles de comprender sino que tendrían que conmover, espiritual y emocionalmente...

Su etapa como Intendantin del teatro de ópera más antiguo de Alemania, y Generalmusikdirektorin de la Philharmoniker Hamburg, además de un amplio repertorio que incluyó desde Mozart, Verdi, Puccini, Wagner, Strauss a Hindemith, Britten o Henze, se caracterizó, además, por sus muchos estrenos mundiales. ¿Es importante que los grandes coliseos de ópera apuesten también por la música contemporánea?

Bueno, creo que la música contemporánea en general es muy importante. Si los intérpretes con un destacado perfil en el repertorio tradicional no interpretan también música contemporánea, corremos el riesgo de convertirnos en piezas de museo. Hay algunos músicos que solo hacen música contemporánea y entonces la música contemporánea solo tiene un pequeño núcleo de público, pero para los teatros de ópera o para las orquestas sinfónicas es importante que el público pueda escuchar Beethoven, Brahms, Debussy, Ravel, Messiaen, Boulez, Reimann o Rihm... Yo también estudié composición y observar el desarrollo de la música es muy interesante... No se puede apoyar a cada compositor contemporáneo, pero tengo cinco o seis compositores cuyas obras interpreto con regularidad; creo que eso es importante, porque también creas una especie de identidad musical... Además, creo que las grandes obras del repertorio romántico alemán como, por ejemplo, Brahms, Bruckner o Beethoven, encajan muy bien si se combinan con música contemporánea, porque al final todo tiene que ver con estructura, forma, color, y lo que quieres expresar...

El año que viene regresará a Madrid para dirigir el estreno en España de la ópera Lear del compositor alemán Aribert Reimann en el Teatro Real...

Sí, es una obra fantástica; será mi primera vez en el Teatro Real de Madrid, y tengo muchas ganas... Algunos de los cantantes del cast son los mismos que ya la hicieron conmigo en Hamburgo... La grabamos allí en DVD, y Bo Skovhus fue también mi Lear en Hamburgo... Así que será un reencuentro muy agradable...

Gracias por su tiempo, le deseamos un gran debut en el Teatro Real y la veremos antes con la Orquesta Nacional de España este mismo mes.

James Conlon

El americano fiel

por Juan Antonio Llorente

Se expresa en sorprendente castellano, asimilado a través de su esposa, la soprano y acompañante de voces Jennifer Ringo, hija de madre cubana. Pero la conversación con James Conlon podría discurrir por numerosos cauces, aparte del que le brinda su inglés natal. En francés, por amor al país que, por sus servicios en él prestados le distinguió con el título de Comendador de la Orden de las Artes y de las Letras y, más tarde, con la Legión de Honor. Su dominio del alemán, más allá de su pasión wagneriana, se afianzó siendo máximo responsable de la música en Colonia; en la actualidad, el italiano es su lengua de trabajo con la Orquesta de la RAI turinesa, de la que es director titular desde 2016, y con la que realizará una gira por nuestro país el próximo mes de marzo. La conversación con James Conlon puede convertirse en un paseo por la Torre de Babel, salpicado por el humor de este neoyorkino bendecido por Maria Callas, que un día soñó con cantar ópera y que ha convertido la fidelidad (a su familia, sus amigos, sus orquestas y a la música en general) en norma existencial.



© BONNIE PERKINSON

En los últimos años parece estar cerrando compromisos en América. De Ravinia se despidió en 2015; de Cincinnati en 2016. ¿Le costó trabajo dejar ambas organizaciones?

No puedo decir que me haya resultado fácil, porque siempre queda un regusto de pena. En el mundo de hoy, un director jefe por lo general se mantiene en el puesto dos o tres años, porque les gusta zigzaguear de un sitio a otro. Yo soy una de esas excepciones que apuesta por las relaciones largas. Basta con mirar mi trayectoria. La más corta fue con la Filarmónica de Rotterdam, donde estuve ocho años ¡que ya es tiempo! En la Gürzenich de Colonia fueron 13, nueve en la Ópera de

París... Y en Los Ángeles ya llevo trece. Y luego, esos dos festivales de Ravinia y Cincinnati, que fueron respectivamente 11 y 37, este último es un dato casi histórico.

A la ópera de Los Ángeles, ¿hasta cuándo le une el contrato?

Hasta 2021.

¿Piensa prolongarlo, o está empezando a cortar dedicaciones estables en los Estados Unidos?

No lo sé. Lo que tengo claro en este momento de mi vida es que no quiero hacer nada que no me guste. Por otra parte,

hablando de mi trabajo en América, cada año, entre mi actividad con la RAI de Turín y cumpliendo con las diversas invitaciones, paso en Europa seis meses. Y pienso continuar con esa dinámica, porque para mí Europa es muy importante, tanto intelectual como espiritualmente.

De hecho, se diría que su brújula se orienta más hacia Europa, y con nuevos aires, dirigiendo ópera en lugares donde no lo había hecho, como la Deutsche Oper, o como Viena, donde debutó hace cuatro años con *Khovanchina*...

A Viena regresé el año pasado con *Falstaff* y en la siguiente temporada estaré de nuevo con *Zauberflöte*.

Quiere decirse que, después de centrarse en el aspecto operístico en Roma, ha abierto el abanico. Sin embargo, a París no ha vuelto...

He vuelto para dirigir conciertos sinfónicos, pero ópera no.

¿No tiene nostalgia, después del tiempo que gestionó los dos teatros líricos?

Más que nostalgia. París forma parte de mi vida. Voy de visita muchas veces. Al menos dos cada año, pero de manera privada. Como un ciudadano cualquiera, porque tengo muchísimos amigos a los que, a lo largo del tiempo que nos hemos tratado, me unen relaciones casi familiares. Cada vez que voy, cuando piso el centro de la ciudad, tengo la impresión de que nunca me fui. Como si el tiempo se hubiese detenido y yo hubiese continuado estando allí. Todo, porque amo París.

¿Qué le dio esa ciudad?

París para mí es simplemente París. Visité esa ciudad por primera vez en 1973, casi como un estudiante, y me enamoré. No sólo del lugar, también del idioma, y de la cultura francesa en general. Dirigí por primera vez la Orquesta de París en 1980 y mi primera ópera en 1982 en el Palais Garnier. Mi debut con la Orquesta Nacional llegaría en 1985. Toda mi vida me parece verla unida a París. No se puede decir que me haya dado algo concreto.

Para empezar, nueve años al frente de la Ópera dejarían poso...

Aquel trabajo, me apasionó. Hice que fuese relativamente largo, porque nueve años son muchos en el contexto de la ópera de París. Fue un periodo muy representativo de mi vida. Y no por algún detalle en concreto, sino por todo en su conjunto. Empezando por las connotaciones familiares, teniendo en cuenta que mi segunda hija nació en París. Aquellos nueve años fueron mucho más que un trabajo: simbolizan un conjunto de recuerdos.

¿Con qué ópera le gustaría volver algún día?

Yo no pienso así. No me muevo por hipótesis. Veremos en primer lugar si en algún momento me invitan.

Cuando llega a la ópera de Los Ángeles uno de sus mayores intereses es Wagner, y a los dos años estaba dirigiendo un *Anillo*, ¿lo va a repetir pronto?

Ojalá lo repitiese. Pero no. Cuando en su momento Plácido Domingo me llamó para invitarme como director musical del teatro, dije que había dos cosas que me apetecían. Por una parte, dirigir Wagner, porque me siento wagneriano, y había tenido la oportunidad de dirigir los diez títulos del *Canon* en Colonia, y seis de esas obras en París. Puesto que entre 1992 y 2004 mi actividad estuvo llena de Wagner, no me imaginaba sin hacerlo en el puesto que me ofrecían, y así lo manifesté: "me gustaría que el Teatro de los Ángeles llegara a ser algún día un coliseo en el que se interprete un

buen Wagner", le dije a Plácido. En ese momento me reveló que una de las ideas para Los Ángeles era poner en pie una *Tetralogía*, y eso me animó a aceptar. De modo que en las primeras temporadas hicimos casi todas las óperas de su producción. Echo en falta *Parsifal* y *Maestros Cantores*. La primera, porque se había hecho un año antes de mi llegada, y *Maestros*, porque se ha quedado ahogada entre tantos planes pendientes como había.

¿Qué pasó con la segunda parte de su propuesta?

Como decía, mi otra condición era hacer el mayor número posible de óperas escritas por compositores perseguidos por el nazismo. Un proyecto potenciado en mi actividad a través de la Fundación OREL, destinada a sacar a la luz, restableciendo su valor, esas que he llamado *Voces Silenciadas*. Y también se materializó mi propuesta.

Volviendo a Wagner, *Parsifal* y *Meistersingers* podría dejarlos para presentarse por fin en Bayreuth, un Festival que le falta después de haber debutado en el de Salzburgo este mismo año. ¿Le apetece?

¿Qué batuta wagneriana no querría dirigir en Bayreuth? Me invitó en una ocasión Wolfgang Wagner, pero las fechas que me sugirió coincidían con mi primer año en Ravinia. Le dije: "lo siento, puedo hacer las dos temporadas siguientes de ese título que me ofreces, pero en esa tengo obligaciones contraídas". Su respuesta fue: "o todas, o nada".

¿Ha hablado de ello con Eva y Katharina Wagner, sucesoras en la gestión?

Los directores de orquesta nunca se proponen. Yo, ni puedo auto invitarme en ningún lugar, ni en estos momentos pienso en hacer carrera. La vida es demasiado corta y debo pensar que los años que tengo por delante van a ser menos que los transcurridos hasta ahora. Me considero muy afortunado, por haber hecho todo lo que en algún momento pude soñar. Por eso le estoy muy agradecido a la vida. Llegados a este punto, lo que quisiera ante todo es tener salud, algo que nadie puede garantizarte: muchos amigos míos han desaparecido. A lo que hoy aspiro es a disfrutar de mi familia, con un poco menos de trabajo. Aunque este discurso de reducir actividad es el mismo desde hace veinte años, lo dices pero no lo haces, comenta mi mujer. Prueba de ello es mi agenda a día de hoy. A los 70 años, que cumpliré en 2020, un hombre hoy no es viejo. Al menos en mi caso no siento que lo sea.

Todavía estaría a tiempo de presentarse en un teatro como el de Munich, que programa tanto Wagner. Los *Maestros Cantores* regresan casi cada año...

Claro que me apetecería, pero también con ese teatro me ha ocurrido algo similar a lo que pasó con Bayreuth. Me invitaron en dos ocasiones, pero las fechas coincidían con las de otros compromisos cerrados.

Eso le pasa por ser tan activo...

Es verdad. Si no trabajase tanto habría tenido más oportunidades, pero cuando miro mis fechas disponibles, no coinciden con las que tienen libres esos teatros.

"Luisa Miller de Verdi añade para mí un potente valor sentimental, por el hecho de que mi primera hija se llama Luisa por esa ópera, con la que me identifico muchísimo por esa armonía casi perfecta entre padre e hija"



James Conlon durante su última visita a Madrid, donde dirigió *Giovanna d'Arco* en el Teatro Real.

¿Dice cómo Edith Piaff, "Je ne regrette rien" ("no lamento nada")?

No hay por qué lamentarse de nada, porque la vida no es perfecta. Pero es buena y todo lo que nos regala es precioso. Es mejor, dicen, amar lo que tienes que lamentar lo que no has tenido.

Este verano ha tachado una de esas faltas, debutando en Salzburgo con Verdi y Plácido Domingo: dos tótems para usted. ¿Cuál le da más tranquilidad?

No miro las cosas de ese modo. En esas circunstancias sólo pienso que voy a dirigir una ópera que amo muchísimo. Con el añadido de que la primera noche de *Luisa Miller* en Salzburgo coincidía con el Verdi número 500 de mi carrera. Si me preguntan por mi ópera preferida de este compositor, no sabría contestar, del mismo modo que no podría señalar cuál es mi favorita de Wagner, o de Mozart. Ni siquiera cual de esos compositores pongo por delante. Pero sí puedo decir que *Luisa Miller* añade para mí un potente valor sentimental, por el hecho de que mi primera hija se llama Luisa por esa ópera, con la que me identifico muchísimo por esa armonía casi perfecta entre padre e hija. Las óperas de Verdi suelen tener una especie de hilo conductor en su argumento, que aboca al padre a un destino trágico. Aunque no muera, como suele suceder en el caso de la soprano, acaba sumergido en la tristeza. Creo que ese estado de ánimo se corresponde con la verdadera historia de Verdi, y lleva a que la mayor parte de las veces exista un conflicto entre el padre y el hijo o la hija. En *Miller* presenta a un padre ilustrado, aunque algunos le nieguen esa cualidad, que sería la que corresponde al tiempo en que se centra el argumento. Algo similar a lo que

ocurre con el Posa de *Don Carlo*. El padre que claramente no es un ilustrado es el de la *Giovanna d'Arco* que dirigí en julio en el Teatro Real de Madrid.

Un Teatro en el que ya ha demostrado su talla dirigiendo en concierto. ¿Le han convalidado la mayoría de edad para acometer ya una con escena?

Si no lo he hecho hasta ahora no ha sido más que por razones de tiempo. Me resultaba imposible compaginarlo con mi calendario, como tantas otras cosas que decía. Por esa razón, busqué junto a Joan Matabosch una fórmula intermedia como la ópera en concierto, y así ha sido en cuatro ocasiones.

¿Tiene prevista alguna producción para el futuro?

La esperanza nunca muere (risas).

Hace cinco años decía tener equilibrada su actividad sinfónica con la lírica. Da la impresión que las cosas van cambiando: las seis óperas de 2016 pasaron a 7 un año más tarde y en 2018 ya eran 9, incluyendo su debut en la Staatsoper de Berlín. ¿Eso quiere decir algo?

No quiere decir nada, y explico por qué. Insisto en que mi fórmula ideal es buscar un balance entre las dos actividades, pero eso no significa que cada temporada deba estar exactamente dividida al 50 por ciento entre sinfónico y lírico. En el pasado, en algunas destacaba la ópera, y otras eran prácticamente sinfónicas. No lo analizaría desde un punto de vista estrictamente estadístico. Todo se mueve por razones de oportunidad: estudio las ofertas que me llegan, y entre ellas decido qué me resulta más interesante, lo que no quiere decir que cada temporada sea idéntica. Pero en el cómputo final, mi dedicación a la ópera se equilibra con la que dispense al repertorio sinfónico, partiendo de la base que tengo muchos conciertos en la RAI, como es lógico, siendo titular de la orquesta.

Al margen de esto, algunos directores prefieren la ópera en versión concierto; otros, la escenificada. ¿De cuáles se siente más próximo?

No me quedo con unos ni con otros. Lo más importante para mí es la música y cómo se puede hacer, teniendo claro que en concierto es una cosa, y otra la producción. Si es posible armonizarla con una producción, magnífico, esa sería la situación ideal. En la rueda de prensa de *Giovanna d'Arco* de Madrid, algunas intervenciones cuestionaban el valor de la ópera en concierto frente a la representada con escena. En ese punto quise intervenir cuestionando los comentarios, porque la calidad de una y otra propuesta son diferentes y, por tanto, suponen experiencias distintas para el público. Como ejemplo expuse que en mis años en Colonia hice mucho Wagner en concierto, incluidos *Parsifal*, *Tristán*, *Maestros Cantores*... Hasta la *Tetralogía* al completo, siempre colgando el cartel de "completo" y el público, el mismo que en verano podía ir a Bayreuth, disfrutaba muchísimo. ¿Por qué? Porque la música se percibe de manera diferente. En primer lugar, resulta más cercana; después, cuenta con esa gran orquesta convertida en una especie de protagonista, como corresponde en el caso de Wagner. Y no sólo con él: también con Mozart o con Verdi... En Ravinia cada año programaba una ópera. Excepto en una edición, que fueron dos: se hacían cuatro espectáculos en una semana, dividiendo la orquesta. La experiencia me pareció excelente. El lunes por la mañana *Don Giovanni* y por la tarde *Las Bodas de Fígaro*. Dos días después, lo mismo; el viernes cambiábamos el orden: por la mañana *Fígaro* y por la tarde *Giovanni*... y lo mismo el domingo. A partir de ese momento comenzaba una serie alterna de *Don Giovanni* y *Fígaros* en concierto... Fui feliz como nadie puede imaginar viendo la

respuesta del público, porque comprendí claramente el alto valor de la ópera concertante en sí misma, que no hay por qué despreciar.

¿De Verdi cuántas óperas lleva en cartera?

Con la *Giovanna d'Arco* que debuté en julio en Real ya son 16. La anterior fue *I due Foscari*, que hice también en el mismo teatro de Madrid.

Sin contar el *Requiem*, que en algún momento ha calificado como la mejor ópera verdiana...

Y lo repito, sabiendo que no soy el primero en defender esa teoría.

Del mismo modo que hay escuelas para voces especializadas en Verdi, ¿hay batutas verdianas? ¿Usted sería una?

Yo no me considero, y nunca me ha gustado la idea de especializarme en nada. En mi caso, hago muchas cosas. Mi idea es tratar de abarcar lo más que pueda en el tiempo que dura una vida. Para llegar a conocer todo lo posible en lo relativo a la música clásica, tanto en el panorama sinfónico, y también al operístico. Incluso en la música de cámara, en el terreno del Lied... Para alcanzar una relación profunda con la música clásica es preciso llegar a una amplia comprensión de todo. A partir de ahí, comprenderás que ha llegado tu momento para dirigir Verdi, o para dirigir Wagner. Me falta poco para redondear mis doscientas óperas de Mozart y otras tantas de Puccini. Y por detrás, muy cerca, viene Wagner, y sin embargo no puedo decir que me haya especializado en ninguno de ellos. Tal vez sería globalmente especialista en los compositores perseguidos por Hitler, como dicen algunos, y ni en eso estoy de acuerdo. No soy especialista en nada. Se dice que un especialista sabe demasiado sobre demasiado poco. Por eso no me interesan las especializaciones. Estoy abierto a todo el Universo.

Qué tiene que decir de una leyenda que circula de Callas y un joven Conlon...

No es ninguna leyenda. Es una historia verdadera. Cuando en 1972 Maria Callas vino a impartir sus famosas clases magistrales en la Juilliard School, donde yo estudiaba, tuvo que sustituir de repente a Thomas Schippers en una producción de *Bohème*. Cuando se lo comentó al presidente de la Institución, este le pidió ir a un ensayo mío porque, aun habiéndole hablado muy bien de mí, no se atrevía a encomendarme una producción. Callas lo hizo y después de verme le dijo: "definitivamente, puede encomendarle la dirección, porque ese joven va a tener un gran futuro". Todo esto es verídico.

Viendo la incidencia en su oferta, da la impresión de dirigir pocas creaciones de compositores contemporáneos. Ni siquiera de Boulez, quien le invitó a debutar con la Filarmónica de Nueva York, cuando él era su titular...

Sí he dirigido y dirijo su música. Con poca frecuencia, pero lo hago. No obstante, a pesar de interesarme la música de nuestros días, pienso que no se puede hacer todo en la vida. Para ello hay directores especialistas (muchas risas después de su comentario previo). Lo que quiero decir es que hay personas que han centrado su actividad en torno a ella, mientras que yo me he limitado a hacerla, sin considerar que fuese el punto central de mi trabajo. Lo que no significa que no me interese. Casi todas las temporadas dirijo el estreno al menos de una nueva creación. Pero de eso, que está en mi línea habitual de trabajo, no se habla.

¿Nunca se ha interesado por el repertorio español?

Nunca, y reconozco que es una falta mía, un error que me anoto.

¿No piensa hacer alguna vez Falla, Albéniz?

¿Por qué no?, pero hasta ahora no lo he hecho.

Podría apoyarse en alguna orquesta española, como la OCNE o la Sinfónica de Galicia, que ya ha dirigido.

Me gusta mucho la Sinfónica de Galicia. Tiene una calidad excelente. Hace unos meses volví a dirigirla después de unos años de mi debut con ella. Hicimos la *Sinfonía n. 12* de Shostakovich y el *Concierto n. 20* de Mozart, que sonó magníficamente con Joaquín Achúcarro, y la encontré en una forma estupenda.

A la que hace mucho que no vuelve es a la OCNE...

Es cierto, pero repito lo que antes decía; si no me invitan y no es una queja. Las cosas son como son. Mi calendario está repleto, y si no me llaman no pasa nada. No obstante, tengo proyectos pendientes en España, de los que no puedo hablar.

Hace dos décadas, la Fundación Zemlinsky reconocía su trabajo en torno a la obra de este compositor, del que usted ha sido adalid. ¿Se ha hecho ya todo lo que podía por su música o todavía hay que insistir con este compositor?

Naturalmente que hay que insistir en su obra. Pero todos, no solamente yo. Queda mucho aun por hacer. Mi sueño es que un día las próximas generaciones toquen no sólo música de Zemlinsky, también de Schoenberg, Schulhoff, Ullmann, Krenek... La de tantos otros con la naturalidad como se hace con el resto de los compositores que nos resultan familiares, sin tener que poner la coletilla que *fue perseguido y su música estuvo censurada*. Porque la música es sólo música. Y es importante porque es música. Con esa finalidad trabajo tantos con los jóvenes, a lo que ahora he añadido mi actividad en el Conservatorio de Los Angeles, empeñado en motivar a las nuevas generaciones, pasándoles el testigo, porque son ellos los que se tienen que hacer cargo de la música en el futuro. Esta es una misión que debe continuar más allá de mi vida. Y creo que, aunque sea lentamente, continuará.

Siempre le ha interesado la docencia, y hoy ejerce la enseñanza directa con dos orquestas juveniles. ¿Es su modo de compensar el déficit académico?

Es una de las razones. La situación de la enseñanza musical en América en general requiere una solución muy urgente. Porque todas las instituciones de música clásica (orquestas, óperas, ciclos musicales) acusan cada vez más la falta de público joven. Y si los jóvenes no van a los auditorios, no hay un futuro para la música. El momento actual de América para quien, como yo, ama la música clásica, es una gran tragedia. La diferencia entre lo que ocurre hoy y lo que vivimos la gente de mi edad es que todos nosotros, cuando estudiábamos en la escuela pública, teníamos alguna relación con la música. Quien no tocaba un instrumento, cantaba en un coro. Como existían cursos de apreciación musical, sabíamos distinguir entre Chopin, *Carmen* y *Cascanueces*. En los años 80 no fue que por una decisión personal Reagan dijera que no quería música o artes en la escuela. No lo hizo así, sino que procedió al recorte en los presupuestos. Y en esos momentos ¿qué cayó? Está claro que no fue la gramática... Así, nos encontramos con dos generaciones que no han tenido ningún contacto con la música clásica como algo natural desde las primeras aulas. Y en este punto, la solución no la podemos esperar desde el gobierno; la tenemos que aportar nosotros: los que amamos la música, como teatros, medios de comunicación, orquestas, etc. Es la única esperanza que nos queda.

José Manuel López López

Compositor residente del CNDM

por Esther Martín

José Manuel López López tiene una dilatada carrera musical que evidencia su dedicación a la música en muy diversos campos. Tras seguir una formación poliédrica como alumno becado en las instituciones más prestigiosas de Europa, obtuvo el Premio Nacional de Música y fue director artístico del Auditorio Nacional de Música, entre otras funciones. Actualmente es profesor de composición en la Universidad de París VIII y en el Conservatorio Edgar Varèse de esa misma ciudad. Pero no es todo este bagaje, o mejor dicho, a propósito del mismo, por lo que se ha convertido en el compositor residente del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) de la presente temporada, sino por su música, la verdadera protagonista de este próximo proyecto. Como compositor incansable que es, prefiere inspirarse y escribir música basada en principios universales, y de esta manera, traspasar los límites de cualquier tipo y despertar el interés del público. Se estrenarán cuatro obras suyas, tres de ellas encargo del CNDM; el pianista Alberto Rosado, el Cuarteto Arditti o la batuta de Nacho de Paz serán algunos de los músicos encargados de la interpretación. Además, López López no duda en acompañar sus creaciones de otras disciplinas, y para esta ocasión ha contado con la participación del videocreador Pascal Auger y el pintor José Manuel Broto.



Tras una dilatada trayectoria, será usted el compositor residente del CNDM para la temporada 2019/2020. ¿cómo recibió la noticia?

Con alegría, ver mi obra programada en quince conciertos e interpretada por grandes músicos es siempre una gran satisfacción.

¿Qué supone para el trabajo creativo el compromiso de entregar las obras en un tiempo programado?

El tiempo programado es una forma de orden, y en general el orden es la esencia de una obra musical.

¿Podría comentarnos algo de estas obras que prepara para el CNDM?

Se trata de tres obras, *La trace*, "La huella" en español, es para el cuarteto de clarinetes Barcelona Clarinet Players, que tendrá un doble estreno, el primero el 25 de febrero de 2020 en la sala 400 del Centro Reina Sofía de Madrid y el segundo el 14 de mayo de 2020 en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona. Esta obra tiene la particularidad de que será de larga duración, pues tanto el Auditori de Barcelona como el CNDM me han pedido que tenga un mínimo de cuarenta y cinco minutos. Habrá también imágenes de video del creador Francés Pascal Auger, con quien ya he colaborado en varias ocasiones en producciones como *La Céleste* o la *Gran Céleste*, entre otras.

¿Hay un elemento común entre las tres obras?

Una constante en mi música siempre es el tiempo y, tanto en *La trace* como en las otras dos obras, un cuarteto de cuerda para el Cuarteto Arditti y una obra para el ensemble Telemaque de Marsella, es un pilar fundamental de la composición: los distintos estados por los que la materia sonora pasa, se instala, o queda como recuerdo en nuestra memoria, son un hilo conductor, con la voluntad de resaltar la parte infinitesimal del tiempo, que en general suele ser bastante olvidada. Aunque en las tres obras citadas este aspecto estará claramente en primer plano, lo estará especialmente en *Tisseur de sable*, "Tejedor de arena" en español, obra para orquesta, encargo de la Fundación BBVA, cuyo estreno coincidirá con mi periodo de residencia del CNDM, que será interpretada por la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Nacho de Paz, el 14 de marzo de 2020 en el Auditorio Nacional. El título ya da pistas de su contenido particular, me refiero al *fluir* constante de partículas de tiempo y a la concepción granular más que lineal de éste, como igualmente a las compresiones, dilataciones y distorsiones temporales con las que pongo en relación los muy distintos niveles polifónicos que se superponen y evolucionan independientemente en cada una de las zonas temporales que intervienen.

¿Pertencen a un mismo estilo compositivo?

Son obras mías, lo que les dará un estilo propio y similar. Evidentemente, un cuarteto de clarinetes, un cuarteto de cuerda, una obra para ensemble y una obra para orquesta serán obras muy distintas, formal y tímbricamente hablando, lo que no significa que sean de distintos estilos compositivos.

¿Puede el público prepararse para su escucha de alguna manera?

El público no tiene por qué prepararse para nada, aunque puede ser interesante que se informe; hoy día es muy sencillo. Se trata de escuchar con oídos curiosos y respetuosos, no formateados para una sola música.

El anterior compositor residente, Jesús Rueda, no llegó a estrenar uno de los encargos con la Orquesta Nacional de España. ¿Hay alguna manera de evitar estos imprevistos?

Creo que solamente hay una posible respuesta: no. Los imprevistos vitales, administrativos y de otros órdenes, no solamente del compositor, si no de las instituciones que lo programan, de los intérpretes que participan, de si hay una

inundación en la sala, como ocurrió en mi último estreno en Valencia que tuvo que ser suspendido, de si hay un terremoto, cae un meteorito, etc., no se pueden prever.

¿Provoca limitaciones el crear música para un tipo de sala y de público?

Supongo que sí, pero es un problema que intento que no me afecte, pues no tiene solución, dado que cada oyente del público es distinto y sería imposible hacer una música que agrade al gusto de todos. Por esta razón intento que me guste a mí mismo, que ya es un gran reto.

Desde la perspectiva de un compositor que se sitúa frente a su auditorio, ¿es posible apreciar cómo el público comprende y capta el sentido de su obra?

Sí, se siente quién entiende y quién no, se percibe rápidamente, pero esto no tiene importancia, nadie sabe de todo ni en música ni en cualquier otro campo. En cuanto a provocar, ya pasaron hace mucho esos tiempos, y no tiene sentido pasar tantas horas frente a una mesa o un ordenador para provocar a nadie. Sí lo tiene cuando el objetivo es sumergir al oyente en temas científicos que son esenciales en nuestras vidas y para concienciarlo de los problemas actuales de la sociedad, como es el caso de *No time* y de *Homing*, con textos de Dionisio Cañas, donde ponemos al oyente frente al drama del terrorismo y de la inmigración.

Da la sensación de que su compromiso con el espectador va más allá de provocar el "deleite instantáneo" y trasciende a una parte muy profunda del ser humano; ¿es así?

Sí, eso es.

Comentaba usted en otra entrevista que, con su música, pretende preparar el alma para un estado determinado. ¿Es eso posible en el siglo XXI, cuando se ha acostumbrado a la sociedad a música de muy corta duración y durabilidad?

En mi opinión, en los últimos 20 años se ha producido un cambio trascendental en la filosofía del ser humano gracias al conocimiento científico, que está teniendo consecuencias capitales en la percepción de las escalas de lo infinitamente grande y de lo infinitamente pequeño. De hecho, estas consecuencias han afectado también a la percepción de lo perdurable y de lo no perdurable, un concepto temporal muy relativo, dado que toda materia está avocada a convertirse en átomos de polvo. Afortunadamente, la música, aunque física, es inmaterial, son vibraciones, una polifonía infinita de tiempos superpuestos que nos abre una puerta distinta de lo material.

¿Y en el periodo anterior a estos últimos años?

Si se piensa la evolución de la estética en 5, en 50, en 500 o en 1.000 años por poner una cifra, la memoria musical y de cualquier orden es relativa. Siempre recuerdo una clase de Olivier Messiaen hablando de la memoria y de la historia de la música, y en lugar de hablar del monodismo, de la modalidad, tonalidad, atonalidad, micro-tonalismo, serialismo, espectralismo etc., dividía la historia de la música en tres grandes bloques: la música vocal, la música instrumental y la música electrónica.

"Una constante en mi música es el tiempo, un pilar fundamental de la composición: los distintos estados por los que la materia sonora pasa, se instala, o queda como recuerdo en nuestra memoria, son un hilo conductor"



© RAFA MARÍN

El compositor José Manuel López López es el residente de la nueva temporada del CNDM.

¿Cree que es posible perdurar en la "memoria musical"?

Si se entiende "memoria musical" a la capacidad para guardar en la memoria (cerebro) una melodía para poder tararearla, le diría que entre Tomás Luis de Victoria, Beethoven, Stravinsky, Ligeti, Stockhausen, Nancarrow o Vaggione, por citar algunos grandes compositores, el concepto de memoria ha cambiado radicalmente, pues la complejidad de la "melodía" ha llegado a tal punto que nuestra capacidad de recordar ha sido superada, lo que no significa que la memoria no guarde nada, sino que conserva otras informaciones relativas al timbre, a la densidad de la textura, al movimiento en el espacio acústico, etcétera, etcétera... Que permanecen tanto en nuestra memoria como una simple melodía.

¿Y permanecer en el tiempo?

Si es perdurar en el tiempo, no tengo la menor idea; además, habría que delimitar y situar la perdurabilidad porque probablemente este concepto variará muchísimo y no significará lo mismo en Afganistán o en Alemania, por citar dos países que empiezan por la misma letra.

Con su obra defiende el arte como identificador de una cultura. En este sentido, ¿qué parte de su música se inspira en España?

Conscientemente ninguna. Procuero escribir una música que esté basada en principios universales, o inspirada en ellos, y dado que la música, antes que nada, es un fenómeno ondulatorio, intento jugar con esa cualidad que reúne, más que

separar por características culturales locales, que en definitiva no dejan de ser locales.

En su trabajo junto a otras artes es conocida la colaboración con la pintura ¿Podría decirnos si los colores, junto con los sonidos, pueden provocar estados de ánimo más allá del modo mayor y menor, más allá de la alegría y la tristeza?

Seguro que sí.

¿Alguna de las artes del siglo XX y XXI le produce el mismo interés que las "bellas artes" clásicas?

Claro que sí.

Dada su experiencia como gestor de un espacio musical, ¿cree que esta figura es decisiva en el diseño de la programación y puede convertirse en la idiosincrasia de ese espacio?

Sí, es evidente, y el Estado juega un papel clave en ello, pues tiene en su mano apoyar o no proyectos artísticos y/o de investigación de excelencia y a largo plazo.

Para terminar, ¿podría contarnos alguno de los proyectos que le esperan tras la residencia del CNDM?

Tengo muchos proyectos en marcha tras mi participación en el CNDM: La ópera *Flatland*, con libreto de Dionisio Cañas; y varios encargos, entre los que se encuentra una obra para el ensemble Court Circuit-París, encargo del Estado Francés; un *Estudio coreográfico para caja y electrónica* para Miquel Bernat, encargo de Câmara Municipal do Porto-Portugal; una obra para ensemble de cuerdas pulsadas encargo del MG21 (París); un dúo para dos guitarras (*Lallement -Marques*), encargo de Radio Francia y el *Segundo dúo para koto y guitarra* que interpretarán Norio Sato y Maya Kimura en Tokyo.

Gracias maestro, esperamos que su residencia en el CNDM le proporcione gratos momentos y sugestivos proyectos.

www.cndm.mcu.es

www.josemanuel-lopezlopez.com/es

"El público no tiene por qué prepararse para nada, aunque puede ser interesante que se informe; hoy día es muy sencillo; se trata de escuchar con oídos curiosos y respetuosos, no formateados para una sola música"



Bilbao Orkestra Sinfonikoa

ABONA ZAITEZ ABONATE

desde
15,30 €tik
aurrera



www.bilbaorkestra.eus

944 035 205



Bizkaia
foru aldundia
diputación foral



Bilbao



f • y • t • @

SOMOS ZURE ORKESTRA GARA
19
Denboraldia | Temporada
20
TU ORKESTA

Charles Bingham, 1. Biotin Bakarlaria | Violín 1.º Solista

Nikolai Demidenko

Un piano sinfónico

por Gonzalo Pérez Chamorro *

Escuchar en vivo a Nikolai Demidenko es una experiencia. Su portentosa elegancia como músico se funde con un apabullante sonido de raíces sinfónicas. Pude comprobarlo en vivo con un *Segundo Concierto* de Brahms de los que dejan huella. De hecho, el propio Demidenko insiste en hablar de sonido y color al referirse a Beethoven: “no escribía para los instrumentos de su época, sino para pianos mucho más sofisticados, con mucha fuerza y muchos colores, como los Steinway, Bechstein o Fazioli”. Estas cualidades, color y fuerza, entiéndase intensidad, son cualidades perfectamente identificables en el pianista nacido en Anisimovo y residente en España. Solo hace falta repasar su abundante discografía (no hace falta ya poseer discografía física, hoy en día sus discos están accesible a un clic con Spotify, Naxos Music Library...) para comprobar su poderío y finura, propia de un importantísimo alumno de Dmitri Bashkirov. Precisamente Demidenko reconoce la importancia de la escuela rusa, de la que generosamente comparte sus conocimientos y su visión. Artista de Ibermúsica, inaugura la temporada de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española interpretando el *Segundo Concierto* de Prokofiev, “una página increíblemente oscura que no proporciona al oyente ningún momento de relax”, dirigido por el nuevo titular de la OCRTVE, Pablo González.

* Traducción de Clara Sánchez





© MERCEDES SEGURA

“La música rusa y la forma de tocar el piano rusa es diferente a la manera occidental pero, en mi opinión, ambas se complementan”, afirma Nikolai Demidenko.

