

Ritmo ⁹⁵⁰.es

música clásica desde 1929

**AGUSTÍN
ÁLVAREZ**

CLAVE EXQUISITO

TEMA DEL MES

Igor Stravinsky:
ópera y música vocal

DISCOS

Daniel Barenboim
Boris Bloch
Andrè Schuen

CONTRAPUNTO

Marta Eguillor

Nº 950 · Mayo 2021 · Revista de música clásica
Año XCII · 8.90 € · Canarias 9.50 €



Entrevistas • OKKA VON DER DAMERAU • SONDRÁ RADVANOVSKY • FABIO BIONDI



NOVEDADES NAXOS

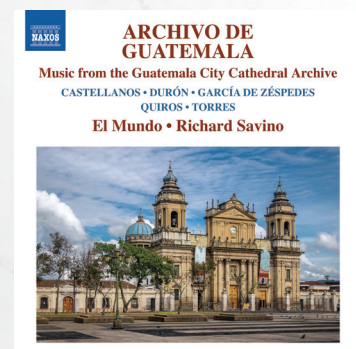
El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

Marin Alsop
©Adriane White

Otros Títulos Destacados



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

SUMARIO MAYO 2021

950

950 números de RITMO se celebran este mes de mayo, cifra a la que dedicamos nuestro editorial. Y damos la bienvenida al clavecinista **Agustín Álvarez**, que protagoniza nuestra **portada**.

Conversamos con la súper estrella de la lírica **Sondra Radvanovsky**, que este mes regresa a España para ofrecer un recital en el marco del ciclo *ABAO On Stage*. Igualmente entrevistamos al violinista **Fabio Biondi**, "el músico ha de servir a la música, no servirse de ella", y a la mezzo **Okka von der Damerau**, que ha interpretado recientemente a Jezibaba (*Rusalka*) y Erda (*Siegfried*), ambos papeles en el Teatro Real.

Nuestro **Tema del mes** se hace eco del aniversario

de **Igor Stravinsky**, esta vez con su ópera y música vocal. Y el compositor del mes es **Pancho Vladigerov**. En **Otras músicas** ponemos la mirada en "Patricio Manns, entre el mar y la cordillera".

El número de mayo se completa con una amplia sección de **críticas de discos**, **noticias** de actualidad y **entrevistas** en pequeño formato, además de nuestras páginas de opinión, con **El estudio de Andrea**, **Mesa para 4**, **Doktor Faustus**, **Femenino Plural**, **Las Musas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte** y **El temblor de las corcheas**, así como el habitual **Contrapunto**, esta vez con la directora teatral **Marta Eguilior**.

Foto portada: © Joaquín Cortés



6 En portada
El clave exquisito de Agustín Álvarez



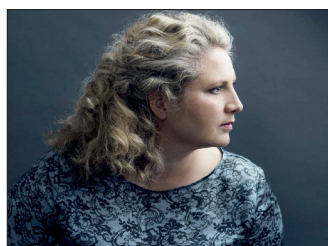
10 Tema del mes
Igor Stravinsky (II): ópera y música vocal



14 Entrevista
Sondra Radvanovsky, súper estrella de la lírica



18 Entrevista
Fabio Biondi, al servicio de la música



24 Entrevista
Okka von der Damerau, recompensas de la espera



46 Auditorio
Madrid, Barcelona, Munich, Florencia, París, etc.



54 Discos
La compositora Zibuoklé Martinaitytė en Ondine



82 Contrapunto
La directora de escena Marta Eguilior

INOLVIDABLES CITAS CON LA ÓPERA

Vive en el Real los grandes estrenos y las nuevas producciones **#CulturaSegura**



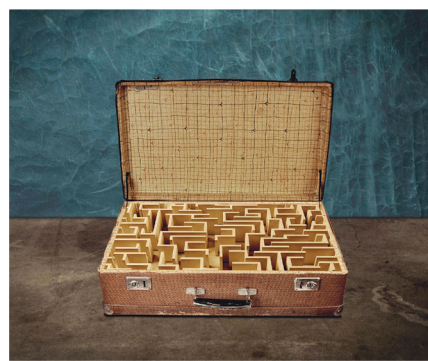
BENJAMIN BRITTEN
PETER GRIMES
19 ABR - 10 MAY

Director musical —Ivor Bolton
Director de escena —Deborah Warner
Nueva producción del Teatro Real



VALENTÍN DE ZUBIAURRE
**DON FERNANDO,
EL EMPLAZADO**
15 - 17 MAY

Director musical —José Miguel Pérez Sierra
Versión en concierto



JESÚS TORRES
TRÁNSITO
29 MAY - 5 JUN

Director musical —Jordi Francés
Director de escena —Eduardo Vasco
Nueva producción del Teatro Real, en co-producción
con el Teatro Español
Estreno absoluto