Tras toda una carrera como la suya, ahora se puede permitir “incumplir” algunas reglas... ¿Quién es Nikolai Demidenko en 2019?

De alguna forma, siento que no tengo que incumplir unas reglas que no conozco, tan sólo continuar este largo y duro camino de aprendizaje, entendimiento e interpretación musical.

Regresa a España en octubre para interpretar el Segundo Concierto de Prokofiev con la Orquesta de RTVE. En su madurez, sigue siendo esta una obra de hiper virtuosismo, o la ve desde otra perspectiva...

Este concierto es tremendamente difícil, pero desde luego no lo definiría tan sólo como “pieza virtuosística”. De hecho, fue comenzado como un Requiem en memoria de Maximilian Schmidhof, un amigo de Prokofiev que se había suicidado. Prokofiev estaba tan conmovido por este hecho que comenzó a escribir un Requiem, pero tras varias páginas se dio cuenta que lo que estaba escribiendo se parecía más a una cadencia, por lo que decidió escribir un concierto para

“Beethoven no escribía para los instrumentos de su época, sino para pianos mucho más sofisticados, con mucha fuerza y muchos colores, como los Steinway, Bechstein o Fazioli”

piano. Es una página increíblemente oscura que no proporciona al oyente ningún momento de relax... Pero, ¿qué podíamos esperar dadas las circunstancias de su composición? Es una obra única y genial.

¿Qué es Chopin en su vida? Por su discografía y su actividad, por ejemplo, acaba de regresar del Festival Chopin de Polonia, vemos que está muy vinculado al polaco...

El Festival “Chopin y su Europa” de Varsovia es siempre una gran experiencia; perfectamente organizado, con una programación muy interesante, con la sala siempre repleta y una atmósfera general maravillosa. Además, Chopin y su música significan muchísimo para mí. El polaco no era un compositor romántico como mucha gente piensa, él mismo afirmó: “No tengo nada que ver con el romanticismo; tan sólo intento continuar las tradiciones de Bach y Mozart”. Pero dentro de sus estructuras clásicas es dónde él desplegaba su personalidad, una personalidad única con un idioma propio. Chopin creó nuevas formas de tocar el corazón y el alma de la gente, introdujo muchas innovaciones en la técnica pianística y consiguió que el mundo prestara atención a la cultura polaca.

Tampoco puedo dejar de preguntar por el lugar de Beethoven, aprovechando que en 2020 se conmemora al genio...

Hablamos de otro compositor que era un genio y que cambió el mundo a través de la música. Es casi único (el único compositor que en mi opinión hizo algo similar fue Sergei Prokofiev, anota Demidenko tras acabar la pregunta), ya que compuso adelantándose mucho a su tiempo. Es ahora

cuando comenzamos a apreciar realmente algunos de sus trabajos y, si hablamos del piano, parece que Beethoven no escribía para los instrumentos de su época, sino para pianos mucho más sofisticados, con mucha fuerza y muchos colores, como los Steinway, Bechstein o Fazioli. También transformó por completo la forma de escribir para la orquesta, dando un salto de gigante respecto a Haydn y Mozart; el siguiente gran cambio en el mundo sinfónico sería obra de Berlioz con su *Sinfonía Fantástica*.

Su discografía es muy importante y ha sido muy premiada, ¿hasta qué punto el disco es un elemento esencial para intérprete o para un pianista?

Las grabaciones son extremadamente importantes para todo intérprete, porque nos permiten compartir nuestras visiones y sentimientos de forma diferente en comparación con los conciertos en vivo. Yo pienso en este hecho de la siguiente forma: es como la cirugía plástica, que te permite seleccionar la mejor toma y te permite acercarte más a lo que tienes en mente. Por otra parte, tocar para unos pocos micrófonos no es lo mismo que tocar para una audiencia atenta. Personalmente, disfruto de ambas experiencias.

¿Cuántos pianos tiene en casa?

Sólo tengo uno, pero estoy enamorado de él.

¿Qué significado tiene para usted ser artista de Ibermúsica?

Primeramente, una gran responsabilidad, por lo que estoy decidido a hacer todo lo que pueda para dar a corresponder esta responsabilidad. El equipo es maravilloso, todos muestran un profundo conocimiento musical y también conocen perfectamente el lado más empresarial de este mundo. Llevan trabajando más de 50 años y, sin duda, Ibermúsica y Al-



El pianista, artista de Ibermúsica, afirma que "incluso cuando duermo, la música continúa sonando en mi mente".

"No hay emoción humana que no puedas encontrar en las obras de Bach; él expresa absolutamente todas"

fondo Aijón han aportado muchísimo a la cultura española e internacional.

Pertenece a la gran tradición rusa, ¿qué es esto exactamente para usted?

Una oportunidad para compartir mis conocimientos y mi visión. Aunque no debemos olvidar que la tradición pianística rusa comenzó por el compositor e intérprete irlandés John Field, quien vivió en Rusia y enseñó allí a muchos compositores e intérpretes. Su influencia artística fue tan poderosa que incluso Frederik Chopin, cuando escuchó a Field en París, estaba tan impresionado que cambió su forma de escribir e interpretar música para convertirse en el Chopin que todos conocemos y amamos. La música rusa y la forma de tocar el piano rusa es diferente a la manera occidental pero, en mi opinión, ambas se complementan. El contexto y el fondo cultural también son diferentes, pero ahora estamos viendo como ambas culturas se están acercando.

Es de los que tocan Bach como primera actividad intelectual de cada día...

Bach es mi compositor predilecto, el mejor compositor. Si prestas atención a cómo los compositores expresan sus sentimientos con la música, te das cuenta que no hay emoción humana que no puedas encontrar en las obras de Bach; él expresa absolutamente todas. Mozart, Schubert, Beethoven o Chopin se acercaron mucho, pero en cada uno de ellos hay algunos aspectos emocionales que no se tocan. Bach es sinónimo de universo.

¿Qué nueva obra importante tiene en mente para abordar en su repertorio?

Prefiero hablar sobre esas obras cuando realmente las conozca profundamente. Lo único que puedo afirmar es que la vida no es suficientemente larga como para poder aprender e interpretar todas las obras que me gustaría...

La vida del pianista es la vida de un ser que debe emplear gran parte de su vida en estudiar para alcanzar la perfección... ¿Se ha dejado muchas otras cosas en el tintero?

Bueno... La vida del músico es un poco como un embarazo; una mujer no puede estar embarazada durante tres horas al día. Es o todo o nada. Incluso cuando duermo, la música continúa sonando en mi mente. Y sí, naturalmente esto implica sacrificar ciertas cosas como las vacaciones, los fines de semana... Porque como músico estás siempre trabajando, o con el instrumento, o con las partituras o simplemente reproduciendo música en tu cabeza. En otras palabras, la música para los músicos es una forma de vivir.

Rusia, Reino Unido, España, con cual se queda... O deme una razón para amar cada país...

Rusia y el Reino Unido me han permitido convertirme en lo que soy. España me permite continuar, ofreciéndome incontables experiencias humanas y culturales. España es historia viva de alguna forma y a dónde quiera que vayas puedes encontrar fantásticas formas de inspiración.

Esperemos verle de nuevo por España, tras esta presencia en octubre. Un placer.

Muchas gracias, pero como ahora vivo en España, ¡no desapareceré!

www.ibermusica-artists.es/es/artistas/33/nikolai-demidenko

www.demidenko.net



CNDM 19/20

Centro Nacional de Difusión Musical

UNIVERSO BARROCO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala Sinfónica



CONCIERTO EXTRAORDINARIO
07/04/20 19:30h | CECILIA BARTOLI MEZZO
LES MUSICIENS DU PRINCE-MONACO
ANDRÉS GABETTA VIOLÍN Y DIRECCIÓN
OBRAS DE A. Vivaldi



27/10/19 19:00h | LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA
LUIS ANTONIO GONZÁLEZ DIRECTOR
O. Alemán, E. Boix, A. Peña y E. Perdomo
SOPRANOS | M. Infante MEZZOSOPRANO
D. Blázquez TENOR | J. García Aréjula BARÍTONO
S. Durón y J. de Cañizares (atrib.): *Coronis*



15/12/19 19:00h | LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE Y PAUL AGNEW DIRECTORES
S. Piau SOPRANO | L. Desandre MEZZOSOPRANO
C. Dumaux CONTRATENOR | M. Beekman TENOR
M. Mauillon BAJO-BARÍTONO | L. Abadie BAJO
Una odisea barroca. Gala 40º aniversario
OBRAS DE G. F. Haendel, H. Purcell,
M.-A. Charpentier, J.-B. Lully y J.-P. Rameau



22/12/19 19:00h | COLLEGIUM VOCALE GENT
CHRISTOPH PRÉGARDIEN DIRECTOR
H. Blažíková SOPRANO | A. Potter CONTRATENOR
G. Poplutz TENOR | P. Kooij BAJO
J. S. Bach: *Oratorio de Navidad* (selección)



26/01/20 18:00h | IL POMO D'ORO
FRANCESCO CORTI DIRECTOR
M. E. Cenčić CONTRATENOR | K. Lewek SOPRANO
D. Galou MEZZOSOPRANO | N. Rial SOPRANO
L. Pisaroni BAJO-BARÍTONO
G. F. Haendel: *Orlando*



02/03/20 19:30h | AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN | ISABELLE FAUST VIOLÍN
BERNHARD FORCK CONCERTINO Y DIRECCIÓN
X. Löffler OBOE
OBRAS DE J. S. Bach y C. P. E. Bach



22/03/20 19:00h | EUROPA GALANTE
FABIO BIONDI DIRECTOR | S. Prina CONTRALTO
H. Summers y V. Genaux MEZZOSOPRANOS
S. Im, R. Invernizzi y M. Piccinini SOPRANOS
M. Borth BAJO
G. F. Haendel: *Silla*



05/04/20 18:00h | VOX LUMINIS & FREIBURGER BAROCKORCHESTER
LIONEL MEUNIER DIRECTOR
R. Höhn TENOR
J. S. Bach: *La Pasión según san Mateo*

Sala de Cámara | 19:30h

17/10/19 | LES ARTS FLORISSANTS
PAUL AGNEW TENOR Y DIRECCIÓN
Madrigales del Libro III de Carlo Gesualdo y sus contemporáneos (III)
OBRAS DE C. Gesualdo, N. Vicentino y O. di Lasso

30/10/19 | CONCERTO 1700
DANIEL PINTENO DIRECTOR | C. Mena CONTRATENOR
Antorcha bella: cantadas inéditas para alto de José de Torres
OBRAS DE J. de Torres y G. Bononcini

20/11/19 | LA GALANÍA | RAQUEL ANDUEZA SOPRANO
El baile perdido. Danzas del siglo XVII
TEXTOS DE L. de Vega, F. de Quevedo, M. de Cervantes

29/11/19 | VOX LUMINIS | LIONEL MEUNIER DIRECTOR
D. Buxtehude: *Abendmusiken*

14/01/20 | NEREYDAS | JAVIER ULISES ILLÁN DIRECTOR
A. Amo SOPRANO | F. Mineccia CONTRATENOR
Dulce sueño. Nápoles-España-México: Ignacio Jerusalem, 1707-1769
OBRAS DE I. Jerusalem y Stella y J. de Herrando

30/01/20 | ENSEMBLE 1700
DOROTHEE OBERLINGER FLAUTA DE PICO Y DIRECCIÓN
A. Prohaska SOPRANO | D. Sinkovsky CONCERTINO Y CONTRATENOR
Músicas nocturnas
OBRAS DE H. Purcell, T. Merula, A. Vivaldi, H. I. F. von Biber,
J. Cage, J. Dowland y G. F. Haendel

13/02/20 | LES ARTS FLORISSANTS
PAUL AGNEW TENOR Y DIRECCIÓN
Madrigales del Libro IV de Carlo Gesualdo y sus contemporáneos (IV)

12/03/20 | AL AYRE ESPAÑOL
EDUARDO LÓPEZ BANZO DIRECTOR
¡Ay, bello esplendor! Grandes villancicos barrocos
OBRAS DE J. de Torres, A. Corelli, J. Francés de Iribarren y C. Seixas

26/03/20 | THE KING'S CONSORT | ROBERT KING DIRECTOR
S. Junker SOPRANO | M. Beate Kielland MEZZOSOPRANO
OBRAS DE F. Couperin, M. de Sainte-Colombe le fils y M. Marais

03/04/20 | LA REAL CÁMARA | EMILIO MORENO DIRECTOR
Bolonia, 1708: los conciertos op. 4 del Accademico Formato (Francisco José de Castro, 'Spagnuolo') versus el nuevo lenguaje de Giuseppe Torelli
OBRAS DE G. Torelli y F. J. de Castro 'Spagnuolo'

07/05/20 | KRISTIAN BEZUIDENHOUT CLAVE
S. Gent y C. Bernardini VIOLINES | S. Jandl VIOLA
J. Manson VIOLONCHELO | J. Munro CONTRABAJO
Conciertos para clave de Johann Sebastian Bach

21/05/20 | L'APOTHÉOSE
A tribute to tears
OBRAS DE G. F. Haendel

VENTA DE LOCALIDADES:

Cámara: de 10€ a 20€

Sinfónica: de 12€ a 50€, según concierto. Concierto extraordinario Cecilia Bartoli: de 25€ a 95€

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



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



Auditorio Nacional de Música



cndm.mcu.es



Alastair Miles

Un bajo muy alto

por Ona Jarmalavičiūtė

Nacido y formado en Gran Bretaña, Alastair Miles es dueño de una de las voces graves más apreciadas desde hace décadas. El cantante ha sido elogiado por ser el "mejor bajo británico de su generación", "uno de los cantantes más renombrados de Gran Bretaña", "con una presencia elocuente". Trabaja habitualmente en todo el mundo, en teatros como el Met de Nueva York, La Scala de Milán, Wiener Staatsoper, Royal Opera House de Londres, The Netherlands Opera, Deutsche Oper Berlin, etc. En esta entrevista, este gigante de la ópera, que obtuvo el Premio "Decca Kathleen Ferrier", nos habla sobre sus rituales cotidianos y su visión de la profesión como cantante operístico.



© Nic MARCHANT

El bajo británico Alastair Miles acaba de actuar en el Festival de Salzburgo.

Como británico, ¿podría describir cómo es en la actualidad el mundo de la ópera en Gran Bretaña?

El ámbito de la ópera en Reino Unido está bastante animado, pero los recortes de presupuesto al pasar los años han tenido un efecto perjudicial. De las compañías con las que he trabajado recientemente, Opera North parece estar en buena forma, con una audiencia leal y una administración eficiente. Tengo bastantes esperanzas con su nuevo director Garry Walker, con quien trabajé en *Billy Budd* en 2016. Soy más pesimista sobre la ENO, a pesar de que tienen un excelente director en Martyn Brabbins. La verdad es que no han tenido una administración decente en mucho tiempo... El aumento reciente en la Ópera Country House de verano ha significado más oportunidades para el cantante británico, lo cual es bien recibido. Pero no creo que haya algo como canto "británico". Verdaderamente hay un tipo de sonido tenor "inglés", pero creo que los atributos principales de los cantantes británicos son el profesionalismo, los altos estándares de musicalidad y una ausencia de comportamiento histriónico...

"Uno debería tomar decisiones que sean relevantes y respetuosas para la música"

¿Cómo nutre su voz? ¿Tiene rituales cotidianos?

Intento mantenerme en forma y saludable haciendo ejercicio y comiendo bien, pero no lo hago excesivamente. Tengo suerte en cuanto a que siempre he sido delgado y no aumento de peso fácilmente. Ya no tengo ninguna rutina durante periodos de interpretación y no soy un cantante que sienta la necesidad de "calentar" en exceso.

¿Cómo podría definir su profesión?

Es una profesión muy excéntrica porque es impredecible y variada, pero las recompensas artísticas pueden ser inmensas. Comencé mi carrera como cantante en 1986, cuando decidí concentrarme en la voz a tiempo completo, renunciando a tocar la flauta. En ese momento mis expectativas eran simplemente responder a una demanda mucho más grande para mí como cantante que como flautista... Pero tengo que admitir que hay un cinismo cada vez más grande hacia "esta profesión", al pasar de los años. Ha habido decepciones, enfermedades y experiencias negativas que he soportado y que no puedo evitar que afecten a mi punto de vista. Parecía haber una obsesión con la "juventud" en un momento dado (programas con artistas jóvenes, etc.), que no creo que sea totalmente saludable. ¡A menudo es más bien una excusa para pagarle menos a un artista y prescindir de sus servicios más rápido! Cantar ópera es un arte que toma años en desarrollarse y perfeccionarse; no

creo que enfocarse exclusivamente en el talento joven, a menudo a expensas de artistas más maduros y capaces, sea necesariamente bueno. Estoy orgulloso de mis relaciones con varios directores, cito ahora a Sir Colin Davis, John Eliot Gardiner o Nikolaus Harnoncourt, y el trabajo que hice con ellos. También estoy orgulloso de mi tiempo en la Opera Estatal de Viena y en la Opera del Estado de Baviera, con roles desafiantes y satisfactorios que he tenido al pasar de los años.

¿Cómo da forma a un nuevo personaje operístico?

Gran parte del personaje cobra vida por la música que tienes que cantar y las relaciones que tienes con otros personajes en el escenario. Tener un buen director es muy importante, que tenga buenas ideas, un entendimiento con el intérprete y que pueda darte la libertad de hacer todo posible. Recientemente dirigí una producción semi-es escenificada de *Le Nozze di Figaro*, donde también canté los dos roles de bajo de Bartolo y Antonio. ¡Fue la cosa más difícil que he hecho! Tener que ser objetivo y subjetivo al mismo tiempo fue agotador, pero me dio un entendimiento del proceso de director que no conocía antes.

Desempeñó varios grandes papeles durante su carrera, como Leporello (*Don Giovanni*) o Felipe II (*Don Carlo*)...

Leporello fue muy divertido y disfruté mucho el aspecto cómico de la interpretación. ¡Felipe II es un papel fantástico, que espero cantarlo muchas más veces! También disfruté varios "demonios" operísticos, lo cual te da un alcance enorme hacia el canto y la actuación desde diferentes perspectivas...

¿Toma decisiones creativas personales?

Uno debería tomar las decisiones creativas que sean relevantes y respetuosas para la música, en vez de tener en cuenta cualquier prejuicio que podría tener el público y el oyente...

En su juventud fue educado como flautista. ¿Cómo ocurrió la transformación en su carrera profesional hacia el canto?

Como aproximadamente he dicho antes, sencillamente descubrí que las personas se estaban interesando más en mí como cantante en la cuerda de bajo que como lo habían hecho como flautista, así que decidí concentrarme en el canto. No hay muchas similitudes entre tocar la flauta y cantar en una tesitura tan baja, aparte del control de la respiración y la capacidad de formular y matizar una línea melódica. Sin embargo, mi entrenamiento instrumental fue enormemente importante para mi desarrollo como cantante, porque me dio la capacidad de ejecutar la música en primera lectura, de reconocer los patrones melódicos y armónicos y cantar con agilidad, con coloratura.

¿Cuál es su opinión sobre el repertorio tradicional del bajo?

A mí me gusta la voz de bajo, particularmente cuando es ejemplificada por Cesare Siepi, Ezio Pinza y Tancredi Pasero. Sin embargo, puede ser sumido por una cierta rigidez sor-

"Cantar ópera es un arte que toma años en desarrollarse y perfeccionarse; no creo que enfocarse exclusivamente en el talento joven, a menudo a expensas de artistas más maduros y capaces, sea necesariamente bueno"



© SHEILA ROCK

"No elijo un repertorio tanto como el repertorio me elige a mí", afirma Alastair Miles.

da que me esfuerzo por evitar en mi propia interpretación. Parcialmente, esto se debe a los personajes que los bajos retratan: hombres viejos, sacerdotes y reyes. Raramente son las figuras más emocionantes o dinámicas en escena. Es un gran desafío para un joven cantante retratar personajes de edad muy mayor. ¡Esto obviamente se hace más fácil mientras uno va envejeciendo!

Es reconocido por un repertorio estilísticamente amplio. ¿Qué tipo de estilo le gusta más?

No reconozco las diferencias en los estilos musicales mientras estoy actuando, estoy demasiado enfocado en el proceso de interpretación. Tengo una gran afinidad por Verdi, pero la verdad es que me gusta lo que en ese instante esté cantando. No elijo un repertorio tanto como el repertorio me elige a mí... Nunca tengo la elección de repertorio para grabaciones discográficas, a menos que sea un proyecto de Lieder que financie e inicie yo mismo.

¿Cómo acepta el elogio o la crítica negativa que viene de sus colegas o de la prensa especializada?

Antes, me solía importar mucho lo que los críticos decían sobre mí en sus crónicas. Es muy estimulante leer elogios, pero hoy en día no me importa mucho lo que escriban de mí. En la actualidad hay muchos canales de noticias y páginas web, todos dando su opinión, y gran parte de ello está mal informado y no muy fundamentado.

¿Cómo han ido sus actuaciones en el reciente Festival de Salzburgo?

Hasta 2019, nunca había hecho antes ópera en el Festival de Salzburgo, solo conciertos. ¡Con *Alcina* mi experiencia ha sido extremadamente positiva!

En movimiento, temporada 2019-20 de la Real Filharmonía de Galicia

La Real Filharmonía de Galicia (RFG) presentó la nueva temporada de abono 2019-2020 en su sede, el Auditorio de Galicia, que celebra su 30 aniversario. Asistieron el alcalde de Santiago y presidente del Consorcio de la Ciudad, Xosé Sánchez Bugallo; la concejala de Acción Cultural, Mercedes Rosón; el director titular y artístico de la orquesta, Paul Daniel; la directora técnica de la RFG, Sabela García Fonte; junto al director-gerente del Auditorio de Galicia, Xaquín López.

La RFG celebrará 22 conciertos de abono bajo el lema "En movimiento" ("En movimiento"), en relación a la idea defendida por el propio Beethoven de que *el arte nos exige que nunca nos detengamos*. Precisamente el próximo año se conmemora el 250 aniversario del nacimiento de Beethoven, por lo que la RFG ofrecerá programas especiales en torno a sus obras. "En cada uno de los conciertos habrá algo nuevo porque tenemos que estar siempre en movimiento. En mi espíritu de renovación, espero que haya algo para todos y para todas en esta temporada, para los adultos y también para los niños", indicó Paul Daniel. Con el fin de acercar la música clásica y la RFG a nuevos públicos, continúan los conciertos familiares y



El alcalde de Santiago y presidente del Consorcio de la Ciudad, Xosé Sánchez Bugallo; la concejala de Acción Cultural, Mercedes Rosón; el director titular y artístico de la orquesta, Paul Daniel; la directora técnica de la RFG, Sabela García Fonte; junto al director-gerente del Auditorio de Galicia, Xaquín López.

el ciclo *Descubre unha orquestra para ti, a túa!*, con horarios y precios accesibles. Y en el marco del proyecto *RFG Solidaria*, estas actuaciones se destinarán a dar visibilidad a asociaciones y ONGs.

La RFG estrenará en noviembre la ópera *A amnesia de Clío*, del compositor gallego Fernando Buide. A lo largo de la temporada la RFG realizará varios estrenos, manteniendo así su compromiso con la creación contemporánea y el apoyo a jóvenes compositores.

Grandes batutas de renombre nacional e internacional estarán presentes,

como Joana Carneiro (que inauguró la temporada a finales de septiembre), Jessica Cottis, Mijail Jurowski, José Antonio Montaña, Robert Howarth, Nuno Coelho, Marc-Leroy Calatayud, Manuel Coves, Manuel Hernández-Silva, Jaime Martín, Geoffrey Styles, Pablo González y el principal director invitado de la orquesta, Jonathan Webb. Entre los solistas destacan Javier Perianes, Claire Huangci, Dmytro Chorni, Sofya Melikyan, Steven Isserlis, Matthieu Arama, Ellinor D'Melon, Pacho Flores, Enrike Solinís o el Cuarteto Quiroga, entre otros.

www.rfgalicia.org

Tristán e Isolda con Afkham y la Orquesta Nacional de España

Si en la anterior temporada de la Nacional tuvimos la oportunidad de *Morir de amor* con unas pinceladas wagnerianas, en la presente, David Afkham nos conducirá hacia el todo de la extenuación pasional con una ópera cumbre como es *Tristán und Isolde*, en versión de concierto. Dolor y conmoción o éxtasis superlativo... Wagner decide sumarlo todo en Tristán e Isolda, una pareja que ya no practica el ingenuo juego del amor.

Esta cita imprescindible cambia el formato habitual de viernes a domingo de la Orquesta Nacional, haciendo que la primera entrega sea un jueves y la segunda un domingo, pero por la tarde en lugar de la habitual sesión dominical matutina.

Orquesta Nacional de España / David Afkham
Petra Lang, Violeta Urmana, Frank Van Aken,
Roman Sadnik, etc.
Tristán e Isolda de Wagner (Ópera completa en versión concierto)
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)
17 y 20 de octubre (19 hs & 17 hs)

<http://ocne.mcu.es/>



David Afkham dirigirá a la OCNE *Tristán e Isolda* en versión de concierto.

La Sinfónica de Tenerife representa el paisaje musical de una isla única

Si Tenerife es una isla única por sus contrastados paisajes, sus encantadores rincones y sus envidiables tesoros naturales, la Sinfónica de Tenerife representa por derecho propio a su paisaje musical desde 1935 como orquesta de cámara y desde 1970 con su actual status. Con sede permanente en la capital, Santa Cruz de Tenerife, la formación dirigida por el maestro Antonio Méndez presenta para la temporada 2019/20 un programa compuesto por 19 conciertos que emulsionará romanticismo, impresionismo y, como no podría ser de otra manera por el biótopo en dónde se encuentra, un naturalismo puro.

La orquesta del Cabildo de Tenerife revisará las obras de Wagner, Bach, Bjarnason, Britten, Respighi, Debussy o Schumann; precisamente de éste último compositor se ofrecerán tres programas en los que se desarrollarán las cuatro Sinfonías y los tres Conciertos. De las nuevas batutas que se subirán por primera vez al podio de la Sinfónica de Tenerife destacan Gergerly Madaras, Alexander Shelley, Eivind Gullberg Jensen, Daniel Bjarnason y Chloé van Soeterstède, a los que se suman el director de escena Alexander Medem. Su director principal, Antonio Méndez, asumirá ocho programas y tres su director honorario, Víctor Pablo Pérez. La figura del artista en residencia será en esta ocasión para la violinista Veronika Eberle, quien debutará con la orquesta y estará presente en dos programas, tanto como solista como en el papel de directora.



La Sinfónica de Tenerife está compuesta por profesionales que viven intensamente su trabajo y no sólo se trata de un motor emocional, sino que se transforma en una verdadera herramienta de fortalecimiento del tejido humano en la sociedad insular. En este sentido cada temporada adquiere un compromiso con muchas otras actividades que le llevan a realizar conciertos socio-educativos, festivales, conciertos al aire libre o con Ópera de Tenerife.

<http://sinfonicadetenerife.es/>

10 años de BR-Klassik



El sello propio de la Radio de Baviera celebra su décimo aniversario, liderando desde 2009, junto a sellos como LSO o RCO Live, el ranking de los mejores sellos discográficos que representan a una orquesta internacional. El principal objetivo de BR-Klassik es ofrecer a los amantes de la música el acceso

con la mayor calidad a sus tres conjuntos musicales: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner y el Chor des Bayerischen Rundfunks.

Grandes solistas presentes en estas grabaciones en vivo, como Magdalena Kožená o Christian Gerhaher, y directores como Herbert Blomstedt, Bernhard Haitink, Daniel Harding, Simon Rattle, Andris Nelsons y Yannick Nézet-Séguin, así como Mariss Jansons, director titular de la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Igualmente se han rescatado de los archivos radiofónicos grabaciones en vivo de históricos intérpretes como Martha Argerich, Daniel Barenboim, Friedrich Gulda, Otto Klemperer, Günter Wand, Edita Gruberová, Margaret Price o Fritz Wunderlich, entre otros. Y sin olvidar la ópera, con registros en vivo del *Anillo de Wagner* por Rattle (en camino de completarse), *Dama de Picas* por Jansons, *Luisa Miller*, *I due Foscari* o *Segismondo* de Rossini por Kerilynn Wilson.

Varias de estas grabaciones han sido premiadas con los más prestigiosos galardones, y muchos de estos registros han sido incluidos en diversos meses en el top 10 de RITMO.

www.br-media.de

El caserío inaugura temporada en el Teatro de la Zarzuela



Esta comedia lírica en tres actos, con música de Jesús Guridi, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 11 de noviembre de 1926, regresa al teatro de la calle Jovellanos en una producción del Teatro Arriaga de Bilbao y del Teatro Campoamor de Oviedo.

Las funciones durarán todo octubre (días 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19 y 20) y será dirigido musicalmente por Juanjo Mena, con dirección de escena de Pablo Viar. En el reparto, Raquel Lojendio, Carmen Solís, Ángel Ódena, José Antonio López, Andeka Gorrotxategi, José Luis Sola, Marifé Nogales, Ana Cristina Marco, Pablo García López y Jorge Rodríguez-Norton, entre otros. Con la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro Titular del Teatro de La Zarzuela, *El caserío* inaugura temporada en el Teatro de la Zarzuela.

<http://teatrodela Zarzuela.mcu.es>

Turandot, la ópera de la inauguración del Liceu



Recreación de la nueva producción de *Turandot* de Franc Aleu para el Gran Teatre del Liceu.

Tres enigmas revelados por un príncipe sin nombre: la esperanza, la sangre y Turandot. Tres personajes clave para entender el sentido del melodrama en clave pucciniana: Calaf, Liù y Turandot. Exactamente veinte años después de la inauguración del Liceu con *Turandot* (7 de octubre de 1999), la "princesa de hielo" vuelve al teatro de la Rambla bajo la piel de la gran Iréne Theorin en el primer reparto y de Lise Lindstrom (debutante en el Liceu) en el segundo. Junto a ella, Jorge de León, Gregory Kunde, Ermonela Jaho y Anita Hartig en dos repartos de lujo. La dirección musical corre a cargo de Josep Pons.

La última y póstuma ópera de Puccini (terminada por Franco Alfano), estrenada en el Teatro alla Scala de Milán en 1926, es también el título con el que debuta como director de escena el videoartista Franc Aleu, en un espectáculo visualmente fascinante en su concepción escenográfica y con un vestuario espectacular, donde la luz juega un papel fundamental al servicio de una ópera tardoverista e innovadora en muchos aspectos. Las funciones del 7 al 25 de octubre.

www.liceubarcelona.cat/es

Philharmonia Orchestra y Salonen en Ibermúsica



Rebecca Nelsen afrontará como solista la Suite de *Lulu* de Alban Berg.

La Philharmonia Orchestra vuelve a Ibermúsica en dos sesiones con su fantástico director titular Esa-Pekka Salonen. El también compositor finés ha estado al frente de la agrupación londinense desde 2008. "La Philharmonia es un grupo que conjuga talento y energía con una facilidad de comunicación musical, calidez personal, asunción de riesgos y siempre buen humor", afirma Salonen.

En los dos programas al frente de una de las mejores orquestas del mundo, Salonen afronta dos programas muy diferentes. Por una parte, el 8 de octubre será la colosal *Novena Sinfonía* de Mahler la que acapare todo el programa, mientras que el 9 de octubre la *Séptima* de Beethoven estará precedida por la Suite de *Lulu* de Berg y la obertura *Rey Esteban* del de Bonn.

Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen

Solista: **Rebecca Nelsen** (soprano)
Obras de **Beethoven, Berg y Mahler**

Martes 8 de octubre, 19.30h

Miércoles 9 de octubre, 19.30h

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

www.ibermusica.es/es

Donizetti en la playa del Teatro Real

El elixir de amor de Gaetano Donizetti regresa al Teatro Real, en la versión creada por Damiano Michieletto con su producción original, ya vista en este coliseo hace pocos años, transfiriendo la acción de esta ópera a una playa popular llena de vacacionistas de verano. Transforma el "Elixir" del libreto original, un vino de Burdeos ofrecido como poción mágica, en una bebida energizante. En los repartos destacan Erwin Schrott, Javier Camarena, Francisco Gatell, Sabina Puértolas y Brenda Rae, entre otros.

Este *melodramma giocoso* en dos actos, con libreto de Felice Romani, estrenado en el Teatro Cannobiana de Milán el 12 de mayo de 1832, fue estrenado en el Teatro Real el 4 de enero de 1851. Esta producción del Teatro Real, en coproducción con el Palau de les Arts de Valencia, tiene como director musical a Stefano Montanari. Las funciones comenzarán el 29 de octubre y se prolongan hasta el 12 de noviembre.

www.teatroreal.es



La divertida puesta en escena de Damiano Michieletto para *El elixir de amor* regresa al Teatro Real.

Otoño musical en el CNDM



© FELIX BROEDE

La violinista Isabelle Faust liderará un plantel de grandes intérpretes para ofrecer obras de Webern y Schubert.

El mes de octubre ofrece una oportunidad al amante de la música de disfrutar de las diversas propuestas a nivel nacional que programa el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM). En el Teatro de la Zarzuela (lunes 7) prosigue el Ciclo de Lied, esta vez con un habitual, como es Matthias Goerne, acompañado al piano por Alexander Schmalcz. Estamos ante uno de los habituales visitantes de estos ciclos liederísticos, un barítono de voz oscura y densa (aun dentro de un espectro en principio lírico), artista matizador, de probado aliento dramático y muy aplaudido por el público madrileño. En esta ocasión, anuncia un programa en el que concurren dos compositores que no figuran en los anales de los especialistas, pero que están provistos en sus incursiones en este mundo vocal de notable talento para diseccionar emociones, como Shostakovich y Frank Martin, que estarán acompañados por otros autores a determinar.

En el primer concierto de Liceo de Cámara XXI se presenta una de las grandes intérpretes del momento, la violinista Isabelle Faust (miércoles 9), liderando un conjunto con Anne-Katharina Schreiber, Danusha Waskiewicz, Kristin von der Goltz, James Munro, Lorenzo Coppola, Javier Zafrá y Teunis van der Zwart, para interpretar las *Seis Bagatelas para cuarteto de cuerda Op. 9* de Webern, junto a dos obras mayores de Schubert, el *Cuarteto de cuerda n. 12* y el *Octeto*.

En el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (lunes 14), el pianista salmantino Alberto Rosado interpretará obras para piano de José Manuel López López (entrevistado en este mismo número), compositor residente

del CNDM en la temporada 2019-2020, y extractos de las *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* de Olivier Messiaen, en este primer concierto de las Series 20/21.

Con un programa formado por Madrigales del *Libro III* de Carlo Gesualdo y sus contemporáneos, regresa Les Arts Florissants con la dirección de Paul Agnew (jueves 17). Continuando con el ciclo iniciado el año pasado, el conjunto de madrigalistas llega al *Libro III* de Madrigales de Gesualdo, obra crucial en la evolución de su música. Publicado en 1595, sólo un año después de los dos primeros libros, la sustancia melancólica de buena parte de estos madrigales, sus más ásperas y violentas disonancias señalan la senda por la que seguiría en el futuro el arte del compositor. Para anunciar ese nuevo camino el concierto se abre con música en género cromático, incluidas las enigmáticas *Prophetiae Sibyllarum* de Orlando di Lasso.

Al siguiente día (viernes 18), el Tarkovsky Quartet (François Couturier, Anja Lehner, Jean-Marc Larché, Jean-Louis Matinier), dentro del ciclo Fronteras, ofrece un programa titulado "La belleza de lo desconocido".

En coproducción con el Círculo de Bellas Artes, el ciclo Beethoven Actual arranca con el pianista Daniel del Pino (lunes 21), con obras de Beethoven, Ligeti y con la creación del premiado compositor y director vallisoletano Francisco Lara. Del mismo modo, otro ciclo exitoso como es Bach Vermut toma protagonismo con su primer concierto de esta temporada (sábado 26), con el organista David Cassan, una de las figuras más destacadas de la joven hornada de organistas franceses.

Atribuida durante un tiempo a Antonio Literes, el estudio estilístico de *Coronis* sugiere que pueda ser obra de Sebastián Durón, y una de las más ambiciosas piezas de su carrera. Luis Antonio González, experto defensor de la música teatral del Barroco español, se pone otra vez al frente de Los Músicos de Su Alteza para el rescate de la partitura, que podrá así escucharse completa por primera vez en época moderna (domingo 27).

Tras la actuación del mítico Herbie Hancock (Chicago, 1940), en coproducción con Serious Fan Music y en colaboración con el Festival Internacional de Jazz de Madrid (lunes 28), la programación se completa el día 30 con el violinista malagueño Daniel Pinteño y Concerto 1700, en un programa titulado "Antorcha bella: cantadas inéditas para alto de José de Torres". Estas y otras actividades están detalladas en la página web del CNDM.

www.cndm.mcu.es

La Fundación Juan March presenta su nuevo auditorio

Tras 45 años de actividad musical ininterrumpida, la Fundación Juan March ha reformado el Salón de Actos para transformar su sala de cámara en una pequeña sala sinfónica. De este modo, el espacio de conciertos más veterano entre los activos hoy en Madrid en el ámbito de la música clásica se prepara para afrontar nuevos retos y renovar algunas líneas de programación. Junto a la mejora de la acústica y del equipamiento técnico, los espacios situados detrás de la escena se han renovado por completo (creando una sala de ensayos y un nuevo cuarto para la radio), al tiempo que se ha ampliado notablemente el propio escenario. El nuevo auditorio permitirá sorprender al público interesado con nuevas producciones de ópera, teatro musical y danza.



XXV Ciclo Internacional de Órgano de Torreciudad Armonía entre paisaje y música

Durante el mes de agosto, el Ciclo Internacional de Órgano de Torreciudad ha llegado a su XXV edición, un número "redondo" que ha apoyado una vez más el numeroso público asistente. La experiencia de todos estos años confirma el acierto de seguir apostando por la combinación de otros instrumentos junto al órgano; en esta ocasión, escuchamos multitud de instrumentos de percusión, como platten glocken, gongs thailandeses, chimes de conchas, campanas tubulares, etc. También flauta dulce, violín e instrumentos étnicos: duduk, quena, kaval, siku, charango, kou xiang, nai y hulusi.

El Ciclo acogió en su segunda actuación el estreno absoluto de la obra *Variaciones sobre "Salve Madre de Torreciudad"*, del compositor Naji Hakim. Se trata de una pieza elaborada a partir de una melodía mariana propia del santuario, interpretada magistralmente por el propio compositor.

Fotografías de J. A. Arregui y Xavier Safont

www.torreciudad.org



Esther Ciudad (órgano) y Juanjo Guillem (percusión) inauguraron esta edición con un concierto espectacular centrado en el siglo XXI.



Los organistas M^e Bernadette Dufourcet (Francia) y Naji Hakim (Líbano) hicieron brillar el gran órgano Blancafort (4.072 tubos) con un concierto a cuatro manos.



Programa contemporáneo de José Menéndez (flautas) y Maite Aranzabal (órgano) que culminó, como ya es tradición, con una obra del gran Pedro Iturralde.



El original concierto de clausura corrió a cargo de los donostiarros Loreto Aramendi (órgano) y Pedro Miguel Aguinaga (violín), junto al argentino Pablo Mezzelani (instrumentos étnicos).



Riga Jurmala Music Festival

Una ventana en el Báltico abierta al mundo

por Lorena Jiménez

Letonia/Latvija, el joven país del Báltico que recuperó su independencia a principios de los años noventa; un pequeño país con menos de dos millones de habitantes, en el que la música es una parte esencial de la identidad nacional, estrenó un nuevo festival dispuesto a convertirse en uno de los grandes eventos de la música clásica. Una nueva apuesta cultural en un país que destina un tercio de su presupuesto a la educación musical, orgulloso de su rica tradición coral y cuna de grandes estrellas internacionales, como las cantantes Elina Garanča, Kristine Opolais y Marina Rebeka; los directores de orquesta Andris Nelsons y Mariss Jansons, el violonchelista Mischa Maisky o los violinistas Gidon Kremer y Baiba Skride.

La histórica capital de Riga y su vecina Jurmala, la ciudad a orillas del Báltico con playas de arena blanca, rodeadas de pinos y villas de madera que se hacen invisibles entre los árboles, dieron la bienvenida a melómanos de todo el mundo como marco del nuevo evento musical del verano. Cuatro fines de semana, desde el 19 de julio al 1 de septiembre, de conciertos sinfónicos con cuatro directores del más alto prestigio mundial y cuatro de las mejores orquestas: la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara y la directora Susanna Mälkki, la Orquesta Filarmónica de Israel y Zubin Mehta, la London Symphony Orchestra y Gianandrea Noseda, y la Orquesta Nacional Rusa y su director titular Mikhail Pletnev; destacadas estrellas internacionales como Yuja Wang, Olga Peretyatko, Vadim Repim, Mischa Maisky, el legendario pianista Rudolf Buchbinder o el guitarrista montenegrino Miloš, entre otros, y conciertos matinales con jóvenes talentos emergentes.

Martin Engstroem

“El objetivo es poner a Letonia en el mapa”, tal y como afirmó la directora ejecutiva del festival, Zane Čulkstena: “Queremos transmitir el mensaje de que la música tiene aquí un lugar especial y que no solo somos amantes de los bosques o que nos pasamos el día recogiendo champiñones, aunque los champiñones también son una obsesión nacional en Letonia”. Razones históricas y personales animaron al ex ejecutivo de Deutsche Grammophon y fundador del Festival Verbier en los Alpes suizos, Martin Engstroem, a aceptar la invitación de la Fundación BMS para lan-

“El éxito de esta primera edición del JRMF, augura su incorporación como destino de turismo musical a tener en cuenta en el calendario de cualquier amante de la música clásica”



Zubin Mehta dirigió la Filarmónica de Israel en el Riga Jurmala Music Festival.

zar este ambicioso proyecto como director artístico del nuevo festival: “Nací justo al otro lado del Báltico en Estocolmo, así que este es un territorio familiar para mí. Me casé con veinticinco años y estuvimos de luna de miel en Jurmala. Es un lugar increíble con una playa de arena blanca de 15 kilómetros”, dice Engstroem, para quien “Riga y Jurmala son hermosos secretos históricos que esperan ser descubiertos por el viajero musical. El objetivo es posicionar el festival como un evento internacional y un atractivo destino para las estrellas de la música clásica, así como atraer a jóvenes talentos de todo el Báltico y ofrecer al público de Letonia los mejores artistas y orquestas de la música clásica”.

Dzintari Concert Hall Jurmala

El concierto inaugural se celebró en el histórico Golden Hall de la Opera Nacional de Letonia con Susanna Mälkki y la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, conocida como la Orquesta de Mariss Jansons (por problemas de salud no pudo participar en el festival). Si estuvo presente el legendario director de orquesta Zubin Mehta, quien ofreció dos excepcionales conciertos con la IPO en el Dzintari Concert Hall, la sala de conciertos al aire libre ubicada en el que fue famoso parque de conciertos del Balneario de Edimburgo en los años veinte. A sus 83 años, a paso lento y apoyado en un bastón, el maestro Mehta se acercó al pódium para dirigir sentado y de memoria la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y ofrecer una soberbia ver-

sión de la *Sinfonía n. 1* de Mahler, brindando una lección de suprema dirección orquestal, atenta a los mínimos detalles, que el público agradeció, puesto en pie, con una sonora ovación. El maestro hindú respondió con dos propinas en cada uno de sus conciertos: la obertura de la ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart y la conocida polka *Unter Donner und Blitz* de Johann Strauss II.

Dada la calidad del programa y de los artistas invitados en su primera edición, el éxito de esta primera edición del JRMF, con entradas agotadas meses antes de su inauguración para muchos de los conciertos, no solo ha puesto a Letonia en el mapa de los melómanos viajeros, sino que augura su incorporación como destino de turismo musical a tener en cuenta en el calendario de cualquier amante de la música clásica.

En los próximos años, el JRMF, que ya ha sido clasificado entre los 10 mejores festivales del verano por el periódico británico *The Telegraph* y ha sido galardonado con la etiqueta *EFFE Label* por la European Festivals Association, ampliará su duración a seis fines de semana en 2020 y ocho fines de semana en 2021.

RIGA
JUR
MALA
MUSIC FESTIVAL

Riga Jurmala
Music Festival
19 de julio
al 1 de septiembre
Riga, Jurmala (Letonia)

<https://riga-jurmala.com/>

Juan Carlos Fernández-Nieto

“Los músicos vivimos por y para el público”

por Lucas Quirós

Premiado en importantes concursos internacionales y con una consolidada carrera internacional, el pianista Juan Carlos Fernández-Nieto nos habla de su reciente regreso al Carnegie Hall y de sus próximos proyectos.

Pregunta aparentemente fácil... ¿Cómo es Juan Carlos Fernández-Nieto como pianista?

Siempre con mil y una cosas en la cabeza, buscando el detalle a todo, pero al final los únicos que tienen una respuesta objetiva es el público para el que toco, y ¡el público siempre tiene razón!

Este verano ha vuelto a tocar en el mítico Carnegie Hall, además con un programa muy especial, cuéntenos sobre ello...

Fue con The Chamber Orchestra of NY, y era un monográfico dedicado a Vaughan-Williams con la *Octava Sinfonía* y el *Concierto piano y orquesta en do mayor*. El *Concierto* es muy poco conocido y está pensado de un modo muy sinfónico, lo que hace que la parte de piano sea muy grande y con muchas sonoridades diferentes, y con un tercer movimiento en *fugato* que culmina en un final *alla tedesca* con una gran cadencia del piano.

Gran parte de su carrera se desarrolla fuera de España. Ha tocado en prestigiosos festivales como el del Klavier Festival Ruhr, en salas como el Steinway Hall de Nueva York y Londres o Saint-Martin-in-the-Fields y, en las últimas semanas, además de en Estados Unidos, ha realizado una gira por Centroamérica. ¿Cómo ha sido su experiencia por allí?

Es cierto que la mayor parte de mi carrera se ha desarrollado fuera, pero creo que se debe simplemente a que he vivido en Estados Unidos muchos años y apenas he podido estar mucho tiempo por mi país. En Centroamérica he estado ya varias veces, y me llama mucho la atención la respuesta y el trato que tienen hacia la música en general. Son países que no disponen de la oferta cultural de la que disfrutamos en Europa o en Estados Unidos, y cada concierto lo viven como un evento fuera de lo común.

Dos de sus maestros han sido Boris Berman y Claudio Martínez Mehner.



© Denis Denisov

El pianista Juan Carlos Fernández-Nieto nos habla de su reciente regreso al Carnegie Hall y de sus próximos proyectos.

¿Qué le han aportado cada uno de ellos?

He tenido la suerte de trabajar con muy buenos profesores cuando era estudiante, y aunque sería imposible describir todo lo que me ha aportado cada uno, diría que con Martínez Mehner aprendí a ver la partitura desde el punto de vista orquestal, y con Berman a pensar desde un punto de vista más universal.

Ha sido premiado en importantes concursos de piano, como el Internacional de Jaén, donde recibió el segundo premio, o el “Paloma O’Shea” de Santander, donde fue finalista y merecedor del premio del público. ¿Qué importancia han tenido los concursos para su carrera y cuál es su opinión sobre ellos?

Los concursos son muy importantes en cualquier campo. Te retan a superarte como músico, te llevan al límite en lo personal y en lo psicológico, y te preparan para la vida real. Jaén por ejemplo fue muy importante para mí, estaba atravesando un momento personal bastante difícil, y contra todos los pronósticos que tenía en el momento, me sacó de ese bache, y todo lo que ha venido después en mi vida se lo debo en gran parte a este concurso. Por otra parte, el Concurso de Santander ha sido un momento muy especial, y tiene el hecho de ser uno de los concursos más importantes del mundo. Tener la ovación y el premio del público de todo un país en un concurso así es de las cosas más importantes que le pueden pasar a un músico. Nosotros vivimos por y para el público,

y nuestra música no puede sobrevivir si no tenemos una audiencia que nos escuche.

¿Con qué repertorio se siente más cómodo?

El que estoy tocando en el momento. Es importante para mí estar convencido con una obra, tanto a nivel físico como emocional, y aunque es cierto que hay periodos en la música que me gustan más que otros, encuentro el mismo placer tocando Mozart que Gershwin.

Acaba de mudarse a Madrid desde Nueva York, donde ha vivido los últimos años. ¿Cómo afronta la continuación de su carrera aquí? ¿Dónde le podremos ver en esta nueva temporada?

Nueva York es una ciudad en la que se puede encontrar de todo a nivel cultural, pero llegó un momento en el que necesitaba tener algo más de tiempo para mí. A veces damos por hechas las pequeñas cosas que tenemos en España, pero que al final marcan la diferencia en muchos aspectos. De todas formas, sigo viajando entre los dos continentes, así que lo único que cambiará es la ciudad en la que vivo. Aun así, mi agenda sigue siendo bastante internacional, ya que esta temporada estaré en Rusia; Argentina (cerraré su temporada de conciertos el 16 de noviembre en Buenos Aires); volveré otra vez con el *Tercero* de Rachmaninov a Centroamérica; estaré en San Sebastián en marzo de 2020, en el ciclo aniversario a Beethoven, y luego volveré por Estados Unidos.

<https://juancarlosfernandeznieto.com>

Johannes Held

El viaje de un barítono por el invierno de Schubert

por Blanca Gallego

Tras la escucha de este Lied perturbador nos quedamos aturdidos”, afirma el barítono Johannes Held acerca de *Der Leiermann*, que junto al pianista Daniel Beskow ha grabado el *Winterreise* de Schubert, que además lo interpreta “en escena”.

Me gustaría comenzar por el final... ¿Qué hay después de *Der Leiermann*?

Realmente no lo sé. Algunos días pienso que el zafonista (*Der Leiermann*) es como un errante en sí mismo, como alguien con quien finalmente puede relacionarse. De este modo, algunas veces reflexiono que él no es real; sólo una especie de espejismo por el que el viajero se siente atraído. Pero no estoy del todo seguro... Este es, sin duda, uno de los elementos con mayor atracción y fuerza del *Viaje de Invierno*. Tras la escucha de este Lied perturbador, por el público y nosotros mismos, nos quedamos aturdidos. Incluso el texto del poema del Lied termina con un signo de interrogación...

¿Para un barítono, el *Winterreise* es la cima?

El *Viaje de Invierno* es una de las razones por las que canto. Pero no podría decirle si es realmente la cima, sino más bien una parte del todo para mí: comenzar, aprender, crecer.

¿Cómo entiende la obra, unitaria o independiente o como una continuación de *La bella molinera*?

Siento que hay conexiones entre ambos ciclos, aunque percibo con claridad que las diferencias entre ambos son más respecto a la inspiración. El carácter general de juventud en la *Molinera* parece no estar presente de ninguna manera en el *Viaje de Invierno* del “wanderer”. Ya ha superado todo eso desde el princi-

“El *Viaje de Invierno* es una de las razones por las que canto; pero no podría decir si es realmente la cima, sino más bien una parte del todo para mí: comenzar, aprender, crecer”



Daniel Beskow y Johannes Held (a la derecha) han grabado el *Viaje de Invierno* de Schubert en Ars Produktion.

Documental *Winterreise*

www.youtube.com/watch?v=jfad61cP2yo

Winterreise completo y escenificado

www.youtube.com/watch?v=_dxPeeObiTo

pio del ciclo. E incluso, durante el dolor más profundo del molinero, cuando se entera que la joven muchacha ama a alguien más, todavía tiene el arroyo al que acudir. En *Winterreise*, no hay nadie. Su aislamiento es completo.

¿Hasta qué punto la espontaneidad se convierte en un aliado o en un inconveniente en esta música?

Creo firmemente que la espontaneidad es más importante cuando interpretas una obra una y otra vez, aunque parezca metafórico. No trato de encontrar la versión perfecta. ¿Qué podría ocurrir si la encontrara? Sería el fin... Quiero continuar creciendo con el ciclo, una y otra vez. Sé poco, pero quiero aprender...

Ha cantado el ciclo con una pequeña escenificación, a modo de visualización de pinturas y láminas... ¿Cree que *Winterreise* es una micro ópera?

No pienso que sea como una ópera, pero sí pienso que los Lieders pueden beneficiarse desde la inclusión en su interpretación en vivo de otros aspectos físicos, que convergen en la ecuación.

Quería usar todos nuestros medios expresivos. Esta fue la razón de crear “*Winterreise* en escena”.

¿Qué significa el 7...?

No quise usar una lámina por cada Lied, de esta manera escogí ciertas imágenes y momentos en la música que podrían ser significativos. Finalmente escogimos 7 imágenes.

¿Cuántos viajes invernales en concierto le esperan en esta nueva temporada?

Interpretaré al menos diez *Viajes de invierno* en concierto esta temporada, pero pueden ser más...



www.johannes-c-held.com
www.daniel-beskow.com
www.ars-produktion.de

SALAMANCA BARROCA

AUDITORIO HOSPEDERÍA FONSECA | 20:30h

14/10/19 #ESPAÑA-ITALIA

ORQUESTA BARROCA DE LA USAL

JULIA DOYLE SOPRANO

PEDRO GANDÍA MARTÍN CONCERTINO Y DIRECCIÓN

Los músicos del archiduque

Obras de E. d'Astorga, M. A. Ziani, A. Caldara,
J. J. Fux, A. Ragazzi y F. B. Conti

28/10/19

ACADEMIA DE MÚSICA ANTIGUA DE LA USAL

CONSORT DE VIOLAS DA GAMBA

BARBORA KABÁTKOVÁ SOPRANO

SARA RUIZ VIHUELA DE ARCO Y DIRECCIÓN

Obras de D. Ortiz

19/11/19

LA GALANÍA

RAQUEL ANDUEZA SOPRANO

El baile perdido. Danzas del siglo XVII

Textos de L. de Vega, F. de Quevedo,

M. de Cervantes, L. de Briceño y anónimos

10/12/19 #ESPAÑA-ITALIA

NEREYDAS

ALICIA AMO SOPRANO

FILIPPO MINECCIA CONTRATENOR

JAVIER ULISES ILLÁN DIRECTOR

Dulce sueño. Nápoles-España-México:

Ignacio Jerusalem, 1707-1769

(Conmemoración del 250 aniversario de su muerte)

Obras de I. Jerusalem y Stella y J. de Herrando

06/02/20 #ESPAÑA-ITALIA

TIENTO NUOVO

IGNACIO PREGO CLAVE Y DIRECCIÓN

Caldara & Scarlatti

De los Habsburgo a los Borbones

Obras de C. Avison / D. Scarlatti y A. Caldara

18/03/20

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA

OLALLA ALEMÁN SOPRANO

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ CLAVE, ÓRGANO Y DIRECCIÓN

Veritas - Vanitas

Obras de C. Monteverdi, M. Cazzati, C. Patiño,

U. de Vargas, A. Falconieri / J. Ximénez / G. Sanz

y T. Merula

CONCIERTO EXTRAORDINARIO EN CONMEMORACIÓN DEL QUINTO CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DEL COLEGIO ARZOBISPO FONSECA

27/11/19 CAPILLA DE FONSECA 20:30h

STILE ANTICO

In a strange land. Compositores isabelinos en el exilio

Obras de J. Dowland, W. Byrd, R. Dering, P. Philips, P. de Monte, H. Watkins y R. White

30/03/20

ACADEMIA DE MÚSICA ANTIGUA DE LA USAL

CONCENTO DE BOZES

CARLOS MENA DIRECTOR

Humores y afectos: del tono al aria

Música vocal española de los siglos XVII y XVIII

Obras de J. Hidalgo, J. de Torres

y J. da Té y Sagau

17/04/20

ENSEMBLE 1700

DOROTHEE OBERLINGER FLAUTA DE PICO Y DIRECCIÓN

DMITRY SINKOVSKY CONTRATENOR Y VIOLÍN

¡Alegrias furiosas!

Obras de G. F. Haendel, A. Vivaldi, A. Falconieri,

T. Merula, G. P. Telemann y C. P. E. Bach

27/04/20

ACADEMIA DE MÚSICA ANTIGUA DE LA USAL

CORO DE CÁMARA

VÍCTOR SORDO TENOR

BERNARDO GARCÍA-BERNALT DIRECTOR

Haendel en Cannons

Obras de G. F. Haendel

12/05/20

BENJAMIN ALARD CLAVE

J. S. Bach: *Variaciones Goldberg*

02/06/20 #ESPAÑA-ITALIA

ORQUESTA BARROCA DE LA USAL

PEDRO GANDÍA MARTÍN CONCERTINO Y VIOLÍN SOLISTA

ALFREDO BERNARDINI OBOE SOLISTA Y DIRECCIÓN

1685. El año de los gigantes

Obras de D. Scarlatti, G. F. Haendel y J. S. Bach

ABONOS: 90€

Estudiantes y comunidad universitaria: 72€

LOCALIDADES: de 8€ a 12€ (según concierto)

Estudiantes y comunidad universitaria: de 6€ a 10€

Concierto extraordinario de STILE ANTICO (fuera

de abono): 15€

Estudiantes y comunidad universitaria: 12€

Francisco Valero-Terribas

El director que ha enamorado a Venezuela

por Nesyerling Valera *

El director español Francisco Valero-Terribas, representado por Iberkonzert, estuvo por primera vez en Venezuela para realizar un trabajo artístico-musical y presentarse en concierto con la Orquesta Sinfónica de Falcón, dirigiendo un programa denso que incluyó la *Obertura Egmont* de Beethoven, la *Suite del Lago de Los Cisnes* y *Francesca da Rimini*, de Tchaikovsky. El director nos describe con gratitud en esta entrevista su experiencia con la Sinfónica de Falcón, mostrándose encantado con la vocación y el compromiso de sus músicos, así como del ambiente de trabajo. El maestro Francisco Valero-Terribas ha sido calificado por especialistas como “uno de los jóvenes directores más interesantes de los últimos años”, con una creciente reputación apoyada por algunos de los mejores maestros, como Lorin Maazel, Bernard Haitink o David Zinman.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica de Falcón disfrutó de este programa con el director Francisco Valero-Terribas, como resaltó Rubén Capriles, director musical de la Orquesta Sinfónica de Falcón:

“El maestro Valero-Terribas supo cosechar de primera mano un trabajo altamente fructífero con la Orquesta Sinfónica de Falcón con un repertorio difícil y de alta intensidad. Esperamos su pronto regreso para que nuevamente profundice el trabajo creador y musical en la Orquesta y deleite con sus maravillosas interpretaciones al público falconiano”

¿Ha sido esta su primera visita de manera profesional a Venezuela?

No había tenido nunca la oportunidad de dirigir en Venezuela y ni había podido visitarla. Estuve hace unos años a punto de viajar a Caracas con uno de mis maestros que dirigía la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar e iba a tener la oportunidad de conocer de primera mano al Maestro José Antonio Abreu y El Sistema, pero quedó truncado por una cancelación de último minuto.



El director de orquesta español Francisco Valero-Terribas visitó por primera vez Venezuela para dirigir y presentarse en concierto con la Orquesta Sinfónica de Falcón.

¿Cuál fue el programa interpretado con la Orquesta Sinfónica de Falcón?

Interpretamos un programa con la *Obertura Egmont* de Beethoven, la *Suite del Lago de Los Cisnes* y *Francesca da Rimini* de Tchaikovsky. Es un programa denso y de amplio alcance que siempre supone una piedra de toque para cualquier orquesta sinfónica. El grado de efectividad de la orquesta ha sido excepcional y su capacidad de trabajo y resultados en interpretación han sido verdaderamente impresionantes.

¿Qué impresiones tiene sobre el trabajo musical de la Orquesta Sinfónica de Falcón?

He quedado absolutamente encantado con la vocación y el trabajo de sus músicos, que ofrecen lo mejor de sí mismos en cualquier ámbito. Es excelente comprobar las diferentes sensibilidades y proyecciones musicales que se unen en este proyecto con un ambiente maravilloso de trabajo y de respeto por la música y por el proyecto social que abanderan. De este buen hacer es, sin duda, gran parte mérito del maestro José Maiolino, fundador de la misma y de su director artístico, el maestro Ru-

bén Capriles, que imprime sus capacidades musicales y de gestión a todo el proyecto.

¿Conoce el proyecto social El Sistema y sus alcances?

El Sistema es bien conocido en todo el mundo y máxime en España, donde a pesar de no implementarlo, se ha distinguido al Maestro Abreu como creador de El Sistema con uno de los galardones de mayor calado internacional, el Premio Príncipe de Asturias. No obstante, he tenido la oportunidad de trabajar y conocer proyectos inspirados en El Sistema en Brasil. Ahora, además y gracias a la gentileza de los maestros Maiolino y Capriles, pude visitar las instalaciones en Coro y conocer algunas de sus agrupaciones, profesorado y perspectivas de futuro. Me ha sorprendido comprobar la entereza con que se mantienen los valores, los principios y la ética que inspira este movimiento de desarrollo cultural y generacional, la cantidad de familias a las que llega, el grado de satisfacción que pude observar en las caras de los niños y el nivel técnico y musical desarrollado a tan corta edad. He visto a niños interpretar piezas musicales con una solvencia y dignidad, a pesar de todas

las dificultades de materiales y equipamientos, que me convencen de un futuro musical extraordinario.

¿Cómo perciben en el exterior, por ejemplo en Europa y España, el trabajo de El Sistema?

En Europa, El Sistema es fruto de admiración, somos conscientes de su naturaleza y de su desarrollo. Nos ha brindado una nueva visión para el trabajo musical y la capacidad de acción social de la música que hemos de integrar en nuestros proyectos con jóvenes y saberlos adecuar a las diversas situaciones y contextos de nuestros países tan diversos. También, es necesario manifestar el grado de implicación, de compromiso, la cultura del esfuerzo, la solidaridad y tantos otros valores que la música y la sociedad europea había ido perdiendo y que gracias a movimientos como El Sistema nos ha devuelto la confianza y esperanza en las nuevas generaciones y en el futuro de la música clásica.

¿Tendremos la oportunidad de verle de nuevo dirigir la Orquesta Sinfónica de Falcón?

Por supuesto. Ha sido un enorme placer y, además porque estoy absolutamente convencido de que su nivel y proyección van a continuar imparables.



© MICHAL NOVAK

"He quedado absolutamente encantado con la vocación y el trabajo de sus músicos, que ofrecen lo mejor de sí mismos en cualquier ámbito", resaltó el director invitado.

De su reciente actividad han resultado algunos premios...

Sí, es cierto, he sido semifinalista en el Concurso Internacional de Dirección de Almaty e igualmente he sido seleccionado como semifinalista del Concurso Siemens, por el que estaré al frente de la prestigiosa The Hallé Orchestra de Manchester el próximo febrero de 2020. Y ampliando, puedo concretar también

que estaré en la nueva temporada 19/20 de la Orquesta de Extremadura, en el Ciclo de Música Antigua de Palma de Mallorca, así como de nuevo en Brasil, Venezuela y México y en los ciclos de Palma Cultura.

* para Fundamusical Bolívar

<http://valeroterribas.com>
www.orchestrasinfonicadefalcon.org

Afortunado Regreso

Río de Janeiro



© MICHAL NOVAK

El director Francisco Valero-Terribas también dirigió en Río de Janeiro a la Orquesta Petrobras Sinfónica en su estancia sudamericana.

La Orquesta Petrobras Sinfónica regresó al palco del Teatro Municipal de Río de Janeiro tras el buen recuerdo del pasado concierto de temporada bajo las órdenes del maestro Arturo E. Diemecke. En el atril, partituras de Villa-Lobos, Rezende y Rachmaninov, en el tercer concierto de la serie Djanira con la direc-

ción del maestro español Francisco Valero-Terribas, revalidando las altas expectativas de sus actuaciones anteriores. Y es que la popularísima pero siempre difícil *Bachianas brasileiras n. 4* gozó de un aliado perfecto en la batuta de Valero-Terribas, que buscó la definición del matiz y obtuvo un sonido empastado de la OPES, con un excelente sentido del *rubato*, alcanzando brillantes resultados en su *Preludio* y en el *Canto do Sertao*.

Gran acierto la programación del estreno absoluto de *Lia-me* para trombón y orquesta, de la polifacética e incansable divulgadora de la música de vanguardia en nuestro país, Marisa Rezende. Pieza de extrema dificultad para el solista, con registros extremos que encuentra en su aparente sencillez el mayor de los desafíos. Encontró gran complicidad en el trombón de J. Luiz Areias, solista de la propia OPES, que hilvanó las diferentes secciones del discurso con sutiles *pianísimi* en connivencia con la dificultad sintáctica de la obra.

Ya en la segunda parte pudimos disfrutar de una apasionada *Sinfonía n. 3* de Rachmaninov. Una versión muy remarcada de esta siempre complicada Sinfonía del ruso, que traslada sus propios desafíos estructurales al pentagrama y en las que pudimos disfrutar de excelentes intervenciones solistas, entre las que cabe destacar la trompa de Philip Doyle o el violín del *spalla* Ricardo Amado. Valero-Terribas exhibió una dirección expresiva y hábil, obteniendo plena complicidad de una OPES que siguió con atento entusiasmo cada uno de los detalles propuestos por el español. Lectura plagada de contrastes con énfasis en la sutileza orquestal y la expresividad melódica frente a la densidad sonora y virtuosismo instrumental, alcanzando un punto idóneo de fusión y entendimiento entre escenario y podio.

por Leonardo Matos

Orquesta Petrobras Sinfónica / Francisco Valero-Terribas. Obras de Villa-Lobos, Rezende y Rachmaninov. Teatro Municipal, Río de Janeiro.

Airam Hernández

“Si me siento cómodo cantando un papel, lo hago”

por Blanca Gallego



© COKE RIERA

“Trato de aplicarme dos reglas básicas: paciencia e inteligencia a la hora de escoger el repertorio adecuado en cada momento”, afirma el tenor Airam Hernández.

Comienza la temporada incorporando varios personajes a su repertorio. A finales de septiembre regresó al Théâtre du Capitole de Toulouse, que se amplía durante este mes de octubre, esta vez para debutar Pollione de Norma, de Bellini. ¿Qué características vocales tiene el personaje y cómo las ha afrontado?

Pollione es el primer rol dramático que hago. Hay ciertos referentes en los que me he apoyado para crear un Pollione creíble, en estilo, pero imprimiendo mi personalidad. Para trabajar el papel he tenido muy en cuenta los consejos de una maestra del *belcanto*, como es la señora Mariella Devia. Tenores como Corelli, Pavarotti, Del Monaco o Kunde me han servido de inspiración para crear el personaje. Pollione requiere de una voz lírica con tintes dramáticos, pero sin olvidar que hablamos de la Norma de Bellini, la que quizá sea la obra cumbre del *belcanto*. Mi registro central ha crecido en los últimos años y esto me ha venido muy bien para afrontar el rol, pero he trabajado mucho para no perder la flexibilidad, la búsqueda de los *pianos*, los diferentes colores que requiere el

personaje. Valoro mucho en este aspecto la manera en la que he podido trabajar con el maestro Bisanti.

En noviembre, además, incorpora Nemorino, de L'Elisir d'amore, debutando en el Teatro Filarmonico de Verona. Teniendo en cuenta su complejidad vocal y dramática, ¿Cómo se está preparando el rol?

Llevo mucho tiempo queriendo debutar Nemorino. Creo que el reto de esta nueva temporada va a ser la transición rápida de un rol dramático, como es Pollione, a uno lírico que se mueve en un registro más agudo, como es Nemorino. Son dos caras diferentes del *belcanto*. Sin embargo, estoy contento, pues me siento muy cómodo cantándolo. Es un caramelo para un tenor de mis características.

A finales de octubre cantará por primera vez en La Fenice de Venecia con un personaje que conoce íntimamente, Alfredo de La traviata. ¿Qué significa para usted debutar en ese escenario?

Alfredo es un personaje que ya forma

parte de mí y que me ha dado muchas alegrías. De hecho, fue el primer rol protagonista que canté. Para mí, cantarlo en uno de los teatros con mayor tradición, como es La Fenice, sabiendo además que fue el lugar donde Verdi estrenó *La traviata*, me hace sentir una gran responsabilidad y un verdadero honor.

Su repertorio es muy amplio, ya que no solo afronta personajes del belcanto romántico o verdianos, sino también títulos de ópera contemporánea o música sinfónico-vocal. ¿En qué estilo interpretativo se siente más cómodo?

Nunca me ha gustado encasillarme, porque eso te cierra la mente. Cuando me ofrecen un rol siempre lo analizo de acuerdo a mis posibilidades vocales. Si me siento cómodo cantándolo, lo hago. Actualmente debo decir que estoy disfrutando mucho con el *belcanto*. Por otro lado, el sinfónico, el oratorio y el Lied han sido siempre mi debilidad. Esta temporada debutaré *Elijah* de Mendelssohn en Tenerife, la *Sinfonía Faust* de Liszt en Weimar y el *Te Deum* de Berlioz en Madrid.

¿Qué significó para usted participar el año pasado en el estreno absoluto de *Caruso a Cuba* en *Ámsterdam*? ¿Tiene otros proyectos de música contemporánea en el futuro?

El festival Opera Forward de la Dutch National Opera ofrece el marco perfecto para el repertorio contemporáneo. En este caso me involucré activamente en cada parte del proceso creativo. La gran acogida, tanto de público como de crítica especializada, fue muestra del buen trabajo de todo el equipo, y cuando se ha hecho un buen trabajo, es justo recoger el fruto del esfuerzo. Y sí, cantaré más música contemporánea. Hay un par de proyectos en cartera, incluido otro personaje histórico muy importante.

¿Hacia dónde cree que su voz evolucionará en los próximos años?

Pues la verdad es que no lo sé. Lo que sí tengo claro es que no quiero apurar en absoluto esa evolución. Trato de aplicarme dos reglas básicas: paciencia e inteligencia a la hora de escoger el repertorio adecuado en cada momento. De todos modos, si aceptas cantar un papel y encuentras que no es para ti, no pasa nada. Errar es humano y rectificar, de sabios. No creo que el futuro de nadie esté escrito en piedra y así, como se aprende de las cosas buenas que se nos presentan en la vida, de igual modo aprendemos de los errores cometidos. Seamos un poco flexibles.

Usted es todavía joven y tiene un largo camino por recorrer. ¿Qué papel operístico sueña con cantar? ¿Y en repertorio sinfónico-vocal u oratorio?

Tengo muchísimas ganas de cantar *L'enfant prodigue*, de Debussy y el *Requiem* de Verdi. Me encantaría dar vida a Werther o a Romeo. Il Duca podría ser un siguiente paso en mi carrera. Del repertorio *belcantista* hay muchas obras que no se suelen programar y creo que podría estar bien formar parte del cast de alguna de ellas. Y en un futuro, quién sabe...

¿Tiene modelos interpretativos de su cuerda del pasado que le inspiren? ¿A qué tenores admira?