GAETANO DONIZETTI
VIVA LA MAMMA
2 - 13 JUN

Director musical —Evelino Pido
—José Miguel Pérez Sierra
Director de escena —Laurent Pelly
Estreno en el Teatro Real



ANTONIO VIVALDI
ORLANDO FURIOSO
17 JUN

Director musical —George Petrou
Estreno en el Teatro Real
Versión en concierto



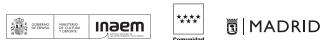
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
4 - 24 JUL

Director musical —Nicola Luisotti
Director de escena —Paco Azorín

YA A LA VENTA EN TEATROREAL.ES · TAQUILLAS · 900 24 48 48 · TFNO. EXCLUSIVO ABONADOS 900 861 352

TEATRO REAL
CERCA DE TI

Administraciones Públicas



Mecenas principal
tecnológico



Mecenas principal
energético



Mecenas principales



Mecenas



#CulturaSegura



"In Memoriam"

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

Director

Fernando Rodríguez Polo

Editor

Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Raquel Acinas, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Agustín Blanco Bazán, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Jorge Brower Beltramin, José Antonio Cantón García, Ángel Carrascosa Almazán, Jordi Caturla González, Pedro Coco Jiménez, David Cortés Santamarta, Javier Extremera, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Andrea González, Pedro González Mira, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Jerónimo Marín, Luis Mazonera Incera, Juan Carlos Moreno, Silvia Nogales Barrios, Nieves Pascual León, Gonzalo Pérez Chamorro, Alessandro Pierozzi, Alicia Población, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Ruth Prieto, Silvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Juan Francisco Román Rodríguez, Pierre-René Serna, Josu de Solaun, Luis Suárez, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2021

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 2020:

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): 97,90 €

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

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. Diríjase 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



Ritmo de 950 números

La edición del número 950 de RITMO, correspondiente al mes de mayo de 2021, es una excelente oportunidad para echar una mirada a los 92 años de historia que han hecho posible que lleguemos al día de hoy.

Ha sido y es una gran responsabilidad el mantener, incluso superar, los hitos editoriales conseguidos con el esfuerzo e ilusión, siempre alejados de los grandes intereses económicos, de tantas y tantas firmas de ilustres colaboradores que han forjado nuestra redacción. Repasando la historia de RITMO, recordamos los excelentes trabajos aportados por grandes firmas de la historia de la música como las de Higinio Anglés, Conrado del Campo, Manuel de Falla, Enrique Franco, Antonio Iglesias, Eduardo López Chavarri, Joaquín Nin, Nemesio Otaño, José Ignacio Prieto, José Puerta, Joaquín Rodrigo, Adolfo Salazar, Federico Sopena, José Subirá, Rogelio del Villar y Joaquín Turina, por solo citar algunos de los grandes nombres de la música en España que han participado en la creación y consolidación de la revista. Nombres a los que hay que sumar las mejores firmas de la prensa musical del pasado siglo y del presente, que nos han llevado a ser merecedores de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Como ya saben nuestros lectores, RITMO fue posible gracias al empeño y tozudez de su fundador, el pianista y agente de conciertos Fernando Rodríguez del Río, que tuvo la idea de crear un medio de comunicación escrito al servicio de la música y de los músicos en España, idea fraguada dentro de aquellos locos y felices años 20 del siglo pasado. En noviembre de 1929, don Fernando, como así se le conocía en el sector, lo consiguió y sacó a la calle el número 1 de RITMO, con la imagen de Isaac Albéniz en portada y 18 páginas en blanco y negro, que abrían las puertas a un nuevo medio de información y divulgación musical nacional e internacional.

Con las dificultades propias de cada momento y de la historia contemporánea del país, RITMO ha podido llegar sin interrupciones, salvo los años de la guerra civil, a este número 950 que hoy tiene en sus manos, manteniendo siempre el hilo conductor de la familia del fundador don Fernando, con su hijo Antonio Rodríguez Moreno, fallecido en marzo de 2010 y director de la revista hasta dicho año, y actualmente su nieto, Fernando Rodríguez Polo. Todo ello ha sido posible gracias a la colaboración de un gran número de entidades y de personas (detalle en la página de nuestra Web "RITMO 1929-20XX" y mancheta de cada revista) que, junto con los fieles lectores que nos siguen a lo largo de estos años, muchos de ellos también desde varias generaciones familiares, han hecho posible la continuidad y el actual servicio multimedia en la promoción, información y difusión musical que hoy en día es RITMO.