Hay muchos artistas a los que admiro. Admiro a los que, aun no teniendo las mejores condiciones, han trabajado cada día para lograr sus objetivos; admiro a aquellos que afrontan la profesión con firmeza y aplomo, porque en esta vida nadie les ha regalado nada; admiro a esos artistas que se levantan cada día con la ilusión por aprender y querer mejorar; a los que aún, después de 20 años de oficio, siguen respetando y valorando su trabajo como el primer día; a los que empiezan y les brillan los ojos cuando suben por primera vez a un

escenario; pero sobretodo, admiro a los que a pesar de las adversidades, siguen emocionándose cuando cantan.

A inicios de año debutó en la Ópera de Dallas con Fenton en *Falstaff*. ¿Para cuándo la conquista de los otros grandes teatros americanos?

En eso estamos. Por lo pronto lo único que podría avanzar es que en esta temporada estaré en la Metropolitan Opera House de Nueva York de enero a marzo, como cover de Ferrando en el *Così fan tutte*.

Usted también estudió trompa en el Conservatorio de Tenerife, ¿cómo llegó al mundo del canto?

Comencé a cantar cuando era muy pequeño. Tuve una gran formación como corista, pasando por el coro de Cámara y el coro de la Ópera de Tenerife, el Coro del Teatro Real de Madrid y la que fuera mi familia por seis maravillosos años, el Coro del Gran Teatro del Liceu. Hace ya unos cuantos años que decidí comenzar mi carrera como solista. No es algo que tuviera en mente hacer en mi vida, pero había muchas señales que me llevaban a tomar esa decisión. Con mucho esfuerzo, el apoyo de mi familia, pareja y amigos de profesión, con la carrera de canto acabada y con cierto escepticismo comencé mi carrera, saltando al vacío y esperando caer en *blandito*. No ha sido siempre un camino de rosas, pero desde luego ha sido el camino que he querido seguir. ¡Y estoy encantado!

¿Qué maestros, directores musicales y de escena, le han marcado especialmente y por qué?

He tenido la fortuna de trabajar con grandes maestros y directores de escena a lo largo de mi carrera. Guardo muy buenos recuerdos de Fabio Luisi, presente en el periodo en el que estuve en el OperaStudio y Ensamble de solistas de Zürich; Teodor Currentzis fue el primer maestro que apostó por mi trabajo, ofreciéndome mi primer rol protagonista, mi primer Alfredo; a nivel humano, personal y profesional he conectado muy bien con Riccardo Frizza, con Víctor Pablo Pérez y con el recordado maestro Jesús López Cobos; podría nombrar a varios directores de escena con los que fue un verdadero placer trabajar, como Bob Wilson, Pierre Rambert, Hans Neuenfels o Johannes Erath, entre tantos otros.

Hay muchos intérpretes canarios que están desarrollando grandes carreras internacionales y usted es uno de ellos. ¿A qué cree que es debido?

Creo que muchos de mis colegas canarios de profesión han dado infinidad de respuestas a esta pregunta con las cuales me siento identificado. En mi opinión creo que se debe a la facilidad que tenemos en Canarias para acercarnos a la música. Es tan accesible, ya sea a través de la gran cantidad de agrupaciones folclóricas, bandas, orquestas, coros y demás formaciones musicales, que de entre toda esa gente que respira música, aparecen nuevos talentos en cada generación. Hay muchísimas voces increíbles en las islas que ni siquiera se han planteado hacer carrera y que probablemente podrían haber sido primeras figuras de habérselo propuesto.



© Dik Nicolai

El tenor Airam Hernández.

AIRAM HERNÁNDEZ
Próximos compromisos

- **Pollione (*Norma*)**, Théâtre du Capitole, Toulouse, octubre.
- **Alfredo (*La traviata*)**, Teatro La Fenice, Venecia, octubre-noviembre.
- **Nemorino (*L'elisir d'amore*)**, Teatro Filarmónico de Verona, noviembre.
- **Elías, de Mendelssohn**, Auditorio de Tenerife, abril de 2020.
- **Sardanapalo**, MÚPA, Budapest, abril de 2020.
- **Rodolfo (*La bohème*)**, Teatro de Mahón, Menorca, mayo de 2020.
- **Sinfonía Fausto, de Liszt**, Saatskapelle Weimar, Weimar, junio de 2020.
- **Alfredo (*La traviata*)**, LAC, Lugano, junio de 2020.
- **Te Deum, de Berlioz**, Auditorio Nacional de Música, Madrid, junio de 2020.

www.airamhernandez.com

Luis Martínez Pueyo

La Guirlande, Mejor Grupo Joven de Música Antigua

por Silvia Pons

Recientes ganadores del premio al Mejor Grupo Joven de Música Antigua, La Guirlande, el grupo liderado por el flautista Luis Martínez Pueyo, acaba de publicar un nuevo CD, "Spanish travelling Virtuosi", en Orpheus Classical.

¿Cómo nació La Guirlande y quiénes la forman?

Si bien La Guirlande nació en 2016 mientras yo cursaba mis estudios de Máster en la Schola Cantorum Basiliensis, la idea de crear mi propio grupo venía ya de varios años atrás. Fue en el Curso y Festival de Música Antigua de Daroca, cuando estaba dando mis primeros pasos con el traverso, donde conocí al clavecinista Alfonso Sebastián. Desde el primer momento hubo una conexión muy fuerte entre ambos, nos dimos cuenta que disfrutábamos mucho haciendo música juntos, y llegamos a la conclusión que esa conexión había que aprovecharla. Poco a poco, la lista de músicos de La Guirlande fue ampliándose, ya que no siempre se puede contar con los mismos efectivos. Como clavecinistas, aparte de Alfonso, colaboramos también con Joan Boronat y Adrià Gràcia. Como violinistas, tocamos regularmente con Lathika Vithanage, Vadym Makarenko y Eva Saladin. Por último, en el cello tocamos siempre con Ester Domingo y en la guitarra barroca con Pablo FitzGerald.

¿Cuáles son sus referencias y sus signos de identidad?

Desde el punto de vista flautístico, mi referencia principal es sin duda quien fue mi profesor, Marc Hantai. De él he aprendido la mayor parte de los conocimientos interpretativos que poseo, así como la búsqueda de la elegancia y del buen gusto en todo momento. También Barthold Kuijken y Wilbert Hazelzet han influido mucho en mi manera de tocar. En cuanto a otros instrumentistas o grupos, no tengo preferencias, pero siempre suelo acudir a las grandes figuras: Harnoncourt, Brüggen, Leonhardt, Bylisma, Gardiner, etc. Como principal signo de identidad de La Guirlande, siempre hemos buscado la elegancia en todas nuestras interpretaciones. Personalmente no comparto esa corriente interpretativa que se está poniendo de moda en la que parece que más que un concierto de música antigua estás escuchan-



NICOLA SARRIÉ

"Como principal signo de identidad de La Guirlande, siempre hemos buscado la elegancia en todas nuestras interpretaciones", sentencia Luis Martínez Pueyo, flautista y líder de La Guirlande.

do un concierto de música pop. Los siglos XVII, XVIII e incluso el XIX estaban regidos por una gran cantidad de códigos de comportamiento que, bajo mi punto de vista, poco tienen que ver con esa nueva corriente, en mi opinión muy alejada de la elegancia y del *Bon Goût* al que tanto aludían los teóricos de la época.

¿Cómo ve el panorama de la música antigua en España y que evolución ha apreciado en los últimos años?

En mi opinión, la música antigua en España está viviendo un momento dorado. El nivel de los músicos ha crecido muchísimo; creo que en los últimos años han aparecido varios grupos de una calidad muy elevada que están haciendo un gran trabajo. Además, pienso que la red de festivales de música antigua, o de música clásica que contienen secciones donde la música antigua tiene cabida, se ha ampliado mucho, siendo algunos de ellos verdaderamente interesantes.

Precisamente este año han recibido el Premio al mejor grupo joven de música antigua, otorgado por GEMA, la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua, en un momento en el que hay un auténtico florecimiento de agrupaciones de este tipo, ¿qué supone para ustedes un reconocimiento así?

Supone, sin lugar a dudas, un reconocimiento a nuestros tres primeros años de trabajo, en los cuales hemos realizado casi 30 conciertos, ganado varios premios y concursos, creado un festival, el Festival de Música Antigua de Épila, y grabado nuestro primer disco. No obstante, aunque es verdad que la mayoría de los músicos que tocamos en La Guirlande somos jóvenes en términos de edad, no nos consideramos un grupo joven como tal, ya que todos tenemos una larga trayectoria de conciertos por toda Europa, con una gran cantidad de grupos de diferentes países.

2019 parece marcar un hito en la trayectoria de La Guirlande, porque además del premio han grabado su primer CD. ¿Cómo surgió la idea de *Spanish Travelling Virtuosi* y qué encontramos en él?

La idea de la temática de nuestro primer disco, *Spanish Travelling Virtuosi, Vol. 1*, surgió después de muchos meses de pensar junto a mi compañero de Basel y clavecinista en la grabación, Joan Boronat Sanz. Joan y yo teníamos claro que queríamos grabar un disco de música española, ya que consideramos que somos nosotros, los músicos españoles, los primeros que tenemos que poner en valor nuestro propio patrimonio. Por aquel entonces yo estaba leyendo el libro *The flute*, de Ardal Powell, en el cual hay un ca-

pítulo destinado a los flautistas virtuosos que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII comenzaron a viajar entre ciudades para dar sus conciertos y ganarse la vida. Fue un capítulo que me marcó mucho, y cuyo tema creía que se podía extrapolar perfectamente a otros instrumentos y focalizarlo en virtuosos españoles. El resto, fue encontrar el repertorio y la música adecuada para estructurarlo.

¿Estaban familiarizados ya con este repertorio?

Sí, sobre todo con las *Tríosونات* de los hermanos Pla, las cuales ya habíamos probado varias veces, incluso con gente diferente antes de conocernos Joan y yo. Yo también conocía la *Sonata de flauta* de Lluch y Joan la *Corrente Italiana* de Cabanilles.

¿Cómo se desarrolló la grabación y cómo fue la experiencia?

La grabación la llevamos a cabo entre los días 8 y 11 de octubre en el salón principal del Palacio del Conde de Aranda en Épila, Zaragoza, cedido muy amablemente por el Ayuntamiento de dicha localidad. Lo cierto es que las condiciones eran magníficas, ya que la acústica de la sala es muy cálida por sus dimensiones y por un precioso artesanado de madera que cubre el techo. Además, el palacio estaba a nuestra completa disposición, lo cual da una tranquilidad enorme al saber que no tienes una serie de horarios que cumplir y que puedes entrar y salir cuando quieras. La experiencia fue muy enriquecedora. Una grabación siempre te hace aprender muchísimo, y acabas conociendo ese repertorio como la palma de tu mano. El ambiente entre los compañeros fue muy bueno porque el repertorio lo llevábamos ya muy trabajado; ya lo habíamos tocado en dos conciertos, con sus respectivos ensayos, lo que nos permitió poder estructurar la grabación de manera que pudiéramos tener nuestros tiempos adecuados de descanso. Algo muy importante, ya que una grabación es un proceso muy largo y extenuante.

Ustedes desarrollan buena parte de su carrera fuera de España. ¿Qué se conoce en Europa de la música española de esa época y cómo es recibida en sus conciertos?

Lo cierto es que en el extranjero se conoce poco o nada la música española de este periodo. Y es una pena porque luego es recibida en los conciertos con un gran entusiasmo. Sin ir más lejos, el pasado diciembre tocamos *Spanish Travelling Virtuosi, Vol. 1* dentro de la temporada de la *Freunde Alter Musik Basel*, uno de los festivales de música antigua más importantes de Europa que se desarrolla en Basel. Los organizadores alucinaron con el programa, y nos con-



“Desde el principio nos marcamos como objetivo que todos nuestros discos en La Guirlande debían tener al menos una obra de recuperación patrimonial, si no más”, afirma Luis Martínez Pueyo.

fesaron que hacía tiempo que no veían al público ponerse en pie para aplaudir al final del concierto. Esto demuestra que los grupos españoles tenemos que seguir haciendo el esfuerzo de rescatar este repertorio que ha sido infravalorado de manera tan injusta durante tanto tiempo.

¿Qué importancia tiene la recuperación del patrimonio musical en el trabajo de La Guirlande?

Desde el punto de vista discográfico tiene toda la importancia, ya que desde el principio nos marcamos como objetivo que todos nuestros discos debían tener al menos una obra de recuperación patrimonial, si no más. Nuestra idea es que tenemos que hacer algo diferente que no se haya hecho hasta ahora, ampliar el repertorio disponible, etc. No queremos hacer una vez más lo que ya se ha venido haciendo durante los últimos 40 años.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

Creo que el proyecto más interesante y más cercano en estos momentos es una colaboración que vamos a realizar con *Ars Hispana* para la preparación y grabación de un programa con música sacra del México virreinal del siglo XVI-II. También tenemos otros proyectos en mente, cada uno de los cuales se centrarán en diferentes ciudades europeas como Dresde, Londres o París. Y, por supuesto, seguiremos con la colección de *Spanish Travelling Virtuosi*.

¿Dónde podremos ver a La Guirlande en esta nueva temporada?

La primera fecha en la cual podrán vernos será el día 19 de este mes de octubre en la Fundación Juan March, en

donde tocaremos un programa con música de Carl Philipp y otros compositores de la corte de Federico el Grande de Prusia, como Quantz y Graun. El día 25 de noviembre estaremos en el Centro Botín de Santander, interpretando un programa basado en las teorías de los afectos. El día 14 de febrero de 2020 estaremos en el Museo de Arqueología Subacuática de Cartagena, tocando nuestro programa “Un puerto seguro”. Y el 4 de marzo, en el Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid, con el programa del México virreinal antes mencionado.



Spanish Travelling Virtuosi

Gran debut discográfico de La Guirlande con el sello Orpheus Classical, *Spanish Travelling Virtuosi Vol. 1*, es un CD dedicado íntegramente a música de virtuosos españoles del siglo XVIII que viajaron y triunfaron alrededor de Europa, y el cual contiene cinco obras de recuperación patrimonial, de compositores como Pla, Ximénez Brufal, Facco, Lluch o Cabanilles.

<http://laguirlande.com>

Aram Khachaturian

por Juan Carlos Moreno

El nombre de Aram Khachaturian, con los de Serguei Prokofiev y Dmitri Shostakovich, es uno de los más populares de la música soviética, sobre todo gracias a un breve fragmento de uno de sus ballets, "La danza del sable", de *Gayane*. Aunque a más distancia, suites de partituras incidentales como *Masquerade*, los Conciertos para violín, piano y violoncelo, u otro ballet, *Espartaco*, confirman esa popularidad. A través de todas esas obras Khachaturian se presenta como un compositor cómodo ante los tiempos y circunstancias que le tocaron vivir: es la suya una música directa, rotunda, incluso brusca en su manera de expresarse, sostenida por una forma de orquestar fácilmente reconocible y un color armónico y melódico que evoca siempre a Armenia, sin que haya trazas en ella de la ironía, el sarcasmo, el drama o la introspección que definen algunas de las composiciones de sus colegas Prokofiev o Shostakovich. En definitiva, era alguien que seguía fielmente los principios de claridad, inteligibilidad, melodía, optimismo y épica propios del realismo socialista, lo que no libró a Khachaturian en 1948 de ver su nombre incluido en la lista negra de compositores cuya música, a juicio de los jerarcas soviéticos, debía ser silenciada por todo lo contrario: moderna, burguesa, formalista y contrarrevolucionaria.

Motivos armenios

Aunque pocas son las obras de su catálogo en las que no aparezca algún motivo armenio, Aram Ilich Khachaturian nació en realidad en Tbilisi, la capital de Georgia, donde su padre se había establecido huyendo de la inestabilidad de su Armenia natal. Allí acabó abriendo un taller de encuadernación lo suficientemente próspero como para que pudiera dar una buena educación a sus cinco hijos, de los cuales Aram era el menor. Este, ya desde temprana edad, había dado muestras de interés por la música, aunque nada indicaba que pensara hacer de ella su profesión, pues aunque empezó a estudiar piano, esas clases solo duraron dos años.

Lo convulso de esa época tampoco le permitió ir más allá entonces: en 1914, el estallido de la Primera Guerra Mundial convirtió el Cáucaso en el frente en el que combatían el Imperio otomano y la Rusia zarista, el hundimiento de la cual permitió a los turcos llevar a cabo lo que se conoce como "genocidio armenio". Tres años más tarde, la Revolución bolchevique permitió que

"A través de sus obras, Khachaturian se presenta como un compositor cómodo ante los tiempos y circunstancias que le tocaron vivir: es la suya una música directa, rotunda, incluso brusca en su manera de expresarse"

Georgia se independizara y que también los georgianos pusieran sus miras sobre la población armenia que allí vivía. En 1921, sin embargo, el Ejército Rojo entró en Armenia y Georgia, y las convirtió, con Azerbaiyán, en una única república soviética.

Traslado a Moscú en 1921

El nuevo régimen cambió la vida de los Khachaturian. Uno de ellos, Suren, se había trasladado a Moscú, donde había



Khachaturian, que afeitó su música de la modernidad europea, no se libró en 1948 de ver su nombre incluido en la lista negra de compositores que el régimen de Stalin censuraba.

entrado a trabajar en el Teatro de Arte. Fue él quien convenció a su hermano Aram de que siguiera sus pasos, pues en la capital soviética, decía, había todo tipo de oportunidades para los jóvenes talentos. Aram marchó hacia allá en 1921 y aunque su primer propósito fue el de matricularse en la facultad de biología, decidió compaginar esos estudios con los de música en el Instituto Musical Gnessin, y ello a pesar de que todo su bagaje en ese campo eran dos años de piano. No obstante, algo debieron ver en él en esa escuela, pues a pesar de sus problemas incluso para leer las notas de una partitura, fue admitido, primero para estudiar violoncelo y, a partir de 1925, composición.

Sus progresos fueron tales, que en 1929 pudo entrar en el Conservatorio de Moscú. Fruto de las clases que allí siguió fueron el *Trío para violín, clarinete y piano* (1932) y la *Sinfonía n. 1* (1934), uno y otra sobre melodías populares caucásicas. Más la obra que le dio a conocer dentro y fuera de la Unión Soviética fue el *Concierto para piano* (1936), al que siguió cuatro años más tarde el aún más célebre *Concierto para violín o*, en 1942, el ballet *Gayane*.

Gracias a esas y otras obras, Khachaturian quedó consagrado como uno de los grandes valores de la música soviética, consideración que mantuvo hasta el final de sus días, el 1 de mayo de 1978 en Moscú. Y ello a pesar de que su *Sinfonía n. 3* (1947), paradójicamente compuesta para celebrar el trigésimo aniversario de la Revolución, le valiera en 1948 la acusación de formalismo. Khachaturian hubo entonces de contentarse con escribir música para cine, aunque solo dos años más tarde una de sus bandas sonoras, *La batalla de Stalingrado*, le valió no solo la rehabilitación, sino también el Premio Stalin.

El triunfal estreno del ballet *Espartaco* en 1956 y el permiso para realizar giras de concierto por países como Italia, el Reino Unido o Estados Unidos, durante las cuales dirigía sus propias obras, señalan que esa rehabilitación fue total.

La pasión por las trilogías

Además de la ausencia de géneros tan caros al realismo socialista como la ópera o el relativamente escaso número de composiciones de cámara e instrumentales, una de las cosas que más llaman la atención en el catálogo de Khachaturian es su obsesión por organizar algunas obras por trilogías. Aunque es probable que, al menos en un principio, no se tratara de algo deliberado, no cabe duda de que al final lo fue. Así, encontramos tres ballets (el desconocido *Felicidad*, *Gayane* y *Espartaco*) y tres Sinfonías, si bien es en el ámbito concertante e instrumental donde ese

“Llama la atención en su catálogo la obsesión por organizar algunas obras por trilogías”

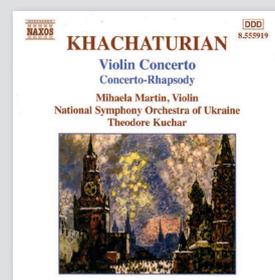
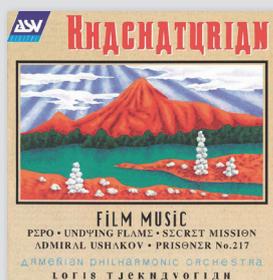
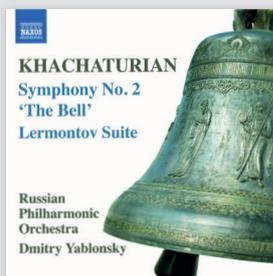
interés por las trilogías adquiere todo su sentido. Tres fueron los Conciertos que Khachaturian compuso: uno para piano (1936), otro para violín (1940) y otro para violoncelo (1946), uno para cada uno de los miembros del trío formado por el pianista Lev Oborin, el violinista David Oistrakh y el violoncelista Sviatoslav Knushevitsky. A esa trilogía el compositor sumó otra en la década de 1960, formada por tres Conciertos-rapsodias para orquesta y esos mismos instrumentos, violín (1961), violoncelo (1963) y piano (1968). Y aún llegaría otra trilogía al final de la vida del compositor, ahora para dos de esos instrumentos a solo y la viola en lugar del piano: la *Sonata-fantasia para violoncelo* (1974), la *Sonata-monólogo para violín* (1975) y la *Sonata-canción para viola* (1976).

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonía n. 1. Concierto-rapsodia para violoncelo*. Natalia Shakhovskaya, violoncelo. Orquesta Sinfónica Académica de la URSS / Aram Khachaturian. Melodiya MELCD1001839. ADD.
- *Sinfonía n. 2 "La campana". Suite de Lermontov*. Orquesta Filarmónica de Rusia / Dmitry Yablonsky. Naxos 8.570436. DDD.
- *Sinfonía n. 3. Concierto para piano*. Yakov Flier, piano. Orquesta Filarmónica de Moscú / Kirill Kondrashin. Melodiya MELCD1001006. ADD.
- *Concierto para violín. Concierto-rapsodia para violín*. Nicolas Koeckert, violín. Royal Philharmonic Orchestra / José Serebrier. Naxos 8.570988. DDD.
- *Gayane*. Gran Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Soviética / Djansug Kakhidze. Melodiya 74321634592. 2 CD. ADD.
- *Espartaco*. Orquesta Académica Estatal del Teatro Bolshoi / Algis Zhuraitis. Melodiya 888002828408. 3 CD. ADD.
- *Suite de La viuda de Valencia. Suite de Masquerade*. Orquesta Sinfónica de Moscú / Veronika Dudarova. Melodiya 192562809792. DDD.
- *Suite de Oteló. Suite de La batalla de Stalingrado*. Coro y Orquesta Sinfónicas de la Radio de Eslovaquia / Adriano. Naxos 8.573389. DDD.
- *Oda a la alegría. Tres arias de concierto. Balada de la madre patria. Poema. Marcha de Zangezur*. Coro y Orquesta Filarmónicas de Armenia / Loris Tjeknavorian. ASV DCA1087. DDD.

CRONOLOGÍA

- 1903 Nace el 6 de junio en Tbilisi, capital de la actual Georgia, en el seno de una familia armenia.
- 1921 El mismo año en que Georgia es ocupada por el Ejército Rojo, marcha, a instancias de su hermano Suren, a Moscú.
- 1922 Ingresa en el Instituto Musical Gnessin para formarse como compositor. Paralelamente sigue estudios de biología.
- 1926 Compone una de sus primeras obras, *Suite de danzas*, para violín y piano.
- 1929 Entra en el Conservatorio de Moscú, donde tiene a Nikolai Myaskovsky como maestro.
- 1933 Contrae matrimonio con la compositora Nina Makarova.
- 1934 Como obra de graduación escribe la *Sinfonía n. 1*.
- 1937 Estreno en Moscú del *Concierto para piano*, escrito para Lev Oborin.
- 1940 Compone para David Oistrakh el *Concierto para violín*, que le vale el Premio Stalin.
- 1942 Se estrena en Perm el ballet *Gayane*.
- 1943 En plena Segunda Guerra Mundial, ingresa en el Partido Comunista. Compone la *Sinfonía n. 2 "La campana"*.
- 1948 Con Prokofiev, Shostakovich y otros compositores, es acusado de escribir una música formalista y contrarrevolucionaria.
- 1950 Empieza a impartir clases en el Instituto Musical Gnessin. Recibe el Premio Stalin por la banda sonora para *La batalla de Stalingrado*.
- 1954 Es nombrado Artista del Pueblo de la Unión Soviética.
- 1956 Se estrena en Leningrado el ballet *Espartaco*.
- 1978 Muere el 1 de mayo en Moscú.



UNITEL
EDITION



TCHAIKOVSKY
PIQUE DAME
THE QUEEN OF SPADES



BRANDON JOVANOVICH
EVGENIA MURAVEVA · VLADISLAV SULIMSKY
IGOR GOLOVATENKO · HANNA SCHWARZ

KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOPERNCHOR
WIENER PHILHARMONIKER · MARISS JANSONS

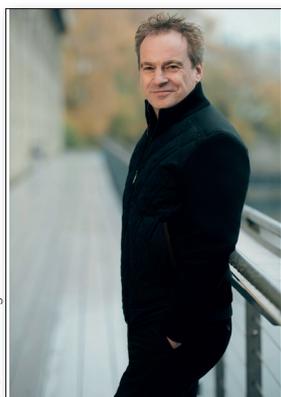
Staged by HANS NEUENFELS

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es



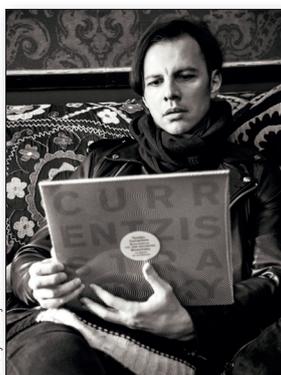


© Guillaume Megève

Conciertos

“La presentación de la Orquesta Suisse Romande en la sala que lleva por nombre del director con el que estuvo tan vinculada en los años cincuenta del siglo pasado, Ataúlfo Argenta, subrayó aún más el carácter festivo de una gala de clausura del Festival Internacional de Santander muy disfrutada por el público, que tuvo algo de justicia poética y mucho de pasión desatada y furor dionisiaco. Dirigida por Jonathan Nott (en la imagen), que ya sabe lo que es dirigir a las más grandes orquestas europeas, se destacó en la acentuación de frases a menudo ignoradas por otros directores y en la construcción de sutiles crescendos”. Darío Fernández Ruiz nos relata el último concierto santanderino de su prestigioso festival.

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



© Olya Runyova

Ópera

El Festival de Salzburgo presentó un *Idomeneo* de Mozart con escena de Peter Sellars, que cambió Creta por Kiribati, “con el fin de prevenirnos sobre la furia de un Neptuno dispuesto a hundirnos en el caos del calentamiento global”, afirma Agustín Blanco-Bazán en su crítica. “La Orquesta Barroca de Friburgo se entregó a una interpretación que reafirmó las credenciales de hondura y fervor de ataque de un Teodor Currentzis (en la imagen) siempre intenso, pero más moderado en su evitación de cambios de tiempo antojadizos. Currentzis se trajo de Siberia a un coro de Perm que cantó a lo grande y como para hacer llorar”.

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



© Kasskara / DG

Discos

“Compuestas por encargo en estrecha colaboración de complicidad entre compositor e intérprete, García Abril ha dado un nombre especial a cada una de las seis Partitas dedicadas a la violinista Hilary Hahn, cuya primera letra se combina con las demás para crear el nombre de “Hilary”: Heart, Immensity, Love, Art, Reflective, You. El estilo de García Abril nos da una calidad atemporal a la que Hahn da pura vida a estas piezas, mientras se va adentrando en lo inesperado. Una voz romántica, impulsiva, que el estilo impoluto de Hahn exalta con una increíble técnica virtuosa y por su seriedad de propósito, que siempre ha demostrado a lo largo de su carrera, alcanzando la plena expresividad y el poder dramático”. Así relata Luis Suárez este lanzamiento disponible en descarga digital y en vinilo de Decca.

54 CONCIERTOS

56 ÓPERA

DISCOS

64 DE LA A A LA Z

72 EQUILIBRIO Y HUMANIDAD

83 RECOMENDADOS DEL MES

La actriz y el director

Peralada



María Valverde, en su papel de recitadora, junto a Gustavo Dudamel.

Uno de los grandes acontecimientos de Peralada fue sin duda el debut de Gustavo Dudamel, muy querido del público catalán. El venezolano eligió dos piezas muy contrastadas para este evento; *El sueño de una noche de verano* y la *Sinfonía Titán*. La obra de Mendelssohn, compuesta en plena madurez, recuperando una obertura escrita con solo diecisiete años, es una obra romántica, pero como música escénica escrita para teatro dramático. La versión de Dudamel al frente de Mahler Chamber Orchestra & Friends, conjunto de alta calidad profesional, supo dar relieve al concepto mágico de la obra, en una versión muy contrastada, llena de detalles, que quería realizarse con unas imágenes proyectadas en el escenario, que aportaban poco a la visión de la obra, y que contó con la participación de la musical Mercedes Gancedo, la corrección de Lidia Vinyes-Curtis y la impecable actuación del Cor de Noies de l'Orfeò Català, dirigido con autoridad y sutileza por Buia Reixach i Feixes.

Lo más mediático fue la presencia de la actriz María Valverde, esposa de Dudamel, recitando los versos de Shakespeare, que sin duda cohibió a la intérprete, en momentos que la voz se percibía con sonido de baja intensidad, aunque también se estaba grabando para su difusión en DVD, que podía haber incrementado la tensión, a pesar del continuo apoyo del podio.

Mahler ha sido un compositor muy importante en la vida de Dudamel y en su deseo de dedicarse a la música, y al contar con una orquesta que nació con el apoyo, entre otros de Claudio Abbado, que se ha convertido en un conjunto destacable por su calidad y belleza de su sonido, su capacidad casi perfecta de cohesión y la calidad de todos sus componentes. Su personal versión fue de una gran brillantez, remarcando los momentos monumentales, para recrearse también en aquellos momentos más poéticos, con unos tiempos que podrían parecer rápidos, pero que resaltaban el carácter monumental de la obra, con un brillante movimiento final.

Albert Vilardell

María Valverde, Mercedes Gancedo, Lidia Vinyes-Curtis. Mahler Chamber Orchestra / Gustavo Dudamel. Obras de Mendelssohn y Mahler.

Auditori Parc del Castell, Peralada.

Setenta años después

Santander



La Orquesta Suisse Romande con Jonathan Nott clausuraron el 68 Festival de Santander.

La presentación de la Orquesta Suisse Romande en la sala que lleva por nombre el del director con el que estuvo tan vinculada en los años cincuenta del siglo pasado, Ataúlfo Argenta, tuvo algo de justicia poética y mucho de pasión desatada y furor dionisiaco. Ciertamente, el programa predisponía a ello, pues incluía la *Sinfonía n. 7* de Beethoven y oberturas y fragmentos de *Lohengrin*, *Los maestros cantores* y *El holandés errante* de Wagner, autor de la célebre expresión "apoteosis de la danza" por la que todo buen aficionado se refiere a la magna partitura beethoveniana.

Creo que a Wagner, rendido admirador de Beethoven, le hubiera complacido la lectura que de ella hizo la batuta emergente y enérgica de Jonathan Nott, que ya sabe lo que es dirigir a las más grandes orquestas europeas. Es difícil concebir (ya no digo escuchar) una versión más impetuosa que la ofrecida por el director británico. Hábil en el manejo del *rubato*, de gesto amplio, elegante y cálido y exacto, Nott se destacó en la acentuación de frases a menudo ignoradas por otros directores y en la construcción de sutiles crescendos.

En verdad, la riqueza de sus acentos y la abundancia de contrastes dinámicos fueron abrumadoras, aunque quizás no yerre quien afirme que le sobró desenfreno y le faltó un punto de medida en su indudable afán por extraer el meollo de tan rica partitura. De hecho, tanto se aplicó en ello, tan vehemente resultaba a veces su discurso, que por momentos Nott parecía descuidar el necesario equilibrio entre viento y cuerda (en claro perjuicio de ésta) y uno tenía entonces la curiosa sensación de estar escuchando un Beethoven postromántico que llama a la puerta de Wagner.

Fue curiosamente en las oberturas y fragmentos wagnerianos, en los que se adivina mayor complejidad para alinear las distintas voces y dar a cada una su presencia justa, donde Nott se redimió de esos borrones ocasionales y nos procuró momentos de gran emoción y belleza. Momentos en los que el auditorio se convierte en otro lugar y se llena de una poderosa energía que no sabemos de dónde procede, pero que Wagner consigue convertir en aire, agua y fuego. Sirvan como ejemplo los vítores del viento metal en *Los maestros cantores* y la naturaleza furiosa en la obertura de *El holandés errante*, donde el drama que no acertó o no quiso trasladarnos Mendelssohn en *Las Hébridas* que abrió el Festival, salpica al oyente como auténticas olas del mar.

El aire zingaro y bailable de la inesperada propina (el cuarto movimiento del *Concert romanesc* de Ligeti) subrayó aún más el carácter festivo de una gala de clausura muy disfrutada por el público.

Darío Fernández Ruiz

Orquesta de la Suisse Romande / Jonathan Nott. Obras de Beethoven y Wagner.

Palacio de Festivales. 68 Festival Internacional, Santander.

PUCCINI
7 —
25 OCT

20
Liceu
Opera
Barcelona
La fuerza de la Ópera



IRÉNE THEORIN. FOTO: CATERINA BARJAU

20 ANIVERSARIO - NUEVA PRODUCCIÓN
TURANDOT

IRÉNE THEORIN Y JORGE DE LEÓN / LISE LINDSTROM Y GREGORY KUNDE

DIR. MUSICAL **Josep Pons** DIR. ESCENA Y VIDEOCREACIÓN **Franc Aleu** CODIRECCIÓN DE ESCENA **Susana Gómez**
CAST **Irène Theorin / Lise Lindstrom** (La princesa Turandot), **Jorge de León / Gregory Kunde** (El príncipe desconocido, Calaf), **Ermonela Jaho / Anita Hartig** (Lìu), **Alexander Vinogradov / Ante Jerkunica** (Timur), **Chris Merritt** (El emperador Altoum), **Toni Marsol** (Ping), **Francisco Vas** (Pang), **Mikeldi Atxalandabaso** (Pong), **Michael Borth** (Mandarín)
ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU DIR. CORO **Conxita Garcia** COR **VIVALDI** DIR. CORO INFANTIL **Óscar Boada**

LICEU.CAT – 902 787 397 #TURANDOTLICEU



Con la colaboración de

UNIVERSAL ROBOTS

Con el patrocinio de

Telefónica

Retransmitida por

arte

¡Venus invade el Festspielhaus!

Bayreuth



El Tannhäuser vestido de payaso de Stephen Gould, junto a la Venus de Elena Zhidkova.

RITMO llegó a Bayreuth este año en medio del descontento general sobre el comportamiento y la actuación de Valery Gergiev en la nueva producción de *Tannhäuser*. Parece que se comportó mal porque no cumplió con el requerimiento de ensayos necesarios para domar la endemoniada relación acústica entre los cantantes, el público y el cavernoso foso orquestal. Y el foso orquestal se vengó como sólo él sabe hacerlo, esto es, destruyendo a los directores de orquesta que no lo toman en serio. Es así que la actuación de Gergiev en las dos primeras funciones fue condenada como errática, falta de balance en las dinámicas, cromáticamente chata y, para peor, chillona y estridente. Con estos antecedentes, no es de extrañar que la audiencia respondiera con júbilo al anuncio de Katharina Wagner sobre el reemplazo de Gergiev por Christian Thielemann en la tercera función. El júbilo fue de mal gusto porque el reemplazo fue por razones de duelo, pero RITMO se benefició con una interpretación orquestal maravillosa.

Por empezar, dominó esa inspirada tensión que suelen tener los reemplazos a último momento sin ensayos previos: en varios pasajes (notablemente el coro de caballeros sobre el final del Primer Acto) pudo apreciarse como los solistas atenaban el volumen con *diminuendos* que añadieron fuerza dramática. La entrada de los invitados fue, en sí misma, un magistral calidoscopio de color, tensión e intensidad de fraseo. También el concertante que cierra el segundo acto pareció a punto de ahogar al público con un dramatismo intenso, casi desbordante, pero finalmente controlado por una batuta maestra. Y el preludio del Tercer Acto alcanzó un incomparable contraste de vigor y lirismo.

“Tobias Kratzer alterna teatro y cine, confluyendo en un relato tan iconoclasta como dramáticamente logrado”

túrgicamente logrado. Durante la obertura, vemos en pantalla la alocada carrera de un vehículo caravana destartado en la ruta desde el castillo de Wartburg a la *Festspielhaus* o teatro de los festivales de Bayreuth. Dentro de él, una filmación nos muestra a un Tannhäuser vestido de payaso en báquica *reverie*

La tensión fue incrementada por el trabajo de Thielemann para sincronizar con los extensos videos y filmaciones integrados a la puesta de Tobias Kratzer. En ella, teatro y cine alternan y confluyen en un relato tan iconoclasta como drama-

con Venus al volante. En reemplazo de las habituales ninfas, esta diosa *dominatrix* y vestida en ajustada licra es asistida por dos compañeros inseparables, un desopilante travesti negro y un hombrecito reminiscente del tambor de hojalata, el arquetipo alemán creado por Günter Grass. Después de una breve escala en un chalet abandonado, la ruptura entre Venus y Tannhäuser se consuma cuando éste se arroja del vehículo cerca del teatro de la *Festspielhaus* que unos peregrinos wagnerianos admiran desde fuera. Ficción y realidad se juntan cuando unos cantantes que han salido en la pausa de un ensayo entre el primer y segundo acto de *Tannhäuser*, descubren el regreso del tenor y lo invitan a integrarse a un acto segundo dividido en dos: la parte inferior muestra una sala de la contienda similar a la del castillo que inspiró a Wagner, mientras que la superior es una secuencia cinematográfica que nos permite apreciar la mezcla de júbilo y ansiedades en las bambalinas entre Tannhäuser, la soprano Elisabeth y el barítono Wolfram.

Durante la entrada de los invitados, el cine nos muestra a Venus y sus secuaces llegando al teatro para infiltrarse en la acción de la parte inferior. En la secuencia cinematográfica, Venus asalta en un aseo a una corista para sacarle su disfraz de dama de corte, y es así que consigue ocupar un lugar entre los invitados al torneo de canto. Uno quiere no reírse pero, como en el caso de las películas de Almodóvar, esto es imposible, por ejemplo, ante la mezcla de rebelión y aburrimiento de Venus, frente al Lied de Wolfram al amor puro. El acto termina con la llegada de la policía para arrestar a un tenor enloquecido y desalojar a los intrusos, no sin antes de un memorable encuentro entre la virginal Elisabeth y la irreverente Venus, que gesticula a Tannhäuser una especie de “¿pero quién es esta tía? ¡Qué no me habías hablado de ella!”.

En el Tercer Acto, Elisabeth se anima a bajar del teatro al páramo donde se encuentra el camión caravana ya en ruinas. Es el acto más flojo, pero, aun así, una *regie* de personas magistralmente sincronizada con la música, termina haciendo creíble y conmovedor hasta el disparatado encuentro sexual entre Wolfram y Elisabeth, luego de la plegaria de esta última. Porque no olvidemos que en esta versión se trata de un barítono enamorado de una soprano que solo lo acepta cuando cree que el tenor no volverá. Luego de haber consumado su amor con Elisabeth, Wolfram recibe un tenor contrito con el cadáver de una soprano desangrada. Un film postrero mostrará a Tannhäuser y Elisabeth partiendo en el camión caravana en jubiloso éxtasis.

Debut de Lisa Davidsen

Es en medio de esta compleja desmitificación escénica de *Tannhäuser*, debutó en Bayreuth Lisa Davidsen como Elisabeth, una soprano noruega de treinta y algo con voz de Kirsten Flagstad a los cuarenta y cinco. No hay nota que no pueda cantar con un timbre cálido, una capacidad respiratoria milagrosa y una entonación perfecta. En Bayreuth, estas excepcionales cualidades fueron en parte neutralizadas por una densidad excesiva para un rol de soprano lírica y un volumen desproporcionado para esta sala única, por la forma en que atempera la masa orquestal para favorecer las voces. Estas circunstancias conspiraron contra la claridad y énfasis de dicción. Muchas frases salieron algo borrosas en medio de este torrente vocal, que necesita evolucionar a una técnica capaz de contenerlo y afianzarlo en materia de nitidez y control de dinámicas. Algo así como lo que logró hacer Birgit Nilsson con su Elisabeth al comienzo de su carrera. La actuación de Davidsen fue convincente y sensible.

Sin problemas de control y proyección de fraseo, fue en cambio el vibrante Tannhäuser de Stephen Gould, aun cuando algunos calados en el pasaje a los agudos demostraron que el

tiempo no pasa en vano, y que eso de combinar este *Tannhäuser* con tres *Tristán e Isolda* en un mismo Festival ya no es para personas de su edad. Fatalmente frío, pero impecablemente cantado, fue el Wolfram de Markus Eiche. Elena Zhidkova interpretó una Venus tan ágil, angulosa y penetrante como su irresistible actuación de diosa viril, de parranda y dispuesta a burlarse de unos caballeros y damas insufribles por su paca-tería ceremonial. Correcto el Langrave Hermann de Stephen Milling. Y magnífica la proyección de masa intensa y expansiva del coro de los festivales preparado por Eberhard Friedrich. Destacar la participación del tenor Jorge Rodríguez-Norton en el papel de Heinrich, tercer español en cantar en el festival wagneriano.

Veredicto final: esta deconstrucción y reversión del mito wagneriano de *Tannhäuser* no fue una imbecilidad al estilo de la última Tetralogía de Frank Castorf para Bayreuth. Todo tuvo sentido en la propuesta de Kratzer, que supo mover a los personajes en magistral coordinación con la partitura y sin violentar a ésta última. Este fue un *Tannhäuser* conmovedor y para hacer reír con ganas, bien al estilo Hans Neuenfels. Finalmente, Venus pudo contarnos como ve ella una obra frecuentemente reducida a amaneramientos pietistas y estáticos. Y Bayreuth volvió a cumplir con esa instrucción wagneriana de "¡Chicos, haced algo nuevo!", algo cada vez más difícil en un teatro condenado a repetir un repertorio de diez óperas desde 1876.

Agustín Blanco Bazán

Stephen Gould, Elena Zhidkova, Markus Eiche, Lisa Davidsen, Stephen Milling, etc. Coro y Orquesta de los Festivales de Bayreuth / Christian Thielemann. Escena: Tobias Kratzer. *Tannhäuser*, de Richard Wagner. Festspielhaus, Bayreuth.

Monteverdi camerístico

Buenos Aires

Obra de características precursoras en la historia de la ópera, *L'incoronazione di Poppea* del admirable músico cremonés Claudio Monteverdi, volvió al Colón en esta que fue una versión en forma de concierto, con diferencia de antecesoras en el tiempo en el mismo teatro, que tuvieron afamados directores (Serafín, Bartoletti o Jacobs, por ejemplo) y puestas escénicas.

Vale decir que esta dicotomía, si cabe, entre la concepción operística y la concertística, ocurre también por la concepción misma de la monumental obra monteverdiana. Los manuscritos que se conocen de Venecia y Nápoles, donde la parte instrumental parece concebida como acompañamiento de la escritura vocal, dieron lugar con el tiempo a numerosas elaboraciones, y digamos también reelaboraciones, de esa emblemática partitura que se dio a conocer en Venecia en 1642.

Así pues, los ricos elementos del lenguaje monteverdiano, el "stile rappresentativo" y también el "stile concitato", la monodia, los *ritornelli*, etc., se conjugan todos en una extensísima partitura que, en las diversas reposiciones, suele ser recortada por la longitud de las escenas. En el caso que ocupa sufrió varios cortes en atención al tiempo de duración total previsto.

De manera que en el Colón se pudo apreciar un Monteverdi camerístico con instrumentos de época, al presentarse la versión del Ensemble Matheus dirigido por Jean-Christophe Spinosi. Aclaremos que el Matheus, que Spinosi fundara en 1991 como cuarteto, para convertirse luego en un ensemble y lograr



28 SEMANA INTERNACIONAL DE LA MÚSICA

MEDINA DEL CAMPO
AUDITORIO MUNICIPAL

DEL 4 AL 10
DE NOVIEMBRE DE 2019

4
Lunes
KATIA GUERREIRO. Una Fadista de cuerpo entero.
Pedro de Castro, guitarra portuguesa/Miguel Veiga, guitarra acústica/Francisco Gaspar, guitarra baja.

5
Martes
ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS & PATXI AIZPURI
Dúo de violonchelo y piano.
Obras de Schumann, Brahms y César Franck, entre otros.

6
Miércoles
ARA MALIKIAN. Royal Garage World Tour. Piano & Violín.
Ara Malikian, violín/Iván "Melon" Lewis, piano.

7
Jueves
LA TRAVIATA. Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi.
Para piano, solistas y coro. Director artístico, Rodolfo Albero. Director musical y piano, Mikhail Studyonov. Gema Scabal, Nester Martorell, Alberto Arrabal, Camila Orya, Patricia Castro. CAMERATA LÍRICA. CORO CAMERATA LÍRICA.

8
Viernes
ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
Proyección de la película "Tiempos modernos" de Charles Chaplin con su BSO interpretada en directo.
Director: Rubén Gimeno.

9
Sábado
ARCÁNGEL & FAHMI ALQHAH. LAS IDAS Y LAS VUELTAS: MÚSICAS MESTIZAS. La música barroca en diálogo con el flamenco. Fahmi Alqhai, viola de gamba y dirección musical/Arcángel, cantaor. ACCADEMIA DEL PIACERE: Rami Alqhai, viola da gamba/Johanna Rose, viola da gamba/Francis Gómez, guitarra flamenca/Lito Mánez, percusión.

10
Domingo
PRODUCCIONES CHEYMOCHE presentan LAS 4 ESTACIONES... YA NO SON LO QUE ERAN. A partir de la música universal de Vivaldi. Un concierto y una comedia "climatológica", trufada de gags y aliñada con sorpresas visuales. Un especial menú festivo para toda la familia.

www.auditoriomedinadelcampo.es



amplia resonancia en los ambientes europeos, está provisto de instrumentos de época. Spinosi ofreció una versión que podría parangonarse a un "semi-staged", donde los cantantes, con un lucido vestuario especialmente preparado, se desplazaban muchas veces interpretando vocal y visualmente sus momentos, dibujando (valga el símil) sus rasgos psicológicos, a la vez que el director desde el podio, con ambas manos marcaba compases y escenas con elocuentes y enfáticos gestos.

En suma, una versión digna, respetuosa, sujeta a varios cortes (como expresó el propio director), con instrumentos de época, ya que aparecen junto a los de cuerdas tradicionales, también la tiorba, viola da gamba, cornetto, flauta y el clave siempre presente. Entonces, unidos a voces preparadas, tres sopranos, una de ellas la protagonista Verónica Cangemi; tres contratenores (uno de ellos Raffaele Pe: Nerone), la mezzosoprano Jose Maria Lo Monaco (en tres papeles, pero principalmente Octavia), el bajo Luigi De Donato (Séneca), entre otras voces, juveniles particularmente, fueron exponiendo la trama.

Siempre el gran Monteverdi, padre operístico si cabe, sigue presente, de diferentes modos y formas, en diferentes contextos pero demostrando la nobleza y vigencia de su estro. En próximo despacho continuaré con mis habituales recensiones. Hasta entonces.

Néstor Echevarría

Verónica Cangemi, Raffaele Pe, Luigi De Donato, Jose Maria Lo Monaco, etc. Ensemble Matheus / Jean-Cristophe Spinosi (versión de concierto). *L'incoronazione di Poppea*, de Claudio Monteverdi. Teatro Colón, Buenos Aires.

Benvenuto Cellini bienvenido

La Côte-Saint-André



Michael Spyres, en el centro, fue el protagonista de este *Benvenuto Cellini* semi-escenificado.

En el marco del Festival Berlioz, en el pueblo natal del compositor, La Côte-Saint-André (en los contrafuertes de los Alpes franceses), John Eliot Gardiner presenta *Benvenuto Cellini*. Este concierto inaugura una gira europea, con escalas en el Berliner Festspiele, en los Proms de Londres y en Versalles. Es decir, que se trata de un acontecimiento concurrido. Por diferentes motivos. Por razones de la obra, una ópera resplandeciente pero difícil en cuanto a su interpretación y a las elecciones que requiere, y además poco frecuente. Y por razones de la presencia de Gardiner, que repone una obra que solamente había dirigido una vez, en la Ópera de Zúrich en 2002, él el es-

pecialista celebrado del compositor. Así es como el concierto anunciado suscitaba grandes esperanzas. Podemos decir que estas no fueron defraudadas.

Pero antes habría que hacer mención de algunas precisiones sobre la obra. Berlioz había escrito su ópera *semi-seria* en 1838 para la Ópera de París; fue repuesta años después en Weimar bajo la dirección de Liszt, y aún posteriormente en el Covent Garden de Londres bajo la batuta del compositor. La edición actual de la partitura en la editorial Bärenreiter, que es ya hoy en día la referencia, propone así tres versiones (entre otras posibilidades): "París 1", o la ópera tal como fue compuesta antes de empezar los ensayos en la Ópera de París; "París 2", o la ópera, con muchas modificaciones, al final de las funciones parisinas; y "Weimar", o tal como fue, con otras modificaciones, en la ciudad alemana. Hay entonces elecciones que se imponen para todo intérprete de la obra. En este caso, Gardiner ha elegido, más o menos, la versión "París 2". Lo que puede entenderse, a pesar de que por nuestra parte consideramos la versión original más audaz y más atractiva (versión grabada en disco por John Nelson).

Teniendo esto último en cuenta, hay que elogiar la transmisión que hacen Gardiner y sus tropas. Además no se trata de un simple concierto al estar adornado por una significativa puesta en espacio. Los movimientos, arreglados por Noa Naamat, los sugestivos trajes, concebidos por Sarah Denise Cordery, las luces, bien elegidas por Rick Fisher, esposan la acción y las peripecias de este mensaje de gloria del artista, el escultor del Renacimiento italiano Benvenuto Cellini, en sus desafíos a Dios y a los hombres.

En medio de esta acción participa un elenco vocal de primer orden. Michael Spyres, gran habitual de los papeles de Berlioz, plantea el héroe de la historia con la expresión combinada a la fineza de estilo de voz de tenor mixto, que él tanto sabe emplear bien. Sophia Burgos, venida de Puerto Rico, da a la heroína Teresa y novia del héroe, una voz de soprano preciosamente lanzada. El rival Fieramosca y artista convencional ridiculizado (pues la obra entiende ser un manifiesto estético), le toca a la proyección clara e interpretación irresistible de Lionel Lhote (uno de los triunfadores de la velada). Balducci, el padre igualmente ridículo de la heroína, bien trazado por Maurizio Muraro, el impetuoso Ascanio travestido de Adèle Charvet, el Papa algo también ridículo que se beneficia del bajo profundo de Tareq Nazmi, completan la adecuación general de los principales papeles.

También sometido a un vivo movimiento escénico, el Monteverdi Choir interviene con potencia y sutileza en una ópera en la que constituye el papel principal (lo cual será recordado por Mussorgsky en *Boris Godunov*). Y la Orchestre révolutionnaire et romantique, la orquesta de Gardiner con instrumentos y estilo del siglo XIX, brilla e impacta (la famosa escena del Carnaval romano, oficleido incluido) o se hace diáfana (el entramado de las cuerdas sosteniendo el trío del primer acto). Y todos responden lo más fielmente posible, como lo reclama esta partitura efervescente, a la dirección de una infinita precisión del maestro en Berlioz, Gardiner.

Pierre-René Serna

Michael Spyres, Sophia Burgos, Lionel Lhote, Maurizio Muraro, Adèle Charvet, Tareq Nazmi, etc. Monteverdi Choir, Orchestre révolutionnaire et romantique / John Eliot Gardiner. Escena: Noa Naamat. *Benvenuto Cellini*, de Berlioz. Festival Berlioz, La Côte-Saint-André.

"Gardiner ha elegido, más o menos, la versión *París 2*, de entre las tres posibles".

Un Don Carlo bastante pálido

Madrid



Mika Kares y Dmitry Belosselskiy, en una escena fundamental de *Don Carlo*.

En sus anteriores representaciones, ofrecidas en 2001 y 2005, Hugo de Ana nos ofreció un espectáculo que hoy posiblemente podría parecernos desmesurado por su opulencia, pero que entonces a mí me deslumbró. En esta ocasión el Teatro Real ha recurrido, para inaugurar la temporada, a una producción con doce años a sus espaldas, procedente de la Ópera de Frankfurt. Es una eficaz pero insulsa escenografía de Robert Jones, consistente en una serie de columnas cuadradas en los laterales y cuatro en el fondo, delante de una pared que se elevará y descenderá según las ocasiones. En el suelo, escaleras y figuras geométricas que suben y bajan. Todo ello en ladrillos de color gris, produciendo una acertada atmósfera de austeridad y opresión. El vestuario de Brigitte Reiffenstuel es adecuado y predomina el negro importado a España de la corte de Borgoña, con la excepción de las tres damas que acompañan a Isabel de Valois que llevan trajes inspirados en los de la corte de Felipe IV retratados por Velázquez años después de la acción de la ópera. Me sorprendió que la duquesa de AreMBERG, francesa, fuese una de las que llevaba esta indumentaria.

David McVicar, director de escena, se muestra muy respetuoso con el texto y no lo altera en su esencia; describe con su habitual desenvoltura a los distintos personajes, aunque no pueda evitar ciertos tópicos, tales como presentarnos una Princesa de Eboli más cercana a la Señá Rita de *La verbena de la Paloma* que a una noble española; un Gran Inquisidor vestido con un ostentoso hábito de seda con muceta de armiño, no sé si como símbolo de su poder, que se ajusta poco a la tradicional austeridad de los dominicos. Otra aportación es el que una dama lleve en los brazos a un bebé que se deduce que es hijo del monarca y la reina, posiblemente Isabel Clara Eugenia, al que el primero rechaza cuando la dama se lo acerca en su cámara, quizá ante las dudas que le plantea la fidelidad de su esposa. Bien resuelta la escena del Auto de Fe, sin la participación del pueblo, pero eliminando las habituales truculencias. Verdi quería que Felipe II mostrase un tremendo dolor al descubrir la muerte de Posa y aquí esto se soslaya en absoluto. El final, con el asesinato de Don Carlo por la guardia del monarca, es algo que no se ve por primera vez; lo vi así en 1975 en Viena, pero creo que elimina ese elemento onírico de gran efecto teatral, del Infante conducido a la tumba por su abuelo,

Por otra parte y como siempre, Verdi sin voces, es menos Verdi. El Real ha reunido una compañía de canto discreta, sin relumbrones, propia de una representación en un teatro de repertorio. Ninguno de los intérpretes fue deleznable, pero tampoco ninguno de ellos superó lo mediocre, excepto la Semenчук. Como Don Carlo contamos con un sustituto al anunciado Francesco Meli, que se ha visto forzado a cancelar por enfermedad;

por cierto, qué frágiles son los cantantes en nuestros días, la plaga de cancelaciones por enfermedad asola el mundo de la ópera y cuanto más estrellas, o al menos algunos eso se creen, más propensos a este virus... En fin. El sustituto ha sido el tenor hispano-argentino Marcelo Puente, que posee una voz con posibilidades, pero necesita pulirla, sobre todo la zona aguda donde la voz se le estrangula; además sus dotes dramáticas no son excepcionales.

María Agresta nos visita de nuevo y creo que Elisabetta es el papel que más se ajusta a sus medios vocales de los que le hemos escuchado en este mismo teatro; Norma y Leonora del *Trovador* le venían grandes. Sin embargo en Elisabetta la he notado más cómoda, aunque fue una pena que llegase a su gran aria con evidentes signos de cansancio. En conjunto, una actuación digna. Ekaterina Semenчук es una especialista en la Princesa de Eboli y aunque comenzó muy tímida en la canción de velo, supo ofrecerme un "O don fatale", el punto culminante de su personaje, generoso con un centro rico y carnoso, agudos sin fisuras y graves anchos y poderosos. Es una pena que su encarnación del personaje a niveles teatrales sea tan poco refinado. Luca Salsi es un barítono muy en alza; le acabo de escuchar un *Boccanegra* en el Festival de Salzburgo y le considero un buen cantante, pero con todas sus virtudes, voz amplia, una escuela impecable, un timbre cercano a lo que se puede exigir a los denominados barítonos verdianos, no logra transmitirme la emoción de los personajes que interpreta. Esto a pesar de reconocer sus modélicas interpretaciones en los dúos con Don Carlo y, sobre todo, con Felipe II.

Pero el personaje que tiene que llevarse el gato al agua en Don Carlo es Felipe II, y desde que tengo memoria ha habido tres bajos de la segunda mitad del siglo pasado que lo han marcado por los siglos de los siglos, Cesare Siepi, Boris Christoff y Nicolai Ghiaurov. Tras estos vino otro gigante, muy criticado por algunos por no poseer los colores profundos de la voz de sus antecesores eslavos, el enorme Samuel Ramey; tras él apareció en 1998 un joven bajo de 34 años, llamado René Pape, considerado por muchos un bisoño incapaz de afrontar papel tan comprometido aunque lograra un tremendo éxito. Y últimamente se ha unido a la lista de los imprescindibles Ildar Abdrazakov. En el Real hemos contado con un apreciable Dmitry Belosselskiy, que mantuvo toda la noche una noble caracterización del rey, tanto a niveles vocales como escénicos, y cantó su bellísima aria "Dormiro sol" estupendamente, pero tanto su voz como su interpretación a niveles teatrales carecieron de autoridad. Mika Kares fue muy poca cosa para el Gran Inquisidor; su voz no tiene las cualidades del bajo profundo que requiere el personaje y su actuación fue en exceso convencional, por lo que el enfrentamiento con Felipe II, uno de los momentos más desoladores de la historia de la ópera, quedó bastante desangelado. Tampoco el Fraile de Fernando Radó pasó de cumplir el expediente. Y el Tebaldo de Natalia Labourdette resultó insignificante.

Pero como en toda ópera, más en ésta, la labor del director orquestal es esencial. El Real contaba en el podio con Nicola Luisotti, principal director invitado del teatro. Luisotti es un estupendo director que además se muestra muy afín al mundo verdiano. Su concepción de la obra es muy personal, huye del acostumbrado tenebrismo y la plantea más bien como un viaje a la oscuridad, a la destrucción progresiva de los personajes, sin caer en morosidades ni excesos innecesarios. Al principio de la velada Luisotti pareció estar calentando motores hasta sumergirse con acierto, según transcurría la representación, en los recovecos psicológicos de tan compleja partitura.

Fue una inauguración de temporada aceptable, pero decepcionante en un teatro que está dispuesto a integrar el grupo de los primeros teatros de ópera del orbe.

Francisco Villalba

Marcelo Puente, María Agresta, Ekaterina Semenчук, Luca Salsi, Dmitry Belosselskiy, Mika Kares, etc. Coro y Orquesta del Teatro Real / Nicola Luisotti. Escena: David McVicar. Don Carlo, de Giuseppe Verdi. Teatro Real, Madrid.

Machismo o capas sociales

Peralada



Ekaterina Bakanova, como Violetta, en *La traviata* propuesta este año en el Festival de Peralada.

Este año, el Festival de Peralada propuso *La traviata*, con puesta en escena de Paco Azorín, una lectura "totalmente contemporánea y con un enfoque distinto". Cuando alguien lee el libreto puede obtener diferentes lecturas; por una parte que es un problema de machismo o, por otra, que a Violetta se la desprecia por no pertenecer a la clase social del entorno de la familia Germont y no pensar como ellos. Me inclino por esta segunda opción y que la vida que ella ha elegido, queriendo su libertad, no le ayuda. Pero ella es libre de abandonar el lujo, vender sus bienes y, al final, ciertamente algo presionada por el padre del protagonista, decide voluntariamente, por amor, no por presión machista, porque ella tiene fuerza suficiente para evitarlo, separarse de su amado.

El planteamiento de Azorín, que incluye tres billares moviéndose por la escena, que puede ser aceptable para el primer acto y si me apuran mucho para el tercero, pero en ningún caso para el segundo, donde dichos billares están situados en vertical con acróbatas que suben y bajan durante el dúo entre Germont y Violetta, consiguiendo distraer, sin dar nada a cambio sobre uno de los momentos más sublimes de la obra. Tampoco la aparición de hija de los enamorados creo que aporte nada en especial, incluso cabría pensar que Germont padre podría atemperar su petición. Hay que proponer nuevos enfoques, hemos de innovar, creo que la de Azorín no es una lectura feminista (hacer que la protagonista se vista con pantalones no lo determina), con una modernidad externa más en la forma que en el fondo, y su concepción cambia la poesía que surge de la música de Verdi, en algo distinto.

El reparto contó con la presencia de Ekaterina Bakanova, una buena protagonista desde el punto de vista vocal. Su voz es bella y penetrante, su técnica segura, su facilidad para las agilidades notoria y con un buen fraseo, que sin embargo quedaba limitada de fuerza en escenas como "Amami Alfredo", que expresa su desesperación por dejar a Alfredo, en el segundo acto y gran parte del cuarto, cuando se está muriendo, que necesitan un mayor sentido dramático. Su amado era el tenor René Barbera, al que no le ayudó el planteamiento machista de la escena, es un correcto cantante con musicalidad y una voz algo limitada de expansión, completando el trío protagonista el barítono Quinn Kelsey, que posee una voz extraña, que a veces se distorsiona y una dudosa musicalidad. Completaron el reparto la profesionalidad de Laura Vila, Viçenç Esteve Madrid, Carlos Daza y Stefano Palatchi.

La Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu, dirigida por Riccardo Frizza, consiguió una versión contrastada, una buena cohesión y un cuidado estilo, para remarcar los momentos más románticos de los más dramáticos. Muy interesante la prestación del Coro Intermezzo, dirigido por José Luis Basso, que consiguió expresar los sentimientos requeridos, alegría en el brindis, tensión en el final del tercer acto. Para el año próximo está prevista *Aida*, con la puesta en escena de Paco Azorín, cuya visión en Verona, remarcando el racismo, creo que, en mi opinión, no aparece en la ópera de Verdi.

Albert Vilardell

Ekaterina Bakanova, René Barbera, Quinn Kelsey, etc. Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu, Coro Intermezzo / Riccardo Frizza. Escena: Paco Azorín. *La traviata*, de Giuseppe Verdi. Auditori Parc del Castell, Peralada.

De dioses y hombres

Salzburgo



"Nada de vellocino, ni de bucolismos griegos, pero sí una tragedia para cortar el hipo como cualquier tragedia griega y una buena respuesta a los interrogantes del mito de la atracción fatal en esta *Medée* de Cherubini".

Dioses y hombres se enfrentaron en la temática conceptual elegida este año en un Salzburgo cada vez más experimental y complicado para quienes prefieren lo fácil y archiconocido. Quienes por el contrario piden títulos poco asiduos y ópera actualizada a los tiempos que vivimos, gozaron de uno de los mejores festivales en años por la calidad de cantantes y directores y la idoneidad de las puestas en escena para avivar el seso.

En la *Grosses Festspielhaus*, el *regisseur* Simon Stone situó la *Medée* de Cherubini en un Salzburgo finolis contemporáneo, justo antes de la boda de Jasón con una Dirce que los videos denuncian con una *beauty* que se metió con aquél en la cama antes de ser descubiertos por Medea, una inmigrante de Georgia a quien no quedó más remedio que volver a su país, luego de la revocación de su visado a causa del divorcio. De allí que regresa luego de dejar extensos mensajes telefónicos grabados con una voz estilo Jeanne Moreau, que su ex se ha negado a responder. Un magnífico ejemplo de como el teatro y el cine pueden aliarse para visualizar el dramatismo de una obra extrema es la imprevista llegada de Medea al aeropuerto local y su confrontación con la policía que se niega a dejarla entrar. La escena es filmada por una canal de noticias de 24 horas que los hijos de la desdichada ven en la tele mientras la



© SF / MONIKA RITTERSHAUS

"En este Orfeo en los infiernos, Barry Kosky reemplazó la picantería sexual y el doble sentido de Offenbach por una pedestre procazidad".

nodriza Neris trata de apartarlos. Cine y teatro colaboran también para contarnos como Medea usa las veinticuatro horas concedidas por Creón para la estadía de esta madre y esposa marginada: la casi irrespirable tensión de la partitura acompaña la infiltración de una Medea disfrazada de camarera para matar a Dirce en plena fiesta, y el escape de la asesina con sus pequeños en una desesperada carrera de ruta nocturna hasta la estación de servicio, donde la tragedia finalizará una vez rociado el automóvil con el surtidor de nafta.

Nada de vellocino, ni de bucolismos griegos, pero sí una tragedia para cortar el hipo como cualquier tragedia griega y una buena respuesta a los interrogantes del mito de la *atracción fatal*: ¿Qué puede llevar a una mujer a inmolarsse con sus propios hijos? Thomas Hengelbrock dirigió una Filarmónica de Viena brillante e incisiva en su énfasis y color y Elena Stikhina deslumbró por su incisiva acentuación lírica y dramática. No le quedó atrás su rival Dirce, que Rosa Feola cantó con emisión redonda y radiante en el medio y el agudo. Cálido en impostación el Jason de Pavel Černoch, a pesar de un apoyo algo débil en el registro grave. Excelente Vitalij Kowaljow como Creón, en esta *regie* un mafioso que exitosamente incorporado a la policía inmigratoria austríaca.

Oedipe

En el caso de *Oedipe*, el mayor aporte de la Filarmónica de Viena, dirigida por Ingo Metzmacher, fue una interpretación capaz de solucionar la paralizante parsimonia de oratorio de esta única ópera de Enescu con moderada intensidad y esmerada exploración cromática. Y el magnífico coro de la Opera de Viena encajó en esta tarea con un *pathos* épico y gloriosamente clara proyección de masa. Christopher Maltman fue un protagonista de clara articulación francesa y entregada sensibilidad melodramática y el gran veterano que siempre canta bien, John Tomlinson, arrolló con su legendaria voz pastosa e intensamente articulada, esta vez como Tiresias. Anaik Morel (Jocasta) y Chiara Sketah (Antígona) también consiguieron proyectar convincente dramatismo a un discurso de retórica musical difícil por su estatismo. Magnífica la *regie* de Achim Freyer, con alucinantes imágenes de pesadilla surrealista alrededor de una brillante idea central: Edipo nace como un gran muñeco al que su madre coloca un short de boxeador. Es el mismo short que como adulto, y ya convertido en un boxeador de musculatura desproporcionada, se acercará a tomar a aquella por esposa. Este Edipo, que como un Sísifo boxea infructuosamente contra el destino que terminará aniquilán-

ofm

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA. TU ORQUESTA

PROGRAMACIÓN 19/20

MANUEL HERNÁNDEZ SILVA
Director Titular y Artístico



DESCARGAR
PROGRAMACIÓN

Ayuntamiento de Málaga | Junta de Andalucía





Luca Salsi, Marina Rebeka y René Papé brillaron en este *Simon Boccanegra* criticado a Gergiev por su falta de sutileza.

dolo, quedará en la memoria de muchos como un ejemplo del talento de un *regisseur* para lidiar con una obra difícil.

Idomeneo

Aparte de *Oedipe*, el sugestivo escenario lindado por arcadas cavadas en la roca de la llamada "Escuela de equitación de la montaña" o *Felsenreitschule*, recibió un *Idomeneo* utilizado por el *regisseur* Peter Sellars para cambiar Creta por Kiribati, con el fin de prevenirnos sobre la furia de un Neptuno dispuesto a hundirnos en el caos del calentamiento global. A diferencia de la genial *Clemenza di Tito* en 2017, este *Idomeneo* sepultó el perfil de los conflictos individuales con una retórica excesivamente política. De cualquier manera, fue genialmente emotiva la progresiva reconciliación entre los griegos locales y los refugiados troyanos, y una gran cantante, Nicole Chevalier, deslumbró con su entrega a la locura en la última aria de Electra.

También deslumbraron Paula Murrihy y Ying Fang, la primera como un Idamante capaz de combinar una voz crema brillante con una asombrosa agilidad de articulación, y la segunda con el conmovedor lirismo de su Ilia. Rusell Thomas sorteó con voz cálida y buen mordente las imposibles alternativas de *legato* y *coloratura* en *Fuor del mar* y la Orquesta Barroca de Friburgo se entregó a una interpretación que reafirmó las credenciales de hondura y fervor de ataque de un Teodor Currentzis siempre intenso, pero más moderado en su evitación de cambios de tiempo antojadizos. Currentzis se trajo de Siberia a un coro de Perm que cantó a lo grande y como para hacer llorar. Y Sellars reintrodujo el ballet final, esta vez a cargo de Brittne Mahealani Fuimaono (Miss Tonga 2015) y Ioane Papalii, dos bailarines polinesios que demostraron la perfecta adaptación de los ritmos mozartianos a sus danzas locales de pueblos a punto de desaparecer bajo el mar.

Orfeo en los infiernos

Como premio por tener que afrontar la seriedad de tanto mito griego, el público asistente al pequeño e incómodo teatro llamado *Haus für Mozart* recibió un *Orfeo en los infiernos* escenificado por Barry Kosky con irresistibles coreografía y cabaretización de los números cantados, con algunas bromas tan imprevistas como explosivas por su efecto en el público. Un defecto de insufrible banalidad fue el de reemplazar la picantería sexual y el doble sentido de Offenbach por una pedestre procacidad: compárese por ejemplo a la Euridice Kathryn Lewek en paños menores y abriendo sus robustísimas piernas para recibir un cunnilingus del Júpiter disfrazado de mosca, con la producción de *Aix en Provence*, donde Natalie Dessay llega aún más lejos con exquisita calentura y sofisticación. Penetraciones a lo bestia, risas con la lengua afuera y repeticiones hasta cansancio de gestos de pelvis conspiraron contra Offenbach, que pide sexo adulto y no de puberto bobo.

De cualquier manera, la Filarmónica de Viena, dirigida por Enrique Mazzola, chispeó con una *gaîté* de deslumbrante color y ritmo, que culminó con un irresistible *galope infernale* (o *can-can*). Y todos supieron interpretar sus *couplets* con buen salero. Anne Sophie von Otter se presentó como Opinión Pública vestida de mujer de párroco protestante y con un discurso sueco traducido por Max Hopp, un actor que terminó transformándose en el alma mater de la producción con sus constantes interferencias, ya sea para traducir textos, simular voces de otros personajes y cantar los *couplets* de John Stix con genuina comicidad, esta vez bien a lo Offenbach. Excelentes Joel Prieto como ese Orfeo con violín a cuestas a lo Paganini, Martin Winkler (Júpiter) y Marcel Beekman (Plutón).

Simon Boccanegra

La crítica local fue poco favorable con el *Simon Boccanegra* dirigido por Valery Gergiev en la *Grosses Festspielhaus*, la sala principal que también albergó a *Medée*. Muchos detestaron su tendencia a un volumen exagerado y su falta de sutileza para un tratamiento orquestal que, con la Filarmónica de Viena a su disposición, merecía tal vez mayor sutileza. Mi opinión es que Gergiev dirigió más bien a lo italiano, simplemente empujando la orquesta y las voces a una concertación directa que en algunos momentos satisfizo con una convincente proyección de masa. Y si se dispensa una notable tendencia a cantar en *forte*, el reparto incluyó una Amelia que Marina Rebeka interpretó con cálida densidad de color y magnífico pasaje al agudo. Luca Salsi fue un protagonista de robusto canto *legato* y convincente *squillo*, mientras Charles Castronovo cantó con firmeza un Gabriele Adorno de convincente ardor juvenil.

Pero la cima canora va en este caso para el magnífico Fiesco de René Pape, supremo en su articulación idiomática, claro en el apoyo de las notas más profundas y conmovedor en su representación de un personaje cuya amargura disfraza una profunda tristeza y anhelo de redención. Andreas Kriegenburg se encargó de una puesta blanca, *cool* y minimalista, que permitió a los personajes delinear un aporte dramático claro, pero fracasó con el excesivo estatismo de las escenas de masa. De cualquier manera, el concertante en la sala del senado fue de vibrante concepción, gracias al trabajo de la orquesta y los coros vieneses.

Como en años anteriores, el Festival incluyó la reposición en la *Haus für Mozart* de la producción anual presentada en Pentecostés por Cecilia Bartoli y un equipo escénico de cantantes e instrumentalistas de altísimo nivel en perfecto trabajo de equipo. Este año le tocó a una *Alcina*, cuya protagonista, Bartoli, cantó con una voz notablemente intacta en su robustez y agilidad, puesta al servicio de una caracterización actualizada a un hotel misterioso y decadente, en reemplazo de la isla barroca de las producciones tradicionales. El equipo de Damiano Michieletto (*regie*), Paolo Fantin (escenografía) y Agostino Cavalca (vestuarios), produjo un resultado de polifacética sugestión y Bartoli se vio apoyada por un elenco en el cual sobresalió la antológica Morgana de Sandrine Piau y un excelente Radamante a cargo de Kristina Hammarström. Excelente también el Ruggiero de Philippe Jaroussky, aún cuando su voz pareciera estar abriéndose con un *vibrato* poco comfortable. Gianluca Capuano dirigió con clara y moderada expresividad a Les Musiciens du Prince-Monaco.

Agustín Blanco-Bazán

Diversos solistas. Orquesta Filarmónica de Viena / Thomas Hengelbrock, Ingo Metzmacher, Enrique Mazzola, Valery Gergiev. Orquesta Barroca de Friburgo / Teodor Currentzis... Medée, de Cherubini; Oedipe, de Enescu; Idomeneo, de Mozart; Orfeo en los infiernos, de Offenbach; Simon Boccanegra, de Verdi; Alcina, de Haendel. Festival, Salzburgo.



Fondazione
ARENA DI VERONA

BelAir
classiques

ARENA DI VERONA



GIOACHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

**LEO
NUCCI**

**NINO
MACHAIDZE**

**DMITRY
KORCHAK**

**CARLO
LEPORE**

**FERRUCCIO
FURLANETTO**

CONDUCTOR

**DANIEL
OREN**

**ARENA DI VERONA
ORCHESTRA,
CHORUS
AND BALLET**

STAGE DIRECTION

**HUGO
DE ANA**



Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

DVD
VIDEO

R

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.

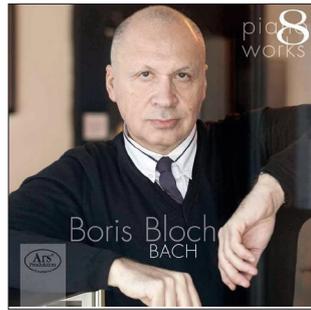
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones recomendadas del mes, identificadas con nuestra R, en la página correspondiente.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Dentro de una colección que recoge grabaciones de sus compositores preferidos, el volumen octavo del pianista de Odessa Boris Bloch está dedicado a Bach, sobre el que escoge una serie de obras, desde una selección de Preludios y Fugas del *Clave bien temperado* a las *Partitas ns. 1 y 2*, la *Suite Francesa n. 5*, el *Concierto Italiano* o los arreglos en los *Conciertos BWV 971 y 972*. Es decir, un álbum de fotos bachiano donde se encuentra lo que más ama.

El arte de Bloch es inmenso, comencemos por ahí. Asimilando las enseñanzas y relaciones personales con Rosalyn Tureck y Tatiana Nikolayeva, la profundidad, hondura, belleza de sonido, elegancia y ausencia de recargamientos innecesarios (adornos superfluos) son constantes, pero hay algo más, que es el entendimiento de cómo debe sonar cada obra de Bach al piano, del color, la transparencia, la energía, el ritmo y la unidad y continuidad dramática de cada pieza. Tomemos la *Fantasia en do menor BWV 906*, sobre la que ya dejaron constancia irrepetible Richter o Edwin Fischer. La progresión dramática que hace Bloch solo es comparable a estos genios, dotando de naturalidad y profundidad su discurso. Y si nos acercamos a una música tan tocada como el Preludio que abre el primer libro del *Clave bien temperado*, la inmensa belleza con que traduce la recogida gloria que Bach escribe en Do mayor rara vez se ha escuchado con tal hermosura. Este es un Bach de verdad, de un maestro.

Gonzalo Pérez Chamorro

BACH: Obras para piano (Partitas 1 y 2, Suite Francesa 5, Toccata BWV 912, Fantasia BWV 906, etc.). Boris Bloch, piano.

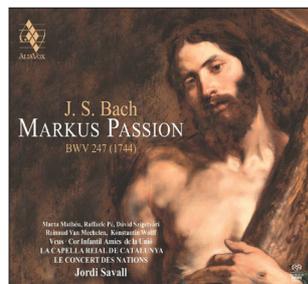
Ars Produktion 35508 • 2 CD • 136' • DDD
★★★★★

Frente a la pléthora de algunos de sus contemporáneos, en especial de Georg Philipp Telemann, en el catálogo de obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750) sólo figuran cuatro pasiones: dos completas, la *Pasión según San Mateo BWV 244* y la *Pasión según San Juan BWV 245*; una apócrifa, la *Pasión según San Lucas BWV 246*; y una fragmentaria, la *Pasión según San Marcos BWV 247*, de la que apenas se conservan los libretos de Christian Friedrich Henrici "Picander" (1700-1764), empleados respectivamente en su estreno en 1731 y en su reposición en 1744.

La recreación de la música de esta última pasión ha sido, por tanto, un reto para musicólogos e intérpretes desde mediados del pasado siglo. En el presente disco, Jordi Savall nos brinda la versión de su acertadísima reconstrucción, llevada a cabo en colaboración con el clavicembalista e investigador alemán Alexander Ferdinand Grychtolik, sobre cuyos detalles se puede encontrar amplia información en el voluminoso y profusamente ilustrado folleto a seis lenguas que acompaña a los dos CD.

En cuanto a la interpretación, esta es sencillamente grandiosa y fascinante, en la línea del mejor Jordi Savall de toda la vida. Ya era hora que el maestro de Igualada volviera por sus fueros, que tanta gloria le han dado, y que dejara de extraviarse por vericuetos exóticos y etnográficos.

Salustio Alvarado



BACH: Pasión según San Marcos, BWV 247. Mathéu, Pé, Szigetvári, Mechelen, Wolff. Veus-Cor Infantil Amics de la Unió. La Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations / Jordi Savall.

Alia Vox AVSA9931 • 2 CD • 110' • DDD
★★★★★RP



El pianista Larry Weng ha reunido en este disco dedicado a Beethoven composiciones para piano poco interpretadas en concierto. Variaciones sobre temas de Grétry, Paisiello, Righini y Winter, más dos Valses y una sonatina, la *Sonata WoO 51*. Todas estas piezas carecen de opus, fueron encontradas tras el fallecimiento de Beethoven y catalogadas por los editores Georg Kinsky y Halm con la abreviatura WoO (Werke ohne Opuszahl) en 1955. Posteriormente fueron publicadas por Universal Edition, Wien, en 1960. La edición crítica fue publicada por Wiener Urtext Edition en 1973. Esta última edición ha servido de estudio para los jóvenes alumnos de piano de las últimas generaciones. No ofrecen una gran dificultad técnica pero se pueden considerar como un catálogo de gestos pianísticos: escalas, arpeggios, trinos, octavas, terceras cromáticas, etc., y todo ello con la inventiva narrativa de Beethoven, siempre sorprendente.

Los pianistas suelen elegir obras de mayor complejidad y dificultad como las Sonatas o los Conciertos, en donde pueden lucir sus habilidades y musicalidad. Pero las piezas interpretadas en este disco por Larry Weng son de tal delicadeza y frescura que precisan del refinamiento de un gran artista, pues a menudo lo fácil es lo más difícil. Es este un disco que conjuga lo didáctico con lo artístico en manos de un joven que desborda en su carrera.

Sol Bordas

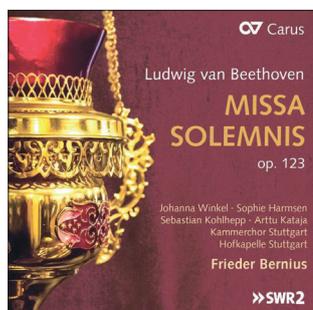
BEETHOVEN: Variaciones, Valses, Sonata en do mayor. Larry Weng, piano.

Naxos 8.573939 • 59' • DDD
★★★★★

No podía ser que cada vez que nos enfrentáramos a la *Misa Solemne* tuviéramos que invocar a todo el Santoral para aguantar: versiones lentas, densas como un mar de aceite, plumizas hasta el bostezo. ¡Sencillamente no eran las versiones más adecuadas! Todo se ha vuelto claro en esta interpretación de Bernius con sus huestes de Stuttgart; no es solamente el uso del color de los instrumentos originales, que también por lo que aportan de contraste y sonido más etéreo al ser ideados para salas más pequeñas, sino principalmente el concepto primordial de *tempo*. Por fin se escucha esta música celestial con su anclaje en las misas haydnianas, de las que por otra parte tampoco distan tanto en el tiempo.

Todo tiene sentido: los planos sonoros equilibrados, el coro sin peso, los pasajes fugados en los que la transparencia nos favorece el seguimiento del juego contrapuntístico. El resultado final es comparado con otras versiones casi de un cuarto de hora menos; y lo curioso es que en ningún momento se ve la música empujada, acelerada o banalizada para pasar sobre ella. Incluso las voces de los solistas, en absoluto conocidos, participan de esta alegría ligera que envuelve a toda la versión. Desde este momento, la *Misa Solemne* de Beethoven será la de Frieder Bernius.

Jerónimo Marín



BEETHOVEN: Missa Solemnis Op. 123. Johanna Winkel (soprano), Sophie Harmsen (mezzosoprano), Sebastian Kohlhepp (tenor), Arttu Kataja (bajo). Kammerchor Stuttgart. Hofkapelle Stuttgart / Frieder Bernius.

Carus 83501 • DDD • 68'
 ★★★★★RS



Aunque Berlioz compuso la pseudo cantata *Lelio* como continuación a su *Sinfonía Fantástica*, la endeblez constructiva de la pieza la ha mantenido habitualmente separada de su hermana mayor. Sobre todo en las salas de concierto (donde la estructura de drama, con partes recitadas y orquesta pretendidamente oculta, encaja mal...), si bien el mundo del disco no ha abandonado esta obra con recurrentes grabaciones (recientemente Riccardo Muti o Charles Dutoit, y a finales del siglo pasado Sir Colin Davis, con un sorprendente José Carreras en la parte de tenor). Siendo, en esta edición del cada día más "francés" Philippe Jordan (en plena mudanza desde la ópera de París a la de Viena), lo más destacado.

Si no conoce la obra, obligado queda, y esta opción de Jordan no es menor, puesto que se complementa con una *Fantástica* de calidad. Algo timorato en los tres primeros movimientos, pero que revive con intensidad y abrumadora pasión romántica en la Marcha y en la Noche del Sábado. Brutales. Demostrando, además, el buen momento de forma de la segunda orquesta de Viena, la Sinfónica (que es la patrocinadora de la grabación). La versión de *Lelio* es lírica, pasional cuando lo requiere, y la voz blanca de Cyrille Dubois permite acometer la complicada partitura (Berlioz siempre puso a prueba la voz de tenor...) con holgura. Muy recomendable.

Juan Berberana

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Lelio o el retorno a la vida. Cyrille Dubois, tenor. Florian Sempey, barítono. Coro y Orquesta Sinfónica de Viena / Philippe Jordan.

WS 020 • 2 CD • DDD • 112'
 ★★★★★

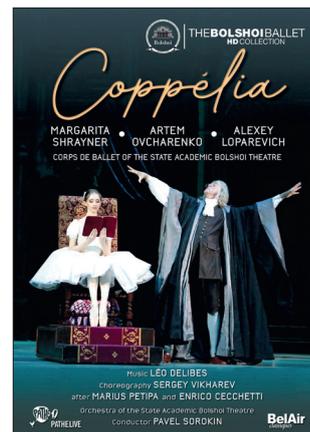
La soprano catalana Anaïs Oliveras inaugura su discografía en solitario con el bello y poco conocido *Stabat Mater* de Boccherini en su primera versión (1781). El maestro de Lucca llegó a España en 1768, siguiendo como enamorado a la que luego sería su mujer, la soprano Clementina Pellicia. En 1770 es nombrado compositor de cámara y violonchelista del infante Luis de Borbón, hermano pequeño de Carlos III. La estabilidad del puesto le proporciona las condiciones para abrir la etapa más fructífera de su vida, a lo largo de la cual verán la luz multitud de obras de cámara y este *Stabat Mater*. Concebido para la liturgia del palacio del infante en su palacio de Arenas de San Pedro, fue probablemente interpretado por Clementina, el cuarteto de hermanos Font y el propio Boccherini. Aunque de tintes pergolesianos, es más sofisticado en la conducción de las voces y recoge las innovaciones del estilo vienés. Anaïs Oliveras tiene un timbre delicado, aureo, que recorre como un metal líquido los intrincados recovecos de la melodía y sus ornamentos. Expone con elegancia y contención el dramático texto de la secuencia medieval en un inteligente diálogo con el quinteto de cuerda formado por cinco instrumentistas expertos en el repertorio del siglo XVIII. Al cálido sonido del quinteto se une la brillante y expresiva voz de la soprano, dando lugar a una rica paleta de colores y a una emotividad que traspasa el alma. Un cuidado diseño y los documentados textos de Juan Carlos Asensio completan un registro con las altas cotas de calidad de Enchiriadis.

Mercedes García Molina



BOCCHERINI: Stabat Mater G. 532. Anaïs Oliveras, soprano. Guadalupe del Moral, Elisabeth Bataller, Jordi Armengol, Oleguer Aymamí, Xavier Puertas (quinteto de cuerda).

Enchiriadis EN2050 • 38' • DDD
 ★★★★★P



Procedente de una retrasmisión en los cines de medio mundo durante el verano pasado de 2018, esta función de la *Coppélia* de Léo Delibes aparece ahora en DVD gracias BelAir Classiques con la garantía que el Bolshoi moscovita supone ya de entrada. Una producción clásica y muy colorida de este teatro ruso, en la que todo funciona porque se ha rodado incansablemente durante mucho tiempo, hará que puedan disfrutar desde el primer minuto del mismo modo que lo hace el público en la sala, que aplaude cada número con entusiasmo y vitorea sonoramente a los solistas al final de la función. Protagonistas perfectos en los roles de Frantz y Swanilda son Artem Ovcharenko (que lleva más de diez años asumiendo este papel con frecuencia y a muchos sonará también por la película documental que realizó la BBC sobre Rudolf Nureyev en 2015) y la elegante y más joven Margarita Shrayner, otra pieza clave de la compañía desde hace poco más de un lustro.

Junto a estos excelentes bailarines, el cómico y desenrollado Coppélius de Alexey Loparevich es un contrapunto ideal, y el resto de la compañía destaca por su perfección técnica, patente ilusión y entrega.

La orquesta, a las órdenes de un experimentado siempre preciso Pavel Sorokin, suena empastada y chispeante.

Pedro Coco Jiménez

DELIBES: Coppélia. Margarita Shrayner, Artem Ovcharenko, Alexey Loparevich, Nadezhda Blagova. Escena: Sergey Vikharev.

BelAir Classiques BAC163 • DVD • 100' • DTS
 ★★★★★S



Casi treinta años después de presentarla en la misma ciudad (no el mismo escenario, pues en este caso es el Teatro Sociale y entonces fue el Donizetti), el público de Bérgamo pudo de nuevo asistir a la primera y más infrecuente de las cuatro óperas tudor de su paisano compositor, *Il Castello di Kenilworth*, en una sobria pero teatral y estudiada puesta en escena de la española María Pilar Pérez Aspa.

Con una música de calidad en la que los números de conjunto tienen una gran carga dramática, en líneas generales el cuarteto protagonista hace justicia a la partitura, empezando por una inspirada y muy elegante Jessica Pratt, que conoce bien los resortes estilísticos del *belcanto*. Su Elisabetta está muy estudiada y su dominio técnico le permite brillar en la escena final. A su lado, de acentos más melancólicos, la Amelia de Carmela Remigio y un espléndido Xabier Anduaga (flamante y reciente ganador del Concurso Operalia) como Leicester, que, aun sin escena solista, consigue destacar por su arrebatador timbre y su entrega. El tenor Stefan Pop es asimismo un digno Warney que con mimbres más oscuros supera con nota su aria del segundo acto. Honesta la dirección musical, sin artificios y muy teatral, de Riccardo Frizza, sacando de la orquesta titular del festival Donizetti un espléndido sonido.

Pedro Coco Jiménez

DONIZETTI: Il Castello di Kenilworth. Jessica Pratt, Carmela Remigio, Xabier Anduaga, Stefan Pop, etc. Orquesta y Coro del Festival Donizetti Opera / Riccardo Frizza. Escena: María Pilar Pérez Aspa.

Dynamic 37834 • DVD • 139' • DD 5.1
★★★★★

Compuestas por encargo en estrecha colaboración de complicidad entre compositor e intérprete, teniendo en cuenta las características de la virtuosa junto con las características compositivas propias de García Abril, cada una de las Partitas tiene un tema, cuya primera letra se combina con las demás para crear el nombre de "Hilary": Heart, Immensity, Love, Art, Reflective, You.

Al igual que con las obras de Jbach, Ysaÿe o Ernst, el uso del violín nos lleva a lo más profundo del mundo interior reflexivo de las emociones. Como nos tiene acostumbrados, el estilo de García Abril nos da una calidad atemporal a la que Hahn da pura vida a estas piezas, mientras se va adentrando en lo inesperado. Una voz romántica, impulsiva, que el estilo impoluto de Hahn exalta con una increíble técnica virtuosa y por su seriedad de propósito, que siempre ha demostrado a lo largo de su carrera, alcanzando la plena expresividad y el poder dramático, dando credibilidad a la idea de que Hahn es una intérprete bastante cerebral con una línea perfeccionista que mantiene la emoción bajo control. Con ello vuelve a demostrar que está a la altura de todo desafío.

Los ingenieros de Decca hacen un impoluto trabajo con un sonido excelente. Un soberbio lanzamiento muy esperado en vinilo y grabación digital de una de los violinistas preeminentes de nuestro tiempo, con una de las leyendas vivas del arte compositivo. Conjunción perfecta.

Luis Suárez



GARCÍA ABRIL: 6 Partitas para violín solo. Hilary Hahn, violín.

Decca 4834778 • 60' • LP & Digital
★★★★★



Empezamos por el final, aun pecando de inusual: disco altamente recomendable. Sin ambages y sin peros. Sí. No hay pero. Es excelente de arriba a abajo. Apto para todos los paladares. Sonido nítido, limpio y claro. Cuerda impresionante, yendo al detalle y con un concepto unitario y renovado de la articulación y expresión. Es Música en mayúsculas. No tiene otro calificativo.

Ottavio Dantone firma una grabación de referencia, fijando la atención en el criterio histórico de la interpretación como sello; ya en la misma portada se destaca que dos de las cuatro Sinfonías que se incluyen son primeras grabaciones con instrumentos originales. Es una declaración de fe, un golpe sobre la mesa en un repertorio muy arraigado en las orquestas modernas, y el resultado no deja indiferente, para bien.

El doble disco recoge cuatro Sinfonías previas a las de París y supone terminar la integral de sus Sinfonías por parte del sello Decca. Hay un cofre con todas ellas en el que Dantone compite/dialoga con otros destacados directores, todos ellos muy válidos. No tengo a mano ese cofre, pero la propuesta de Ottavio Dantone es de alto voltaje. No aparten su mirada hacia otro lado. ¿Acaso no lo tienen ya? Cómprolo, ¿a qué esperan?

Jordi Abelló

HAYDN: Sinfonías ns. 78, 79, 80 y 81.

Accademia Bizantina / Ottavio Dantone.
Decca 4788837 • 2 CD • DDD • 104'

★★★★★

Paul Hindemith, uno de los compositores más productivos (y no lo suficientemente valorados) del siglo XX, tenía una afinidad particular por un instrumento del que era virtuoso: la viola. Mientras, escribía sonatas para prácticamente todos los instrumentos y más allá, su muy querida viola recibió más de tales composiciones en solitario que cualquier otro. Escritos a lo largo de gran parte de su carrera, los trabajos en solitario para viola ofrecen un vistazo a las personalidades y técnicas cambiantes que se produjeron a lo largo de la producción de Hindemith.

Este disco, con el violista Jesús Rodolfo, logra un agradable equilibrio, donde el poder de la viola es impresionantemente fuerte a través de giros contrastantes de las composiciones. El ímpetu expuesto en la grabación se nota. Se trata de la consecución de un deseo largamente perseguido que al fin ve la luz. La primera fase habían sido las Sonatas para viola y piano.

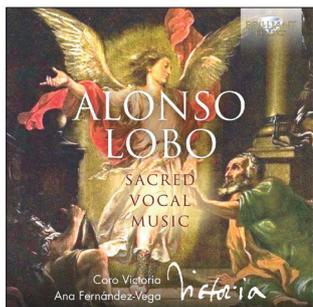
Como un intérprete de primera, de las últimas generaciones de solistas españoles, Jesús Rodolfo posee un gran nivel en técnica y musicalidad expresiva. Su tono es agradable y cálido, con una clara comprensión académica de las puntuaciones. Todas son obras atractivas y las texturas cambiantes y las sutilezas del registro que resultan son el corazón de la música de Hindemith y el álbum como un todo, muy bien grabado en sonido, se puede recomendar a los aficionados, tanto del instrumento, de la música de cámara, como al propio Hindemith.

Luis Suárez



HINDEMITH: Sonatas para viola sola. Jesús Rodolfo, viola.

lbs Classical 52019 • 62' • DDD
★★★★★SPR



Aunque no tan famoso como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero o Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo de Borja (1555-1617), quien fue maestro de capilla de la catedral de Toledo y luego de la de Sevilla, es una de las grandes figuras de la polifonía española del Renacimiento, cuya música merece aún mayor reconocimiento y difusión de los que ahora goza. Por esta razón nos congratulamos de la aparición de este monográfico que reúne páginas escogidas de la limitada parte de su producción que ha podido llegar a nosotros, como fragmentos de algunas de sus misas, diversos himnos marianos y, sobre todo, dos de sus composiciones más celebradas, la lamentación *Versa est in luctum* para la muerte de Felipe II y el *Credo Romano*. Particularmente interesante es el número final del programa, el arreglo para soprano con acompañamiento de vihuela del himno *O quam suavis est, Domine*, que ilustra la práctica de adaptar obras polifónicas para la devoción doméstica.

Fundado en 2015 por Ana Fernández-Vega para la difusión de nuestro patrimonio musical renacentista, el Coro Victoria ha alcanzado gracias a este excelente registro una difusión internacional y esperamos que se convierta en asiduo del sello Brilliant para redescubrirnos muchos más tesoros ocultos de nuestro patrimonio cultural.

Salustio Alvarado

A. LOBO: *Música vocal sacra*. Coro Victoria / Ana Fernández-Vega.

Brilliant Classics 95789 • 58' • DDD

★★★★

La producción del Festival de Macerata de hace diez años, con Ildebrando D'Arcangelo como estrella principal en el papel de Don Giovanni, equilibra, escénica y musicalmente, los muchos mimbres de la obra sesuda y poliédrica, optando como punto de vista principal por una celebración de la sensualidad. Ya sabemos que el noble sevillano no será nunca un buen marido, pero la complejidad de su figura mítica no debe resumirse en una condena sin apelación. Como si los artífices de la función respondieran a las órdenes del Comendador que desde su marmórea testa recuerda a todos que el caballero es un delincuente peligroso.

Las jóvenes voces femeninas, que en ocasiones se parecen demasiado, expresan cada una sus justos reproches sin perder nunca el entusiasmo por el hombre que amaba a las mujeres. Riccardo Frizza consigue que la orquesta paladee la música que lo mismo señala la alarma sobre la fugacidad de la existencia que invita a aturdirse en el placer del instante. Pizzi maneja con sabiduría la negrura y la luz, con cama simbólica central, y el relato llega clarísimo.

Álvaro del Amo



MOZART: *Don Giovanni*. Ildebrando D'Arcangelo, Carmela Remigio, Andrea Concetti, Enrico Iori, Myrto Papatanasu, Marlin Miller, Coro Lirico Marchigiano Vincenzo Bellini. Orchestra Regionale delle Marche / Riccardo Frizza. Escena: Pier Luigi Pizzi.

CMajor 749308 • 2 DVD
• 174' • DTS • Sub. Esp.

★★★★★

JONAS KAUFMANN WIEN

UN TRIBUTO PROFUNDAMENTE PERSONAL A LAS MELODÍAS MUNDIALMENTE FAMOSAS DE LA CUNA DEL VALS Y LA OPERETA

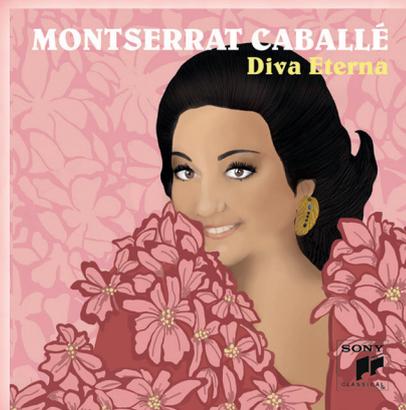


LA FILARMÓNICA DE VIENA es la acompañante más idónea para esta grabación de éxitos impercederos, con un variado programa dirigido por ADAM FISCHER. La soprano RACHEL WILLIS-SØRENSEN se une al cantante en los duetos.

MONTserrat CABALLÉ

Diva Eterna

EN HOMENAJE A LA GRAN SOPRANO CATALANA



La última gran diva de la ópera interpreta obras de Rossini, Puccini: *Gianni Schicchi...* Donizetti: *María Estuarda* Verdi: *La Traviata*, *Rigoletto...* o Bellini: *Norma*, además se incluyen temas tan conocidos como *Hijo de la luna* de José María Cano, *Ojos Verdes* de Quiroga o *Palabras de Amor* de Joan Manuel Serrat ...



Visítanos en: www.sonyclassical.es



Desde el mismo momento de su publicación y difusión por Europa, la música de Antonio Vivaldi (1678-1741) suscitó tanta admiración y entusiasmo que fue objeto de toda clase de transcripciones y arreglos, desde Bach o Walther hasta Chédeville o Corrette. De los imitadores, mejor ni hablar: la nómina resulta inabarcable.

Retomando esta tradición, el clavicembalista y organista Michele Barchi, integrante del conjunto Armoniosa junto con Daniele Ferretti, clavicémbalo y órgano; Francesco Cerrato, violín; Stefano Cerrato, violonchelo de cinco cuerdas y Marco Demaria, violonchelo (entrevistados el pasado mes en esta revista), ha llevado a cabo su propia adaptación de la *Op. III* del Prete Rosso, repartiendo las partes solistas y de "ripieno" entre los cinco instrumentos de cuerda y de tecla del mencionado conjunto y, en ciertos casos, transportando de tonalidad las obras. Como diría el poeta: "spasso è questo artificioso e onesto", pero a estas alturas no creo que tenga ya demasiada justificación, y tanto más en el caso concreto de esta colección, habida cuenta de la excelencia de sus antecedentes bachianos. Habría sido mucho mejor hacer estos experimentos con otras obras de Vivaldi menos conocidas y aún vírgenes.

En todo caso, si una música es magnífica y está diestramente interpretada, como indudablemente lo está, el resultado a la fuerza tiene que ser bueno y atractivo.

Salustio Alvarado

VIVALDI: *L'Estro Armonico, Op. 3*. Armoniosa. Red Dress 34-011906 • 107' • DDD

★★★★

UN LOHENGRIN QUE DA CALAMBRE

Inquietante, esa enfermiza obsesión por el reino animal contraída en Bayreuth, cuando de alzar *Lohengrin* en su supremo altar escénico se trata. Al caballero cisne lo han convertido en rata de laboratorio (Neuenfels y esos roedores que siempre han merodeado a sus anchas por la *Verde Colina*) y el año pasado en alada mosca cojonera. Y es que uno tiene continuamente la mosca detrás de la oreja ante esta ridícula, naif y sonrojante propuesta de aires calvinistas firmada por Yuval Sharon, que con seguridad cortocircuitará y dejará mosqueado a más de un wagneriano. Desde aquella grotesca planta de biogás de Baumgarten (*Tannhäuser*) no se veía algo tan majadero, ingenuo y delirante por allí.

En el azulado ducado de Brabante atestado de insectos (solo los nobles poseen alas) rige la oscuridad. Un *Lohengrin* con mono de electricista arriba para dar al fin luz y electricidad a la nación (imaginamos que con el recibo también bajo el brazo). El caballero luciérnaga a veces toma los hábitos de un superhéroe de cómic (duelo aéreo incluido donde un rayo sustituye a la espada). Él no mata, directamente electrocuta (a *Telramund* lo fríe cual lámpara anti insectos). En la alucinada conclusión, el pequeño Gottfried aparece convertido en un monstruito verde pregonero de las energías renovables. Demencial. No extraña que tanto Alagna como la Netrebko rehusaran

a participar en este mosqueo.

Thielemann (que ha dirigido ya en la *Grüner Hügel* todo el canon) venía de tallar en nube su anterior y clasicista acercamiento en Dresde, que pese a su conservadurismo, es el más ecuánime y sobresaliente acercamiento en DVD a esta ópera. Vuelve a bordar un sombrío y electrizante segundo acto (de *verdiana* acción), en lo que posiblemente sea su parnaso profesional. Lectura poderosa, intensa y romantizada, de acertada progresión dramática y acerosa cimentación sonora, gracias a la formidable orquesta del Festival. El coro, pese a andar perdido por el escenario (la coreografía incluso le obliga a cantar congelado), vuelve a demostrar por qué es el mejor del mundo.

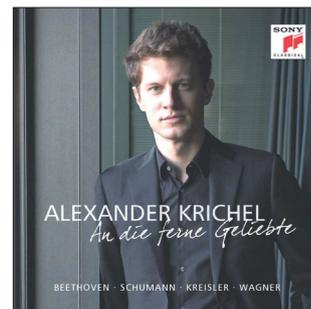
Del reparto sajón repite Beczala como *belcantista* caballero de seductor fraseo y lírico timbre (sin lugar para el dolor o las sombras del pasado). Una cegadora voz, de esmaltado agudo y natural fulgor. Así como el vociferante *Telramund* de Konieczny y el eficaz "pajarrero" de Zeppenfeld (aquí convertido en entomólogo). Anja Harteros es una de las mejores sopranos de hoy, con esa voz rotunda, temperamental y caudalosa (pese a que su *Elsa* sea una niña grande, tonta y pusilánime). Su dúo con la mantis religiosa de *Otrud* (la diosa Waltraud Meier, aquí desaprovechada escénicamente en lo que seguramente sea su despedida del Festival) es lo mejor de la función. Alto voltaje. Un *Lohengrin* que para un mejor disfrute se aconseja escucharlo con una venda entre los ojos.

Javier Extremera

WAGNER: *Lohengrin*. Anja Harteros, Piotr Beczala, Waltraud Meier, Georg Zeppenfeld, Tomasz Konieczny. Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth / Christian Thielemann. Escena: Yuval Sharon.

DG 4400735616 • 2 DVD • DTS • 209' • Subt. Esp.

★/★★★★★



La obra de mayor envergadura de esta grabación son los *Estudios Sinfónicos Op. 13* de Schumann, que permiten al joven pianista Alexander Krichel (1989) mostrar gran variedad de recursos para traducir el lenguaje schumanniano, y si bien alcanza algunos momentos de mayor inspiración interpretativa conservando la dimensión sinfónica y el sentido de unidad, su resultado en general es académicamente correcto. El mejor tratamiento pianístico lo recibe la transcripción del ciclo beethoveniano que da título al disco, por su sonido cálido y cercano al desarrollo vocal de cada uno de las canciones, manteniendo la unidad expresiva y resulta bastante fiel en todos los elementos a la música original.

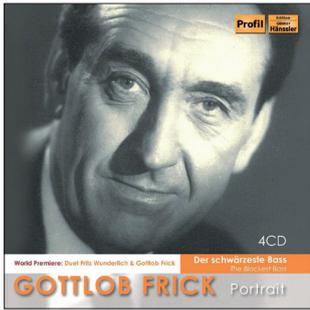
En el resto de las obras el discurso transcurre con unos planteamientos más dispares. Las transcripciones de Rachmaninov-Kreisler entran en la categoría de exhibiciones de virtuosismo llamativo que precisan añadir, además del dominio técnico, que en el caso de Krichel es bastante sólido, elegancia y fundamentalmente una sofisticación en el dominio de la aceleración y desaceleración del *tempo*, que llenen de sutilezas y flexibilidad la interpretación, y su lectura de la dramática desaparición de la heroína wagneriana (*Muerte de Isolda*), a pesar de un bien logrado sentido orquestal, no mantiene la intensidad a lo largo de las gradaciones dinámicas constantes del largo ascenso hasta el clímax.

José Luis Arévalo

AN DIE FERNE GELIEBTE. Obras de BEETHOVEN/LISZT, SCHUMANN, KREISLER/RACHMANINOV, WAGNER/LISZT. Alexander Krichel, piano.

Sony Classical 19075878952 • DDD • 69'

★★★★



El apodo que da título ("El bajo más oscuro") a esta extensa recopilación editada por Hänssler en su serie Profil dicen que le fue asignado a Gottlob Frick nada menos que por Wilhelm Furtwängler, y a partir de ese momento se extendió entre críticos y aficionados con rapidez. Sin duda nos encontramos ante un tesoro de más de cuatro horas de duración que recoge detalladamente el repertorio de uno de los más grandes bajos, no solo de la segunda mitad siglo XX, sino seguramente de toda la historia de la ópera. Su versatilidad, su técnica blindada y su capacidad para afrontar con igual maestría repertorios tan diversos son equiparables a muy pocos colegas de su cuerda. Desde la simpatía con que defiende su Osmin o la solemnidad de su Sarastro hasta la profundización psicológica de un Felipe II absolutamente arrebatador (en alemán), pasando por unos personajes que son una total enciclopedia del arte wagneriano, el canto de Frick nos conmueve y sorprende sin remisión.

El cuarto disco de la colección supone una novedad absoluta, pues pertenece a un concierto en su ciudad natal que acaba de aparecer entre los archivos de su fundación y se ofrece por primera vez comercialmente el dúo, en alemán, de *La novia vendida* de Smetana junto a otro titán como Fritz Wunderlich. No se lo pierdan.

Pedro Coco Jiménez

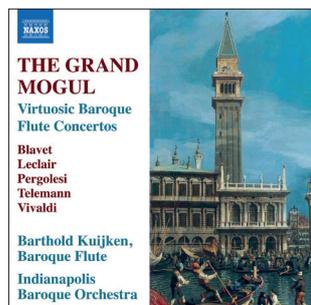
DER SCHWÄRZESTE BASS. Canciones y escenas de óperas de MOZART, ROSSINI, VERDI, WAGNER, etc. Gottlob Frick, bajo. Varias orquestas y directores.

Hänssler Profil PH18047 • 4 CD • 257' • DDD
★★★★★HR

En el catálogo de las obras de Antonio Vivaldi (1678-1741) compilado por Peter Ryom figuraba con el número 431 un *Concierto en mi menor para flauta, cuerda y bajo continuo* considerado como perdido. La partitura completa de dicho concierto, intitulado "Il Gran Mogol" (que no hay que confundir con el *Concierto para violín en re mayor* "Il Grosso Mogul", RV 208, transcrito para órgano por Johann Sebastian Bach) fue encontrada en 2010 por el musicólogo Andrew Woolley.

En la presente grabación, Barthold Kuijken al frente de la Orquesta Barroca de Indianápolis y retomando su papel de flautista nos ofrece, en una impecable versión historicista, este *Concierto en la tonalidad de re menor* y recatalogado como RV 431a. Para que no falte detalle, este gozoso descubrimiento viene escoltado por la crema de los conciertos barrocos para flauta, integrada por el *Concierto n. 1 en sol mayor* atribuido a Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), el *Concierto en do mayor Op. 7 n. 3*, de Jean-Marie Leclair (1697-1764), el *Concierto en la menor* de Michel Blavet (1700-1768) y el *Concierto en re mayor TWV 51:D1*, de Georg Philipp Telemann (1681-1767). Esta nueva etapa de colaboración del flautista holandés con el sello Naxos sigue funcionando a toda máquina y ampliando horizontes.

Salustio Alvarado



EL GRAN MOGOL. Conciertos barrocos para flauta de TELEMANN, VIVALDI, PERGOLESI, etc. Barthold Kuijken, flauta. Indianapolis Baroque Orchestra / Bartold Kuijken.

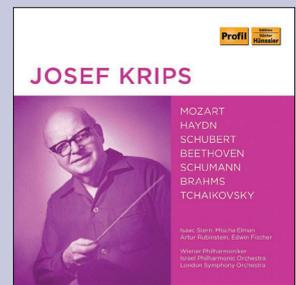
Naxos 8.573899 • 65' • DDD
★★★★★

LA NATURALIDAD HECHA MÚSICA

Reconozco sentir una especial debilidad por Josef Krips (1902-1974), no en balde le debo mi iniciación en las grandes óperas mozartianas: concretamente a su versión de *El rapto en el serrallo* (Emi), que para mí sigue siendo un dechado de frescura, vivacidad y belleza. Por ello, porque estas señeras iniciaciones siempre dejan poso, mi acercamiento a este director dista mucho de ser objetivo. Sí, sin duda, hay otros intérpretes más profundos, más expresivos y, a oídos de hoy, más y mejor "informados históricamente" a la hora de acercarse al repertorio clásico, que era la gran especialidad de Krips. Todo eso es incuestionable, pero aun así ese director vienés tiene algo que lo distingue de otros y lo hace especial y universal: esa capacidad suya de hacer música con la naturalidad más asombrosa, sin aspavientos, sin histrionismos, sin pompa, retórica ni falsa transcendencia. En ese sentido es auténtico y, quizá por ello también, siempre me lo imagino sonriendo en el podio, disfrutando con lo que hace y haciéndonos recordar que la música, aunque no exenta de drama y pasión, es un arte particularmente lleno de gracia y felicidad.

Este estuche es un excelente resumen de todo lo dicho: diez discos que recogen grabaciones en vivo realizadas entre 1947 y 1958, esto es, durante un periodo especialmente complejo en Alemania y Austria, marcado por la reconstrucción de la escena musical destruida por la Segunda Guerra Mundial, por los procesos de desnazificación que afectaron a batutas como las de Wilhelm Furtwängler o Herbert von Karajan, y por el regreso del exilio de músicos que hubieron de emigrar a causa del nazismo, caso de Krips por el origen judío de su padre.

Como no podía ser de otro modo, la parte del león de estas grabaciones se la lleva el repertorio de la Primera Escuela de Viena: si Haydn brilla por su humor y



Beethoven por su nervio, lo de Mozart es otra cosa, un pequeño milagro de luz, humanidad y gracia. La trilogía formada por las *Sinfonías n. 39, 40 y 41* es una maravilla, y otro tanto cabría decir de los *Conciertos para piano n. 23, 24 y 25*, con solistas de la talla de Clifford Curzon, Artur Rubinstein y Edwin Fischer, respectivamente. A esas versiones no les va muy a la zaga las de Schubert, sobre todo la de la obertura de *Rosamunde* y la de la *Sinfonía* "Inacabada".

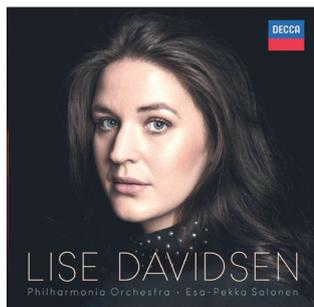
Mas no todo es clasicismo aquí, pues hay espacio también para dos de los grandes nombres del romanticismo germánico, concretamente Schumann y Brahms: del primero se ofrece una más bien ortodoxa *Sinfonía n. 4*, aunque es en el *Concierto para piano*, de nuevo con Rubinstein como solista, donde más cómodo se siente Krips; en Brahms, en cambio, todo es redondo, el *Concierto para piano n. 2*, con el mismo pianista, y la *Cuarta Sinfonía*, magistral en construcción y musicalidad. Pero la gran sorpresa del estuche quizá sea la *Sinfonía n. 5* de Tchaikovsky, y ello por un carácter telúrico y pasional que muestra la polivalencia y la sabiduría de este director. Sin duda, un estuche extraordinario.

Juan Carlos Moreno

JOSEF KRIPS. Obras de MOZART, HAYDN, SCHUBERT, BEETHOVEN, SCHUMANN, BRAHMS, TCHAIKOVSKY. Inge Borkh, Isaac Stern, Mischa Elman, Artur Rubinstein, Edwin Fischer, Clifford Curzon. Filarmónica de Viena, Filarmónica de Israel, Sinfónica de Londres, Wiener Staatsoper, Philharmonia Orchestra / Josef Krips.

Profil PH18077 • 615' • 10 CD • ADD Mono

★★★★★H



¿Soprano revelación? Seguramente. Este es, que yo sepa, su primer disco. Lo he escuchado dos veces seguidas. La voz me ha apabullado. Pero he necesitado algo más de reflexión para comprender las maneras de decir de esta señora. Y he llegado a varias conclusiones. En el aspecto técnico me han gustado muchas cosas. Pero hay una que no me ha gustado nada: su tendencia casi obsesiva a planificar los ataques sobre sonidos fijos. A muchos esto no les parece un defecto (Berganza, por ejemplo, se hinchaba a hacerlo), y a mí tampoco; es parte de una manera determinada de cantar. Pero no me gusta. Por lo demás, la voz es una gloria, en timbre, potencia, tesitura, afinación, dicción y otras características generales. ¿Y la intérprete? Cuando escribo esto está haciendo la Elisabeth de *Tannhäuser* en Bayreuth. Seguro que se hablará de ello. Para su cuerda, una ¿lírico-dramática? Es una intérprete muy joven (32 años), y eso se nota.

La aureola de heredera de la Nilsson (que era sueca, no noruega, como ella) le viene un poco grande. Y está claro que Salonen (que suele hacer un Strauss muy carnoso), no le ha ayudado aquí, pues la ha dejado ensoñar en exceso. O sea, un disco con grandes cosas, ya, pero con un repertorio demasiado exigente para empezar. Si no se vuelve loca, sigue estudiando y preparándose, esta señora va a tener mucho que decir.

Pedro González Mira

LISE DAVIDSEN. WAGNER: Extractos de *Tannhäuser*. R. STRAUSS: 4 últimas canciones, etc. Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen.

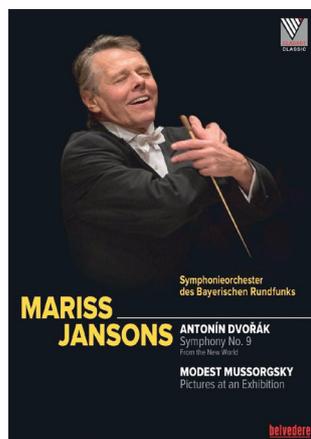
Decca 4834883 • 64' • DDD

★★★★

Nos llega ahora este DVD grabado los días 29 y 30 de enero de 2016 en la Philharmonie múniquesa. En él se recoge un extraordinario *Don Quijote* de Strauss, donde Mariss Jansons consigue posiblemente su mejor aportación a la música del bávaro. Es una versión muy cuidada, hecha en perfecta complicidad con un Yo-Yo Ma que influye determinantemente en el resultado final. La huella de su concepto de la obra se deja sentir desde el momento en que arremete por primera vez el tema, de modo que casi podríamos hablar de una versión felizmente compartida entre el director y él mismo. Recuerda, desde este punto de vista, la que en los setenta firmaron Karajan y Rostropovich para la extinta Emi, en la que no se puede delimitar bien si hay más de la personalidad de uno o la del otro. A mí me parece, no obstante, que es el solista quien se lleva el gato al agua en ambos casos. Nadie debe perderse el modo en que el japonés "narra" los últimos suspiros del célebre hidalgo.

Lo de la Octava de Dvorak es muy diferente. Jansons construye la obra con buen tacto, pero no consigue la necesaria unidad que permite el lógico discurso musical. Interesan bastante los dos primeros movimientos, pero mucho menos el resto, un poco deslavazado. Preciosas las propinas de Yo-Yo Ma (Massenet y Elizondo) y Jansons (*Obertura Carnaval* del checo).

Rafael-Juan Poveda Jabonero



MARISS JANSONS • YO-YO MA. Obras de DVORÁK y STRAUSS. Yo-Yo Ma, chelo; Wen Xiao Zheng, viola; Anton Barakhovsky, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara / Mariss Jansons. Dir.: Michael Beyer.

Belvedere 08023 • 111' • DVD • DTS

★★★★



Hace algo más de treinta años, dos amigos pensaron en hacer música juntos. Prepararon un programa de canciones y lo grabaron; incluso llegaron a cantarlo en recital. Que ambos fueran bajos no fue un impedimento; al fin y al cabo, hubo un tiempo en que las canciones se escribían para cantar entre amigos, y la amistad no entiende de tesituras. Aquel disco que prepararon con tanto mimo Kurt Moll, Harald Stamm y el pianista Wilhelm von Grunelius estaba descatalogado y se acaba de reeditar, para alegría de los aficionados.

La voz de bajo profundo de Kurt Moll, bien conocida, se empaستا perfectamente con la menos conocida (al menos por aquí) de Harold Stamm, de timbre más abaritonado, y ambos cantan el Lied a la antigua usanza, con naturalidad. El programa es muy atractivo, con dúos más conocidos como los de Mendelssohn (fantástica interpretación de *Wasserfahrt*) y menos conocidos como los de Hiller, Rubenstein o Mattiesen (hay que destacar, al menos, *Frieden der Nacht*, *Waldlied* y *Sternsang*, respectivamente, con mención especial para el pianista Von Grunelius en el tercero). También hay versiones de Lieder para una sola voz, como los de Schubert y Loewe (con Moll seductor como pocos cantando los versos de la muerte en *Der Tod und das Mädchen*). Finalmente, un grupo de canciones tradicionales irlandesas se une al de canciones tradicionales checas armonizadas por Dvorák.

Silvia Pujalte Piñán

ROMANTIC BASS DUETS. Lieder de MENDELSSOHN, HILLER, RUBINSTEIN, DVORÁK, MATTIESEN, etc. Kurt Moll, Harald Stamm, bajos. Wilhelm von Grunelius, piano.

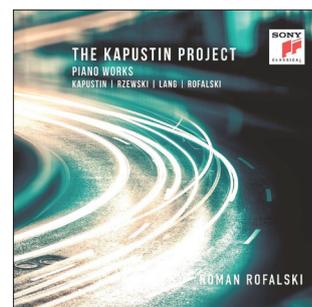
Profil Hänssler 365212 • 71' • DDD

★★★★

Nikolai Kapustin ha declarado muchas veces que "no quiere hacerse famoso", pero no puede pasar desapercibido alguien que con maestría insólita en el antiguo Soviet ha desarrollado una impresionante cartera de composiciones inspiradas en el jazz. La aparición de interés en su trabajo fuera de Rusia es algo que le parece un poco desconcertante, pero lo que Kapustin al menos agradece es el interés merecido tras la caída de la Guerra Fría en Occidente. Su música de piano es algo más que un cóctel de jazz virtuoso, y debe tomarse como algo más avanzado o serio. Roman Rofalski nos deleita con un homenaje donde se luce en carreras llamativas, arpeggios turbulentos, sincopaciones elaboradas y líneas de bajo zancada, todas meticulosamente anotadas, sin improvisación alguna. Una música enérgica que se encuentra estilísticamente en algún lugar entre Liszt y Art Tatum, aunque sin la pasión del primero o la poesía de este último.

Rofalski tiene una amplia oportunidad de mostrar su técnica fenomenal y su estilo extravagante, hasta en con composiciones propias en un buen paseo, más o menos como estar en una montaña rusa-jazz y que se acerca a volar fuera de las pistas del CD. De hecho, su música es una síntesis consumada y altamente virtuosa. Las interpretaciones son efectivas e idiomáticas, y si bien uno podría haber deseado un poco más de presencia de composiciones del homenajeado en la grabación, todavía hubiera resultado mejor en su conjunto.

Luis Suárez



THE KAPUSTIN PROJECT. Obras para piano de KAPUSTIN, RZEWSKI, LANG y ROFALSKI. Roman Rofalski, piano.

Sony Classical 19075875102 • 68' • DDD

★★★★S

OPUS ARTE

GLYNDEBOURNE

Música

DIRECTA
www.musicadirecta.es

DVD
VIDEO

MADAMA BUTTERFLY



OLGA BUSUIOC
JOSHUA GUERRERO
MICHAEL SUMUEL
ELIZABETH DESHONG

THE GLYNDEBOURNE CHORUS
LONDON PHILHARMONIC
ORCHESTRA

CONDUCTOR
OMER MEIR WELLBER
DIRECTOR
ANNILESE MISKIMMON

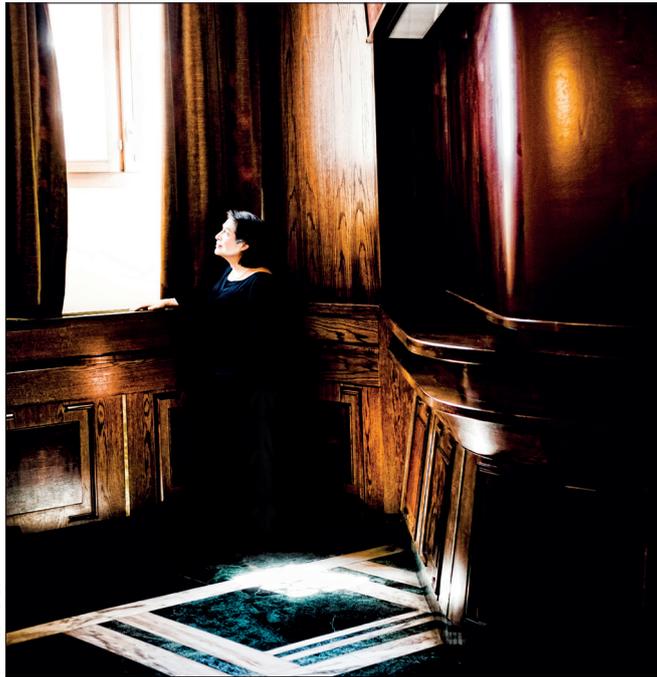
EQUILIBRIO Y HUMANIDAD

Hace unos pocos años Leonskaja nos regaló una de las versiones más espléndidas e imprescindibles de las Sonatas de madurez (EaSonus 29300, ver RITMO de febrero de 2018), trabajo que ahora completa en este álbum con las de juventud, incluyendo las consideradas inacabadas: *D 157*, *D 279* y *D 557* (tres movimientos), *D 459* (completada con la *459 A*), *D 566* y *D 625*. A modo de valor agregado, este conjunto viene con una presentación excepcional, un folleto sustancial de 84 páginas (inglés y alemán) con las correspondientes ilustraciones y textos en los que Miguel Ángel Marín desgana con amenidad y erudición los rasgos fundamentales de la música del compositor vienés y las dificultades de fijar de manera definitiva un inventario de estas obras, hasta el punto de denominarlo "catálogo imposible". La perspectiva de las grabaciones es cercana, con correctas decisiones de los ingenieros para obtener un sonido bien equilibrado, de bajos definidos, suficientemente ricos en armónicos y buena captura de los detalles más sutiles.

Si las Sonatas de madurez, con ese modelado final de perfección representativo de lo mejor del arte de Schubert, son pantanos peligrosos capaces de hundir a expertos intérpretes, estas de juventud también navegan por aguas turbulentas con importantes escollos que Leonskaja salva de manera satisfactoria, encontrando un cierto equilibrio entre las fuentes clásicas en las que beben y las peculiaridades propias del autor vienés.

La Leonskaja desgarradora que compartía algunos postulados de su mentor (Richter), acercándose más al *Viaje de Invierno* que a la Viena del Biedermeier, para estas de juventud despliega un sonido de gran densidad pero nunca abrumador, asumiendo que la expresión debe ser marcada con intensidad y que todas las infinitas calidades de pronunciación deben ser cuidadosamente distinguidas para transformarlas en un humano acercamiento capaz dar cuenta de las múltiples e intensas emociones que esta música contiene.

Es suficiente sumergirse en algunos movimientos de la *D 459*, un *Allegro moderato* de apertura abordado de manera decidida, donde las líneas melódicas fluyen con gran sentido



© MARCO BORGREVE

La gran dama del piano Elisabeth Leonskaja vuelve a posar su mirada en el mundo de Franz Schubert.

clásico bajo el criterio de suavizar las tensiones para producir un sonido controlado sin grandes contrastes, pero con algo de color en el desarrollo, el *tempo* marcado lento en el que el flujo natural del discurso transcurre con una dicción puramente vocal; o en el interesante *Allegro patetico*, para comprobar diversos criterios interpretativos extrapolables al resto de las Sonatas: el de proporcionar a la música una claridad impecable en todas las voces en una planificación meticulosa alejada de artificiosidad que deja siempre una sensación de espontaneidad en los continuos cambios de modulaciones o de ritmos, un cantábile pleno donde el sentido lírico rebosa calidez, la importancia de que provee a los *andantes* bellamente esculpidos y una especial sensibilidad a los detalles, destacando el lado más peculiar de Schubert con gran efecto en los cambios dinámicos y rítmicos, haciendo sentir que los diferentes registros del piano son mundos sonoros distintos.

Ilustración de lo dicho encontramos en las incompletas *D 157* y *279*, con una interpretación en las que prevalece una excelente factura y calidad en la emisión de las notas, conservando un estilo modelado en Haydn, Mozart y un primer Beethoven, de movimientos con gran solidez en los que pasajes de arpeggios y escalas ascendentes y descen-

dentes adquieren pleno sentido sin sonar a ejercicios mecánicos, así como una voluntad de modelar con morosidad los *andantes*, dotándolos de especial intensidad; y en la primera de las Sonatas completada (*D 537*), de perfecto equilibrio de contrastes entre los movimientos extremos, el tormentoso *Allegro* inicial y *Allegro* final de continuas y progresivas respuestas, frente un *Allegretto quasi andantino* de continuos y sucesivos juegos sutiles que sucesivamente van iluminando u oscureciendo la expresión, mientras que la *D 568*, al mismo nivel de excelencia mostrado en su grabación de 1994 (Teldec), recibe un tratamiento en el que se mantiene la discreción y elegancia clásica, volcando la expresión en el encantador segundo tema y en la suavidad expositiva del *Minuetto*, pero dejando ver también la otra cara de Schubert cuando extrae todo el contenido vocal del *Andante* y ofrece un *Allegro moderato* final acentuando delicadamente las dinámicas con bellos pianísimos.

Un verdadero placer la escucha del disco 4 con una *D 625* de luces y sombras de marcados y justos contrastes, destacando el espíritu vienés del *Scherzo* y la maravillosa ejecución sin excesivos dramatismos de ese *Allegro* final premonitorio del *Presto* de la *Op. 35* de Chopin; una *D 664* que revalida su capacidad na-

rrativa en el mantenimiento de largas líneas melódicas y un final lleno de chispa.

En las manos imaginativas de Leonskaja, la *D 760*, basada en el Lied "Der Wanderer" *D 493* compuesto en 1816, se desarrolla con una tensión permanente de tono desgarrador, compartiendo con Richter la solidez constructiva y la capacidad narrativa llena de dramatismo. La puesta en escena es de una pasión controlada en una concepción sin concesiones al preciosismo sonoro y suficientemente intensa de sincera foga como para alejar las concepciones de un Schubert complaciente. Tratándose de la obra pianística de mayor exigencia técnica de las grabadas en este volumen, Leonskaja saca a relucir todo el armamento que posee en una actuación impresionante (los arpeggios finales y las octavas del primer movimiento y último movimiento son asombrosas), en la que imprime un gran impulso a los movimientos rápidos, sin sacrificar los detalles, evitando convertir escalas, grupos de notas y acordes en meras explosiones de sonido o ejercicio de pirotecnia.

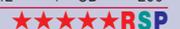
De tener la pretensión de divinizar una trilogía de intérpretes schubertianos, dejando libertad para que cada uno según sus preferencias pueda otorgar los puestos de padre e hijo/o, el lugar que el dogma cristiano atribuye a la paloma se lo concedería a esta pianista, que con la aportación de sus propias ideas, un control magistral del sonido y gran refinamiento en la interpretación, completa una visión convincente y homogénea del corpus sonatístico schubertiano.

José Luis Arévalo



SCHUBERT: Sonatas para piano *D 157*, *279*, *459*, *537*, *557*, *566*, *568*, *575*, *625* y *664*. Fantasía *Wanderer D 760*. Elisabeth Leonskaja, piano.

EaSonus 29342 · 4 CD · 255'





verbierfestival

THE 25TH ANNIVERSARY CONCERT

BABAYAN BARÁTI BATIASHVILI CAPUÇON CAUSSÉ
CHO CONUNOVA FRANG FRÖST GOODE GRINGOLTS IMAI
IONIȚĂ KAVAKOS KISSIN KOZHUKHIN LOZAKOVICH
MAISKY MOREAU PLETNEV QUASTHOFF
REPIN SCHIFF SHCHEDRIN SITKOVETSKY
TEH ENGSTROEM TRIFONOV
TROUSSOV VENGEROV WANG
ZIMMERMANN ZUKERMAN

VALERY GERGIEV
GÁBOR TAKÁCS-NAGY
VERBIER FESTIVAL CHAMBER ORCHESTRA
RIAS KAMMERCHOR

Raquel Rivera Fernández

Gerente de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)

por Andrea González

¿Cómo comenzó en la gestión musical?

Como muchos gestores, en los inicios para cubrir mis propias necesidades con el Derecho de la Cultura como herramienta al servicio de la música.

¿Qué personajes le han influenciado más?

Hay muchas personas, pero para no agotar el espacio, el poeta José Ángel Valente, quien me expuso antes las posibilidades infinitas de la escucha.

¿Qué significa la música para usted?

Una necesidad vital, un vehículo para la trascendencia. La música es un derecho fundamental.

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

Hay un mínimo repertorio canónico que, independientemente del intérprete, llena las salas (una Novena de Beethoven, *Carmena Burana*...). Después de estos "megahits", el público busca nombres, pero en un equilibrio entre repertorio clásico e intérpretes de calidad. Falta mucho camino para la demanda de ciertos repertorios...

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

Estamos en un momento de saturación de estímulos y es difícil lograr la atención. Ya se ha impuesto como una obligación dotar de nuevos significantes a los repertorios clásicos para llegar a públicos diversos a través de la difusión pedagógica y comunicación especializada.

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

Estamos trabajando duro: hemos desarrollado un departamento de comunicación y de difusión pedagógica, renovado la imagen, web y editado un libro de la temporada para acercar los contenidos a públicos diversos... Para ello programamos actividades paralelas de difusión en espacios diversos, cimentando una Escuela de Escucha con una universidad, un convenio con la AMEE, ciclos en clave de descentralización cultural...

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

Me parecen una maravilla de la tecnología y un aliado excelente para facilitar el acceso a la cultura, que es el derecho fundamental que nos pone a trabajar.

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

La legislación en materia de cultura es compleja y requiere gestores altamente especializados en las herramientas de gestión y la materia a gestionar. Los nuevos gestores musicales han dejado atrás el amateurismo para trabajar en red y en el mundo.

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

Lo cierto es que desde mi incorporación a la ORCAM me he encontrado con un excelente grupo de profesionales que, al contrario, me han salvado de cualquier aprieto.

¿Cuál es su gran objetivo a largo plazo?

Los "gestos" de esta temporada de la ORCAM definen bien mi gran objetivo: acertar con la misión de la institución musical en el mundo de hoy y fomentar la capacidad de escucha entre toda la ciudadanía.

¿Y su motto en la vida?

Veritas.

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

Busca tu voz propia, sé fiel a tu instinto, persevera, disfruta, escucha, y... si buscas en la música una industria, mejor dedícate a otra cosa.

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

La calidad musical, en primer lugar. En segundo lugar, la aportación discursiva importa, y mucho. En tercer lugar, para llegar a ser contratado, uno se debe dar a conocer: comunicación de calidad.

¿Tienen las mujeres suficiente visibilidad en el ámbito musical?

No. Remito a los lectores al reciente estudio *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* (Asociación Clásicas y Modernas, en colaboración con la Fundación SGAE, 2019), para que extraigan sus conclusiones.

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

Simplemente el artículo 44 de nuestra Constitución: "Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho". Ahí está la clave de toda nuestra labor.

¿Qué importancia tiene la educación en nuestra vida musical?

Es la base. A todo melómano alguien le acercó a la música por primera vez. Y no olvidemos que los antiguos griegos llamaban "musical" al hombre instruido, el que culminaba su educación.

Las líneas más importantes de su filosofía en la gestión musical...

Me permito citar el decálogo de la temporada 19/20 de la ORCAM: Crear comunidad desde el derecho a la cultura, compartir preguntas que nos lleven a nuevas preguntas, crecer a través del diálogo y la apertura a nuevos contextos, acercar(nos) a las personas a través del cruce de aprendizajes, reivindicar lo que la música puede más allá del concierto...

¿Por qué recomendaría ir a un concierto?

Es una oportunidad para cortar por dos horas con el atisigante mundo cotidiano y regalarse un tiempo y un espacio para la experiencia interior y para una sucesión de emociones imprevisibles.

Una pregunta para el público...

¿Ha apagado el móvil...?



Andrea González es gestora musical, pianista, pedagoga y divulgadora
www.andreagonzalezperez.com

Este mes, Andrea entrevista a **Raquel Rivera**, gerente de la **Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)**, violinista y doctora en derecho
www.orcam.org

Raquel Rivera en @Raquel Rivera Fernandez

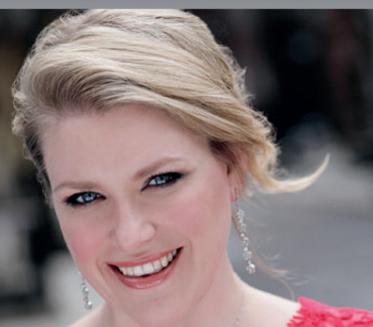
ORCAM en @ORCAM_Madrid



WORLD ORCHESTRA FOR PEACE

The UNESCO **BEETHOVEN**
SYMPHONY NO. 9 for Peace

Erin Wall • Annika Schlicht • Attilio Glaser • René Pape



World Orchestra for Peace
Würth Philharmoniker

Conductor Donald Runnicles



Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es



LA MESA DE OCTUBRE

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...



BEGOÑA LOLO Directora del CSIPM *

Brahms / Ein deutsches Requiem
Fauré / Requiem en re menor Op. 48
T. L. de Victoria / Officium Defunctorum (Requiem)
José de Nebra / Oficio y Misa de Difuntos
Mozart / Requiem en re menor KV 626
Durufié / Requiem Op. 9
Schumann / Requiem Op. 148
Britten / War Requiem
Penderecki / Requiem Polaco
Verdi / Misa de Requiem

* Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música

ANTONIO MORAL Director artístico de Círculo de Cámara

T. L. de Victoria / Officium Defunctorum (Requiem)
Mozart / Requiem en re menor KV 626
Ligeti / Requiem
Verdi / Misa de Requiem
Brahms / Ein deutsches Requiem
Fauré / Requiem en re menor Op. 48
Cavalli / Missa pro defunctis per octo vocibus
Britten / War Requiem
Penderecki / Requiem Polaco
Berlioz / Grande messe des morts Op. 5

FÉLIX REDONDO Director del Coro de la ORCAM

T. L. de Victoria / Officium Defunctorum (Requiem)
Mozart / Requiem en re menor KV 626
Cherubini / Requiem en do menor
Berlioz / Grande messe des morts Op. 5
Verdi / Misa de Requiem
Brahms / Ein deutsches Requiem
Dvorák / Requiem Op. 89
Britten / War Requiem
Fauré / Requiem en re menor Op. 48
Moody / Ossetian Requiem

EVA SANDOVAL Musicóloga e informadora de Radio Clásica

Ockeghem / Missa pro defunctis
T. L. de Victoria / Officium Defunctorum (Requiem)
Mozart / Requiem en re menor KV 626
Berlioz / Grande messe des morts Op. 5
Brahms / Ein deutsches Requiem
Verdi / Misa de Requiem
Fauré / Requiem en re menor Op. 48
Britten / War Requiem
Ligeti / Requiem
Zimmermann / Requiem für einen jungen Dichter

SOBREMESA



Adelantándonos a una fecha tan sobria y vinculada al mundo fúnebre como el 1 de noviembre (en el próximo número dedicaremos el tema del mes a este asunto), proponemos a nuestros cuatro invitados que escojan sus diez Requiems, género que a lo largo de la historia siempre ha estado presente y ha dejado multitud de ejemplos maestros.

Pero antes, algunas puntualizaciones personales. Begoña Lolo nos escribe que "soy consciente que en el caso de Victoria y Nebra, no son grandes Requiems en el sentido convencional, pero tienen dos particularidades importantes: son música española -en este sentido apenas hay tradición-, y en ambos casos están creados para la defunción de dos reinas, la emperatriz María de Austria, viuda de Maximiliano II, y la reina Bárbara de Braganza, lo cual constituye un caso excepcional. El *Officium Defunctorum* de Victoria es una obra excepcional por su enorme espiritualidad aunque, por supuesto, ambas obras son de gran valor artístico".

Por su parte, Félix Redondo aclara que "después de hacer mi lista, como siempre es difícil decidir a quién te dejas. Entendiendo el adjetivo *grandes* con diversas acepciones (¿grandes en qué?), me permito incluir algunos Requiems que quizás no tienen la monumentalidad de Berlioz, pero que son de una gran belleza. En esa línea incluyo el de Moody (*Ossetian Requiem*), pero me permito indicar algunas en "reserva", como los de Durufié, Bruckner o el de Sandro Gorli a *cappella*."

Eva Sandoval nos indica algunos bonus que no ha podido escoger, son músicas fúnebres, pero no estrictamente Requiems: *Exequias musicales* de Schütz, *Música para el Funeral de la Reina Mary* de Purcell y el *Requiem Canticles* de Stravinsky.

Entrando de lleno en las selecciones, en esta ocasión hay gran unanimidad en seis Requiems, como es el caso de los de Brahms, Fauré, Victoria, Britten, Mozart y Verdi, siendo una gran noticia encontrarnos con el *Officium Defunctorum* de Victoria como uno de los grandes Requiems de la historia y como una obra puntera de la historia musical española, no tan conocida como debiera. Y siguiendo la estela, tres elecciones para el de Berlioz y dos para Ligeti y Penderecki. Y rarezas (otras no tanto) como los de José de Nebra, Cavalli o Moody, junto a los de Dvorák, Cherubini (*Do menor*), Durufié, Schumann, Ockeghem y el *Requiem para un joven poeta* de Zimmermann.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen sus Requiems, que pueden hacerlo en Twitter, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO

DOKTOR FAUSTUS

por Álvaro del Amo

Clásicos inéditos

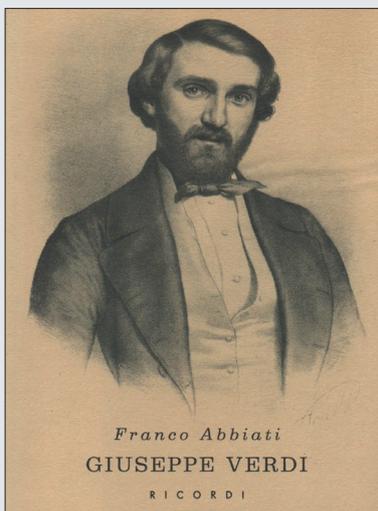
La abundancia de publicaciones dedicada a la música es una muestra más de la salud social que disfruta el arte de los sonidos, una apetencia que aumenta cada día.

Editoriales de mayor y menor envergadura cuentan con colecciones musicales, de variada enjundia, desde la gravedad enciclopédica al testimonio de artistas, pasando por la biografía de compositores e intérpretes, las reflexiones de un instrumentista o las memorias de un cantante. Una abundancia, que no cabe sino celebrar y agradecer, al tiempo que suscita la oportunidad de llamar la atención sobre unos textos que merecen el calificativo de clásicos y que permanecen lamentablemente inéditos en español. Ciertamente se trata de libros extensos, divididos en tres o cuatro volúmenes, un tamaño considerable que no debería asustar a las conspicuas editoras de Alianza y Acatilado, que han acogido en su catálogo libros de parecida, aunque quizá no tanta, catadura.

El aspecto abrumador de estas obras se compensa ampliamente por su enorme interés. La biografía de Verdi escrita por Franco Abbiati, el trabajo de Norman del Mar sobre Richard Strauss y los diarios de Cosima Wagner, todos ellos de lectura amena, resultan insustituibles.

Verdi

Giuseppe Verdi, de Franco Abbiati, publicado por Ricordi, Milano, 1963, en cuatro tomos, es un recorrido exhaustivo sobre la vida y la obra del compositor. El rigor documental (cartas, críticas, opiniones de personajes de la época), se integra en un estilo exuberante, cuya facundia hoy puede resultar excesiva, compensada por un peculiar tono novelesco que ameniza el relato sin degradarlo. Se ve que el biógrafo es un entusiasta de su biografiado y se ha zambullido hasta el fondo en su "tragedia y triunfo", según el título de una antigua película sobre el inmenso operista.



Uno de los cuatro tomos publicados por Ricordi sobre Verdi.

Richard Strauss

Richard Strauss (A critical commentary on his life and works), de Norman del Mar, publicada en 1986 por Cornell University Press, New York, es, como bien indica la discreción de su título, un repaso sobre la vida y obra del compositor, o, más exactamente, sobre su obra observada desde su vida. Norman del Mar, director de orquesta y musicólogo británico, analiza el opus completo de Richard Strauss, desde sus primeras piezas hasta las últimas, sin olvidar sus Lie-

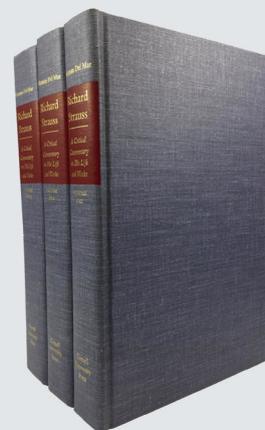
der, lúcida y delicadamente, ofreciendo al lector algo que a menudo olvidan los análisis musicales: el estudio de la obra de comienzo a fin. Así es posible oír la música al mismo tiempo que se lee el comentario, un doble ejercicio muy enriquecedor.

Wagner

Cosima Wagner, Die Tagebücher, es la crónica, literalmente diaria, escrita por Cosima desde el 1 de enero de 1869 hasta el 12 de febrero de 1883. Al día siguiente, a las 15:30, como señala su biógrafo Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner muere en brazos de Cosima. No hace falta ser un wagneriano más o menos perfecto, casi cabría decir que ni siquiera melómano, para zambullirse en estas páginas luminosas y terribles. Como si un periscopio se alzara desde las profundidades del hogar de la pareja para dar cuenta de los últimos años de la familia.

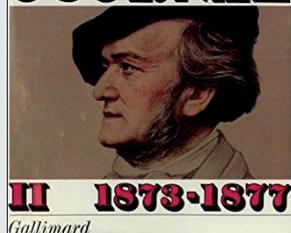
En las páginas de Cosima entra todo: minucia doméstica y actividad artística, efluvios de la época y un melodrama con el elenco completo de hijos (propios y ajenos), padres, suegros y exmaridos. La espléndida edición francesa de Gallimard cuenta cómo los diarios de Cosima permanecían guardados en una caja fuerte hasta que en 1974 la Corte de Baviera ordenó su apertura y difusión.

Ahora solo falta que alguna de nuestras excelentes casas editoras se anime a ofrecernos tales tesoros. Giuseppe Verdi, Richard Strauss y los señores Wagner-Liszt seguro que lo agradecen desde el Paraíso.



Los tres volúmenes dedicados a R. Strauss.

COSIMA WAGNER JOURNAL



Segundo tomo de los diarios de Cosima Wagner.



Giuseppe Verdi, de Franco Abbiati (Ricordi)
Richard Strauss, de Norman del Mar (Cornell University Press)
Cosima Wagner, Die Tagebücher (Gallimard)

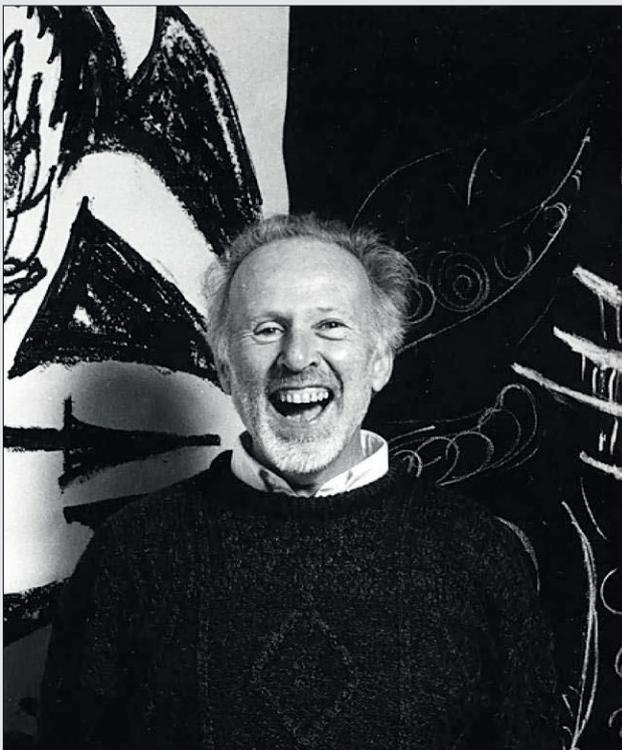
INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

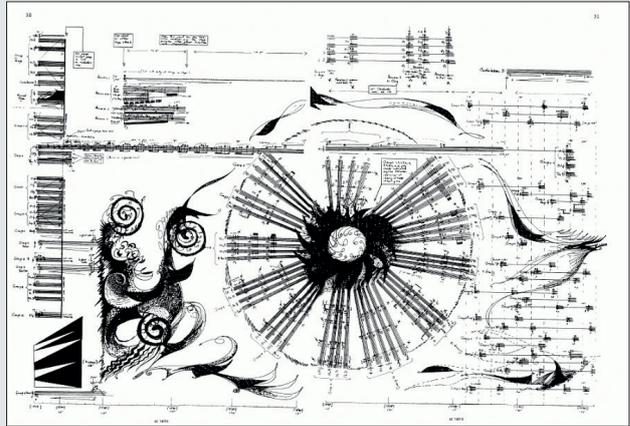
Cuando las palabras cantan

A sí reza el título de uno de los libros clásicos de Murray Schaffer, autor atento a las cualidades musicales del mundo que nos rodea, y en ese caso en particular a las del lenguaje hablado. Encuentro en su lectura temas interesantes para reflexionar sobre muchos aspectos de nuestra civilización: entre otras cosas comenta en uno de sus apartados que las sociedades más modernas tienen una interpretación monótona de la lengua en su concreción sonora. Nuestras palabras cantan menos, hacemos cada vez un número menor de inflexiones musicales en nuestra forma de hablar. No estoy realmente segura de ello, pero es una reflexión que me recuerda a algunas otras que a veces me he hecho en torno a la música en nuestra vida diaria, en la que prácticamente oímos música grabada a todas horas. Comenzamos escuchándola en todos los lugares públicos, queramos o no, para acabar en estos últimos años creando cada uno nuestra propia banda sonora en el deambular por calles y plazas.

Una banda sonora que oímos con auriculares y que nos aísla por completo del entorno y de la realidad circundante, pero que también nos enmudece. Antes de la existencia de nuestra sonosfera actual, caracterizada por la presencia constante de los medios audiovisuales, la práctica musical activa estaba extendida por la sociedad como verdadera necesidad para acompañarnos en nuestras tareas diarias.



Murray Schaffer, "autor atento a las cualidades musicales del mundo que nos rodea, y en ese caso en particular a las del lenguaje hablado".



Partitura gráfica de Murray Schaffer.

Buena parte de los repertorios tradicionales provienen de hecho de esa práctica de la música en su función de ayuda al trabajo o de acompañamiento a los acontecimientos destacados de la vida del hombre. Todavía recuerdo en mi infancia estar sentada en un parque en Andalucía y escuchar cantar perfectamente un fandango al jardinero mientras cuidaba los setos. Pero ahora hace ya mucho tiempo que las nanas se han convertido en repertorio de conciertos y no en práctica privada. Las películas de cinematografías no occidentales nos han ofrecido hasta ahora retratos de personajes muy cantarines, que introducían en sus diálogos fragmentos de canciones con toda naturalidad.

Lo mismo me ha ocurrido analizando los textos de autores del pasado, como por ejemplo Elena Fortún, que para dar mayor realismo a sus personajes ponía en su boca estrofas de canciones populares. A lo mejor nuestra sociedad nos hace receptores más que emisores, y salvo los que vayan a mantener una relación más profesional con la música, enmudece al resto de la población.

Creo que como Murray Schaffer nos narra en sus libros pedagógicos, debemos intentar crear en nuestros alumnos una relación más activa con la música como elemento de la vida diaria, para que encuentren posibilidades de tener la práctica musical como una aliada en muchas de las situaciones de la vida actual.

Evidentemente las circunstancias son muy distintas y esas situaciones han cambiado mucho con respecto a las anteriores sociedades, así es que habrá que pensar en otro tipo de repertorios porque ya no tendremos ocasión para las canciones de siega, pero ahí está nuestra inventiva para buscar otras posibilidades...

"Prácticamente oímos música grabada a todas horas; comenzamos escuchándola en todos los lugares públicos, queramos o no, para acabar en estos últimos años creando cada uno nuestra propia banda sonora en el deambular por calles y plazas"

EL BAÚL DE MÚSICA

por Alessandro Pierozzi

Un hilo de esperanza musical

Hace unos meses leía con emoción un dossier dedicado a la Asociación Música en Vena (a la que felicito vivamente, así como a otros colectivos que dedican su esfuerzo y pasión a aliviar el sinsabor de la enfermedad con unos “hilos de vida y esperanza” tan musicales) y a su enorme labor artístico-terapéutica que realiza junto a músicos, voluntarios y personal sanitario. He de confesar que apenas tenía conocimiento sobre este proyecto, lo que se dice “de oídas”, y por ello me lancé a conocer sus conciertos, actividades... ¿Por qué no investigar? ¿Por qué no probar? Es como si un médico-músico extendiera un recetario de partituras plagadas de notas indoloras, con un tratamiento que no se extrae de ningún laboratorio ni se sirve en ninguna farmacia, pero que se demuestra compatible, efectivo y, yo diría, hasta necesario.

Recordé entonces la lectura de un libro de Don Campbell que me regalaron, hace ya unos veinte años y que ahora triunfaría en la sección de “autoayuda”, titulado *El efecto Mozart*. El texto obtuvo un gran éxito comercial, favorecido por el apabullante marketing norteamericano y la inevitable polémica entre partidarios y detractores de las conclusiones del musicólogo, basadas en estudios realizados en 1993 en la Universidad de California por parte de la psicóloga francesa Raucher, en los que certificaba una mejoría sustancial en las capacidades de razonamiento de personas con problemas espacio-temporales tras escuchar la *Sonata KV 448* de Mozart, placebo que se extendía durante unos 10-15 minutos.

Campbell defendía en su libro, entre otras cosas, el poder curativo de la música, su influencia a nivel mental o la importancia de ésta en el desarrollo del aprendizaje en los niños menores de tres años. Un artículo del prestigioso diario *The Telegraph* (2015), se hacía eco de un estudio llevado a cabo por la Universidad de Oxford y avalado por la Sociedad de Cardiología Británica, en el que los doctores llegaron a la conclusión que la prescripción del *Va pensiero* de Verdi, el *Nessun dorma* de Puccini o el *Ave Maria* de Schubert ayudaban a disminuir la presión arterial y estabilizar el ritmo cardiaco: mágico, ¿verdad?

Celia Ruiz Bernal escribió en la revista *Leitmotiv* del Real Conservatorio de Granada un interesante artículo, “Dislexia y Musicoterapia”, en el que se analizaba como la música ayuda a personas con dislexia: “Existen teorías que admiten la directa relación entre patrones verbales y patrones musicales, cómo influye una práctica musical dirigida en el desarrollo de habilidades que favorecen el proceso de aprendizaje de lecto-escritura y como la aplicación de un tratamiento pedagógico preventivo con técnicas de musicoterapia influye positivamente en la superación de las dificultades de aprendizaje de los alumnos disléxicos”.

La web de Veteranos de los EE.UU se hace eco del proyecto que se desarrolló en Zablocki VA Medical Center de Milwaukee con soldados llegados de Iraq y Afganistán, que asistieron a clases de guitarra para aliviar los casos de estrés postraumático. La Universidad de Toronto investigó el papel

“El binomio música-salud da mucho juego y son muchos los temas que tendrían cabida en nuestro baúl: los beneficios sobre los órganos vitales, la inclusión de la musicoterapia en los sistemas públicos de salud, etc.”



Música en Vena es una asociación sin ánimo de lucro dedicada transformar en alivio el sufrimiento de las personas en los hospitales a través de la música en directo.

de la música clásica a la hora de combatir el insomnio, ya que “los ritmos y patrones tonales de este tipo de música crean un estado de ánimo meditativo y unas ondas cerebrales lentas”, lo cual ayuda para no pasar las noches... ¡contando ovejas!

Jeff Anderson, coautor de una investigación realizada por la Universidad de Utah y publicada por *The Journal of Prevention of Alzheimer*, defiende que “las personas con demencia se enfrentan a un mundo que les resulta desconocido y, en consecuencia, padecen ansiedad y desorientación. Y en este contexto, creemos que la música aprovecha la red de relevancia del cerebro cuya funcionalidad aún es relevante”.

La depresión es una de las “plagas” más graves y habituales en la población mundial con unos 320 millones de afectados (datos de 2017). En los últimos años se ha reforzado la idea de combinar el tradicional tratamiento farmacológico de antidepresivos con el uso de la música en sus distintas vertientes, lo que se ha demostrado efectivo a la hora de aumentar el nivel de participación y aceptación de los pacientes en las terapias. Estos serían algunos de muchos ejemplos que a lo largo del mundo se dan y los pasos que de forma progresiva se están dando, pienso, en la buena dirección.

El binomio música-salud da mucho juego y son muchos los temas que tendrían cabida en nuestro baúl: los beneficios sobre los órganos vitales, el acercamiento a los entramados psicológicos del ser humano, la inclusión de la musicoterapia en los sistemas públicos de salud, el análisis pormenorizado por edades, géneros... Según se desprende de entre los varios estudios y proyectos científicos, el poder que ejerce la música en el ser humano va mucho más allá de lo racional, incluso de lo inalcanzable. Tanto a nivel físico como neurológico los avances son siempre más activos y son más las voces favorables a que la música actúe como elemento de base para acciones terapéuticas que ayuden al enfermo a afrontar las muchas enfermedades que nos rodean y que, dicho sea de paso, nunca queremos que lleguen porque... “lo importante es la salud”. ¡Música, gracias por existir!

Alessandro Pierozzi en  @biblioalex70

<https://alessandropierozzi.com/>



SOLEDAD BENGOCHEA

Pionera de la profesionalización del piano

por Raquel del Val

Soledad Bengoechea (Madrid, 1849-1893) no era aristócrata, aunque había nacido en el seno de una familia acomodada que compartía orígenes y crianza entre Bilbao y Madrid. Tuvo la suerte de ser apoyada por su padre y el resto de su familia, quien le relaciona con maestros de la talla de Jesús de Monasterio y Juan Ambrosio Arriola en Madrid, y Nicolás Ledesma durante su residencia en Bilbao. Desde el punto de vista práctico, el apoyo familiar también le viene dado por el hecho de ostentar su familia uno de los salones musicales más conocidos de Madrid, donde pudo conocer a grandes de la composición y la interpretación (Barbieri entre otros), y donde pudo estrenar sus propias obras.

Si bien es cierto que vive una época en la que la mujer tímidamente se incorpora al sistema educativo, la realidad es que los planes docentes del Conservatorio no formaban a las mujeres para la profesionalización, más bien la finalidad de la formación musical de las intérpretes era para un lucimiento meramente lúdico-social. Por supuesto, la salida laboral de la composición era más complicada, por no decir inexistente, ya que muchas de las obras de las compositoras del período romántico nunca llegaron a publicarse.

Por todo ello, parecía que Soledad tendría que dedicarse a la interpretación de lucimiento social o a la docencia; en su caso, la faceta de intérprete sería la que asumiría plenamente, ya que supera con creces el papel de pianista femenina dedicada a las veladas de salón, llegando a ser una verdadera concertista, a la par que algunos de sus colegas virtuosos masculinos de la época.

Dueña de un oído prodigioso, a los dieciocho años estrena una *Misa* que escribe casi en secreto, y gracias a que empieza a ser reconocida en las Revistas Musicales de la época, tales como *La Gaceta Musical*, aunque también había otras publicaciones, como *La Guirnalda*, en la que es muy elogiada, pero a la vista de nuestro contexto actual, no deja de sorprender la definición de esta revista como "periódico quincenal dedicado al bello sexo", calificación que no contribuía precisamente a loar las dotes intelectuales.

Alabada por los críticos como compositora, no hay que perder de vista su inmenso talento como concertista, y aunque no consta que en ningún momento se dedicara a la docencia, si revisamos sus obras para piano, además de ver las huellas estilísticas de Mendelssohn y los primeros románticos, para cualquier pianista en activo que haya interpretado música española del siglo XIX, está muy clara la intención académica de sus obras: armaduras complejas, pasajes técnicos complicados, tempos rápidos y una preocupación por resaltar la sonoridad del piano equiparándola a la sonoridad sinfónica, casi operística, como en el *Gran Vals de Concierto* y la *Marcha Triunfal*.

Como ha sucedido con otras personalidades de la composición y la interpretación del XIX, Soledad Bengoechea ha sido olvidada en la mayoría de las enciclopedias musicales del siglo XX, tales como la *Enciclopedia de mujeres compositoras*, publicada en 1981, aunque sí aparece en *The New Grove Dictionary* (2001).

A pesar de todos los imponderables descritos, compone un catálogo de obras de diferentes formas musicales, entre las que destacan obras para piano solo, piano y voz,



Soledad Bengoechea (Madrid, 1849-1893), pionera de la profesionalización del piano.

algo de música de cámara instrumental que permanecen casi inéditas y algún arreglo, así como tres zarzuelas y música sacra.

Música escénica: *Flor de los cielos*, zarzuela (1894), *El gran día*, zarzuela (1894), *A la fuerza ahorcan*, zarzuela en tres actos (1876).

Música sinfónica: *Sybille*, Overture (1873), *Marcha Triunfal para orquesta* (1881).

Música para piano: *Capricho-Scherzo para piano en la mayor* (1872), *Marcha triunfal en la bemol mayor* (1883), *Scherzo en do sostenido menor* (1868), *Mazurca* (1893), *Gran vals de Concierto* (1869) y *Fantasías para piano sobre temas de La Africana y sobre Rigoletto*.

Música sacra: *Misa a cuatro voces y orquesta en si bemol mayor* (1867), *Salve en mi bemol* para tiple y coro con acompañamiento de piano o arpa y armónium (1883), *Ave Verum*, para tenor o soprano con coro y acompañamiento de órgano o armónium y *¡O! salutaris hostia* para dúo de soprano y contralto con acompañamiento de órgano o piano (1876).

Música de Cámara: Se cree que compuso para este género, pero puede que estas obras hayan desaparecido; sólo hay constancia al parecer de un arreglo de una melodía de Gounod, *Jesus de Nazaret*, para violín, violonchelo y piano.

Obras para canto: *Larmes*, Romanza para soprano y piano (1873).

Raquel del Val

Concertista de Piano, Titulada Superior en Piano y en Música de Cámara, Arreglista, Profesora y Licenciada en Derecho.

www.raqueldelval.com



EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

La corchea o la belleza que salva

“¡Detente, instante, eres tan bello!” (Goethe)

Ludwig Wittgenstein, el autor del *Tractatus*, escribió esta obra magna para explicar la naturaleza de la verdad científica y su lenguaje. En su proposición 6.52 escribe: “Nosotros sentimos que incluso si todas las posibles cuestiones científicas pudieran responderse, el problema de nuestra vida no habría sido más penetrado”. Este pensamiento me recuerda que el mismo Wittgenstein impidió su propio suicidio cuando comenzó a escuchar un Cuarteto de Brahms, es decir, que fue fiel a su proposición. Él señala que hay una verdad de la ciencia pero se trata de una verdad menor. La ciencia y la razón pueden informarnos sobre los hechos, no sobre los valores. La razón puede decirnos cómo pero no puede decirnos por qué y darnos sentido. La proposición final del *Tractatus* es bien conocida: “De lo que no se puede hablar mejor es callarse”. Lo que Wittgenstein quiere decir es que el lenguaje científico no habla en realidad de los problemas de la vida (no tiene nada que decir sobre lo que hace que valga la pena vivir ni del sufrimiento humano), pero que hay un otro lenguaje más alto en el que existe un sentido, pero se manifiesta en el idioma de las Musas, en el arte. De esa palabra más alta nos habla Nicolás Harnoncourt: “El arte es el lenguaje de lo inefable y, aún así, se acerca más a muchas verdades últimas que el lenguaje del entendimiento, con su lógica, su claridad, sus terribles síes y noes” (en *La música como discurso sonoro*).

La ciencia como visión del mundo, como proclamación de la verdad última sobre la vida, es mala fe (en el lenguaje sartreano) en la medida que su verdad carece de sentido en relación con las preguntas de la vida. Y quiero sumar algo a esta reflexión: lo que le falta a la ciencia es eternidad y sin trascendencia ni absoluto no hay eternidad. No recuerdo bien, pero creo que un famoso biólogo (intuyo que era alumno de Claude Bernard) decía que si Jonas Salk no hubiera descubierto la vacuna antipoliomielítica, otro científico lo hubiera hecho, pero que si Mahler no hubiera escrito su *Canción de la tierra*, nadie podría haberlo reemplazado. De eso trata la eternidad.

Aún escuchamos la música de Bach y nos sentimos conmovidos, leemos los *Sonetos* de Shakespeare y lloramos, podemos ver las tragedias de Sófocles y sentirnos conmocionados, podemos asistir a una representación de *Tristán e Isolda* y creemos en el paraíso. Como dice Rob Rieman, el filósofo holandés gran amigo de Bernard Haitink, autor de *Nobleza del espíritu: una idea olvidada*: “todo lo muerto permanece en silencio pero lo que está vivo tiene voz”. Leyendo las Memorias de Alexander Wat (*Mi siglo*), cuenta que de pronto tuvo la sensación de que podría soportar esa terrorífica prisión (la prisión de Stalin en la Lubianka de Moscú), en la que lo habían encerrado sus propios camaradas comunistas, cuando una mañana, a principios de primavera, escuchó algunos fragmentos de *La pasión según San Mateo* de Bach. Se conmovió y se dio cuenta “si la voz humana, si los instrumentos hechos por el hombre, si el alma humana puede crear, aunque sea una vez en toda la historia, tal armonía, tal belleza, tal verdad y poder en tal unidad de inspiración, si esto existe, entonces qué efímera, qué insustancial debe ser toda la fuerza del imperio soviético (...) Sentí que hay algo -además del amor y la amistad- que puede dar sentido a la vida”. En un mundo donde el sentido ha sido reemplazado por la utilidad, es el sentido quien nos da la libertad de saber qué es útil.

Ante la presencia del teléfono móvil o de la droga de la felicidad o de la intoxicación de los anuncios publicitarios o de las computadoras (o de tantos sucedáneos que reemplazan a Dios tras su anunciada muerte), hay seres que lo encuentran en una *Pasión* de Bach o en un pentagrama de Bruckner o en un Lied de Schubert, porque no se trata del destino de la cultura, se trata del destino del ser humano: encontrarnos en aquello que puede comunicar nuestro sentir, nuestras experiencias y emociones más profundas, justificarnos

ante nosotros mismos. Sin estos pentagramas las personas dejan de ser lo que son y ya no pueden comunicar lo que yace en su profundo ser. La vida es, antes que nada, la experiencia de la pérdida y precisamente por eso existe una búsqueda de aquello que permanece. Un móvil sirve para estar en el mundo pero sólo un amor puede durar toda la vida porque, como dice el *Cantar de los Cantares*: “es fuerte el amor como la muerte” y que incluso hay amores que la muerte no puede destruir. La noción que la vida es una búsqueda espiritual y solitaria hacia la trascendencia, de que podemos ser mejores pero para lograrlo se requieren muchas conquistas, es una noción que va desapareciendo y ante ellos nos previene Rieman.

Un mundo estandarizado, gris, uniforme (como el que perfila Chaplin en *Tiempos modernos*), un mundo sin belleza y sin verdad, es el temor de este filósofo admirable. “La cultura es preservar la nobleza del espíritu -escribe- que habla siempre en voz baja. La sabiduría se revela no sólo en las palabras sino en los hechos (...) La religión tiene dos caras: la que promueve el cultivo del alma y saca lo mejor del ser humano, ése es su lado positivo. El lado oscuro es el que impone la culpa y ‘lo que se debe hacer’. Una cosa es Dios y otra distinta es el clero, una cosa es Moisés y otra Aarón, el primero es profeta y el segundo es sacerdote, uno busca la verdad y el otro el poder”.

Thomas Mann señala que necesitamos el modo en que Tolstoi creyó en las cosas más bellas y nobles, pero necesitamos también al poeta enfermo que nos puede presentar el rostro demoníaco de nuestra naturaleza. “Mi tesis -escribe Rieman- es que la verdad puede ser también una verdad oscura, la verdad puede ayudarnos a aclarar la oscuridad de nuestra condición y en este aspecto artistas como Dostoievski y Wagner tuvieron un papel central”. Por eso se trata de leer libros, escuchar música, ir a la ópera o al teatro, pero conscientes que no se trata sólo de conocer a Bach y Schubert y Wagner de memoria sino de asistir al momento de legitimar nuestra propia existencia: hacer de la cultura una tradición y de la escucha la historia más maravillosa al alcance del ser humano.

“Yo pienso con los oídos”, escribió Theodor Adorno. Dice Rieman: “Hace poco descubrí algo muy hermoso. Cuando Thomas Mann tenía dieciocho años murió su padre, un suceso que obviamente le afectó y que acabaría por abordar en *Los Buddenbrook*, donde está presente la noción romántica de que hay más belleza en la muerte que en la vida: una noción que proviene del mito de Tristán e Isolda y llega hasta Schopenhauer y Wagner. En esa época Mann lee un poema de Goethe escrito con motivo de la muerte de Schiller, donde hay un verso que lo sacude años después y cuya idea es la siguiente: sólo el valor de la vida puede vencer a la muerte. En ese momento sus ideales eran Wagner, Nietzsche, Novalis, etc., y no tomó demasiado en cuenta ese instante. Años más tarde, alrededor de 1921, poco después de la creación de la República de Weimar, recordó de golpe ese verso que terminaría incorporando a *La montaña mágica*, durante una de las discusiones finales entre Hans Castorp y Settembrini, cuando Castorp señala que “toda esa gente en el restaurante es tan ordinaria que ni siquiera merece morir” y Settembrini responde: “Mira, pequeño estúpido, debes entender que no se trata de la muerte sino de la vida y la muerte”, y entonces cita el verso de Goethe. En ese momento Mann se transforma en el humanista y escritor que hoy conocemos y puede juntar a Wagner con Goethe y a Dostoievski con Bach.

Lo había escrito Solzhenitsyn: “¡Si todo fuera tan sencillo! Si en algún lugar existieran personas acechando para perpetrar iniquidades bastaría con separarlos del resto de nosotros y destruirlos. Pero la línea que divide el bien del mal pasa por el centro mismo del corazón de todo ser humano. ¿Y quién está dispuesto a destruir un solo fragmento de su propio corazón?”. Por eso sólo la corchea nos salva y salva esa realidad (hecha del Dr. Jekyll y Mr. Hyde), que se puede venir abajo como un tigre de papel arrastrado por el viento. Quizá lo mejor es callar, como aconseja Wittgenstein.

RAMÓN GENER



Preguntamos a...

Músico, humanista, escritor, Ramón Gener se declara un "apasionado de la vida, la gente, la ópera, la música, el arte, los libros...". El presentador del programa "This is Opera",

exitoso formato televisivo que supo introducir la ópera en los hogares españoles gracias a su innata capacidad comunicadora, afronta un nuevo proyecto similar dedicado al arte vinculado con el Museo del Prado, que en breve se podrá ver por televisión.

Ramón Gener en  @ramongener

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

S.T.A.Y. de la banda sonora de *Interstellar* compuesta por Hans Zimmer.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

La Bohème de Puccini. Mi madre la ponía a todas horas.

Teatro, cine, pintura, literatura... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

En el top. Ya lo dijo mi Dios Beethoven: "La música es una revelación mayor que toda la sabiduría y la filosofía".

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Ah, pero... ¿no lo es? La música ya es el pan de cada día para todo el mundo ¿no? De hecho, ¿hay alguien a quien no le guste? Otra cuestión bien distinta es qué tipo de música nos gustaría que fuera pan de cada día...

¿Cómo suele escuchar música?

En soledad y sin prisas.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

¡Odio las preguntas en las que te hacen escoger sólo una cosa! Bueno, si tengo que decir sólo una... ¿puedo dos? *Parsifal* de Wagner y *Falstaff* de Verdi.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Mataría por interpretar a La música en el *Orfeo* de Monteverdi.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Aquí no tengo dudas, el Gran Teatro del Liceo.

¿Un instrumento?

Aquí tampoco, el piano.

¿Y su intérprete?

¡Ya estamos otra vez...! ¿Sólo uno? ¡Imposible!

¿Un libro de música?

Cosas que los nietos deberían saber, de Mark Oliver Everett. Un libro imprescindible.

Por cierto, ¿qué libro tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Ahora mismo... *Sapiens* de Yuval Harari, *Tres horas en el museo del Prado* de Eugenio d'Ors y *Alles was man wissen muß* de Dietrich Schwanitz.

¿Y una película con o sobre música?

¡Hay tantas! Ahí van algunas, *A Late Quartet* de Yaron Zilberman, *El pianista* de Roman Polanski, *La leyenda del pianista en el océano* de Giuseppe Tornatore, *Whiplash* de Damien Chazelle...

España necesita agua... ¿Hay sequía musical o cómo ve la situación?

Me temo que para contestar de forma adecuada a esta pregunta necesitaríamos mucho más espacio y mucho más tiempo del que disponemos aquí.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Siento debilidad por Joaquín Rodrigo.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con la *Cavatina* del *Cuarteto para cuerda n. 13 Op. 130* de Beethoven.

Usted ha dado nueva cara a un género, como la ópera, llevándolo a todas las casas desde su programa "This is Opera". ¿Cómo fue la experiencia?

¡Una alegría y una satisfacción en todos los sentidos! Feliz de que el programa se haya visto y se siga viendo en todo el mundo. ¡Ya se ha emitido en más de 70 países, y la lista sigue creciendo!

¿Un refrán?

Más bien un aforismo; *sine música nulla vita*.

¿Le motiva seguir el camino de la divulgación en otros caminos del arte, aparte de la música, vista su enorme capacidad comunicativa...?

¡Claro! Victoria de los Ángeles me dijo una vez que no se puede ser un buen músico sin estudiar arte, literatura, filosofía... Por eso ando metido en un nuevo proyecto de TV con el Museo del Prado que se verá muy pronto.

¿Qué cree que le sobra a la ópera...?

¿Se refiere a la ópera de ahora? Prisas, vacuidad, falsas interpretaciones...

¿Y qué le falta...?

Tiempo, pausa, estudio, música, inspiración, esencia, fidelidad, mensaje...

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Ramón Gener?

A cualquier momento de la vida de Beethoven. Al estreno de la *Novena*, por ejemplo.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

Demasiadas obligaciones.

¿Cómo es Ramón Gener, defínase en pocas palabras...

Apasionado de la vida, la gente, la ópera, la música, el arte, los libros...

2

BOCCHERINI:
Stabat Mater G. 532.
Anaïs Oliveras, soprano
(con quinteto de cuerda).
CD Enchiriadis



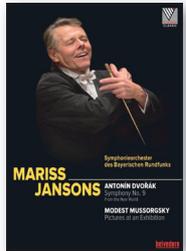
3

DER SCHWÄRZESTE BASS.
MOZART, ROSSINI, VERDI,
WAGNER...
Gottlob Frick, bajo.
CD Hänssler Profil



5

MARISS JANSONS · YO-YO MA.
Obras de DVORÁK
y STRAUSS.
Orq. Sinfónica de la
Radio Bávara.
DVD Belvedere



7

HAYDN: Sinfonías
ns. 78, 79, 80 y 81.
Accademia Bizantina / Ottavio
Dantone.
CD Decca



9

HINDEMITH:
Sonatas para viola sola.
Jesús Rodolfo, viola.
CD Ibs Classical



4

BACH: Obras para piano.
Boris Bloch, piano.
CD Ars Produktion



6

EL GRAN MOGOL.
Conciertos de
TELEMANN, VIVALDI...
Barthold Kuijken. Indianapolis
Baroque Orchestra.
CD Naxos



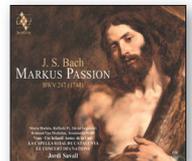
8

DONIZETTI: Il Castello di
Kenilworth.
Pratt, Remigio, Anduaga, etc.
Festival Donizetti / Riccardo
Frizza. Escena:
Maria P. Pérez Aspa.
DVD Dynamic



10

BACH: Pasión según
San Marcos BWV 247.
La Capella Reial de Catalunya.
Le Concert des Nations /
Jordi Savall.
CD Alia Vox



1



SCHUBERT: Sonatas para piano
D 157, 279, 459, 537, 557, 566, 568, 575,
625 y 664. Fantasía Wanderer D 760.
Elisabeth Leonskaja, piano.
CD Easonus

XLVII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

2019_2020
AUDITORIO NACIONAL

excelencia **UAM**
CSIC+

UAM Universidad Autónoma de Madrid

Vicerrectorado de Relaciones Institucionales, Responsabilidad Social y Cultura

Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música / CSIPM

1. Sábado
19 de octubre de 2019
19.30h. Sala Sinfónica



JORDI SAVALL
LE CONCERT DES NATIONS
ACADEMIA BEETHOVEN 250

Solo Beethoven

Sinfonía nº 3 Eroica
Sinfonía nº 5

2. Sábado
23 de noviembre de 2019
19.30h. Sala de Cámara



EDUARDO FERNÁNDEZ

Miradas a Beethoven

Beethoven a través de la mirada de Heller, Liszt, Czerny...

Con pianofortes originales

6. Sábado
18 de abril de 2020
19.30h. Sala de Cámara



JOSÉ RAMÓN ENCINAR director
KOAN 2

CARLOS HIPÓLITO narrador

Teatro musical francés
Les Mariés de la Tour Eiffel

Debussy, Stravinsky, Satie, Milhaud...

3. Sábado
14 de diciembre de 2019
19.30h. Sala de Cámara



DEMUSICA ENSEMBLE

M^a Ángeles Zapata **directora**

Beguinas, monjas y trobairitz: la mística cortés

Música medieval y renacentista

7. Viernes
8 de mayo de 2020
19.30h. Sala de Cámara



CUARTETO BRETÓN

Cristóbal Halffter & Luis de Pablo

J. Turina *La oración del torero*
C. Halffter *Cuarteto nº 9 In Memoriam Cervantes*

L. de Pablo *Flessuoso*
J. Guridi *Cuarteto de cuerda nº 2*

4. Sábado
1 de febrero de 2020
19.30h. Sala Sinfónica



DUNEDIN CONSORT

John Butt **director**

Música por la Paz. Homenaje a Tomás y Valiente

Integral de los Conciertos de Brandeburgo

8. Jueves
21 de mayo de 2020
19.30h. Sala Sinfónica



JOAQUÍN ACHÚCARRO

Catálogo de emociones

Chopin 24 Preludios

Mozart *Fantasia K. 397. Adagio K. 540*

Beethoven *Sonata op. 109 nº 30*

5. Sábado
14 de marzo de 2020
19.30h. Sala de Cámara



PABLO ZAPICO **archilaud**

DANIEL ZAPICO **tiorba**

IRATXE ANSA **bailarina y coreógrafa**

Il ritratto del liuto con danza contemporánea

Sonatas del s. XVIII

9. Sábado
13 de junio de 2020
19.30h. Sala Sinfónica



OS MUSICOS DO TEJO

Fin de fiesta barroca con fado

Marta Araújo & Marcos Magalhães **clave, órgano y dirección**

Ana Quintans **soprano**

Ricardo Ribeiro **fadista**

Miércoles
4 de marzo de 2020
19.30h. Museo Reina Sofía
Auditorio 400



EL LABORATORIO DEL ESPACIO

Masayuki Takagi **guitarra**

Francisco Martínez **saxofón**

LIEM-CTE **electroacústica**

Estreno de obras ganadoras del concurso ECIS-CSIPM 2020

Entrada libre



Síguenos en



Información: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM-UAM): Tlf: 91 497 3168 / 4978.
ciclodeconciertosCSIPM@uam.es. www.eventos.uam.es/csipm.
Venta de entradas ya disponible en www.entradasaem.es

Auditorio Nacional de Madrid:
902 22 49 49 / www.entradasaem.es

Dirección artística y organización



Patrocinador



Colaboradores



Entidad amiga