Como reconocimiento a todas las personas que han apostado por la revista RITMO, a lo largo de estos 92 años, hemos puesto a disposición de todos aquellos que lo desean, de manera libre y gratuita, la colección completa de la revista en formato digital, desde su número 1 al 945 (de noviembre de 1929 a diciembre de 2020), desde Internet y vía nuestra Web, en la sección "RITMO histórico". Ello ha sido posible gracias a la colaboración del Ministerio de Cultura y Deporte, que ha desarrollado los trabajos precisos para alojar dicha colección completa en su Biblioteca Virtual de Prensa Histórica para, desde dicha plataforma, también acceder a su libre consulta y descarga online.

La digitalización y libre acceso a la colección de RITMO para estos 92 años, permite a todos los amantes de la música, a los profesionales de sector, instituciones académicas y al público en general, disponer de la mayor hemeroteca musical online en español. Para una mejor consulta y localización de los artículos escritos y de sus autores hasta 1988, se encuentran, también en la red, los índices generales de la publicación en dos tomos (1929-1979 y 1980-1988).

Que el legado de don Fernando, su revista, plasmado en estos 92 años de historia de RITMO, esté accesible gratuitamente desde Internet, y desde un soporte oficial como es la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, nos llena de satisfacción a los gestores actuales de la editorial, pues mantiene el concepto de "bien público" de la revista, tal y como deseaba su fundador, ofreciendo más de 75.000 páginas de información y documentación al servicio de la música clásica.

Todo lo anotado nos anima a seguir nuestra tarea con la mayor de las ilusiones, conscientes de los nuevos y difíciles tiempos que nos está tocando vivir, pero que intentaremos sobrellevar con el mejor de los espíritus, adaptándonos en cada momento a sus distintas situaciones, como así ha ido sucediendo en la historia de RITMO a lo largo de estos 950 números.

Agustín Álvarez

Clavecinista exquisito

por Gonzalo Pérez Chamorro

A pesar de las restricciones de conciertos, este mismo mes de mayo podemos escuchar en vivo a uno de los clavecinistas más exquisitos de los que por suerte viven en nuestro país, como es Agustín Álvarez, nacido en Venezuela y trasladado a España cuando tenía 15 años, "la influencia del sitio en donde naces y pasas los primeros 15 años de tu vida es muy grande. Todo lo que aprendí allí me sirvió de mucho en mi formación posterior y la música que allí escuché también. Tuve muy buenos maestros que me ayudaron mucho y supieron apoyarme y animarme a seguir con mis estudios musicales", afirma Agustín, que nos relata igualmente su pasión por la danza, "mi relación con la danza clásica comenzó hace mucho tiempo; estudié ballet durante muchos años; y el conocimiento del movimiento y la expresión de la música con el cuerpo son fundamentales en la interpretación musical". Esos conciertos previstos para los días 14 y 15 de mayo, en la sala Transbaroque de Madrid, donde tocará las Suites de Nicolas Lebègue, nos llevan a preguntarle por este compositor francés nacido en Laon hacia 1631 y fallecido en París en 1702, músico del rey Luis XIV de Francia, a cuyo servicio entró el año de 1678 con el puesto de organista: "Lebègue es un compositor poco conocido y cuando lo descubrí me pareció fantástico".





© JOAQUÍN CORTÉS

“En el grandísimo repertorio clavecinístico existen diversos estilos muy importantes además del francés, solo pensar en Bach o Frescobaldi lo explica”, nos relata Agustín Álvarez.

¿Para ser clavecinista hay que tener espíritu francófilo?

Creo que no, ya que en el mundo musical del grandísimo repertorio clavecinístico existen diversos estilos muy importantes además del francés, solo pensar en Johann Sebastian Bach o Girolamo Frescobaldi explica lo que quiero decir, aunque bien es verdad que en mi caso siento una cercanía especial con el repertorio francés...

¿Y cuál es su repertorio, desde dónde se vertebra?

Mi repertorio más amplio está en la música francesa, después mis queridos Padre Soler y Domenico Scarlatti. Se vertebra básicamente desde la emoción, ya que soy un músico que se rige más por lo sensitivo que por lo intelectual.

Porque usted es clavecinista, ¿era esta la meta que usted se fijó cuando comenzó a estudiar música?

Desde que era muy pequeño, la música que más me gustaba era la barroca, pero como comencé a estudiar en Conservatorio de Caracas no tuve la oportunidad de iniciarme con el clave. Cuando mi familia regresó a España, yo ya tenía cursada la mitad de la carrera de piano y la continué en el Conservatorio de Madrid. El piano me dio entonces muchas satisfacciones y pude trabajar con grandes maestros, lo cual me enriqueció sobremanera, musicalmente hablando. Pasados unos años me decidí a empezar con el clave y ahora soy completamente feliz de haberlo hecho.

¿Hay de usted más de venezolano o de español? ¿Cómo se conjuga esta doble influencia?

Yo me siento completamente español, ya que mis padres y toda mi familia son de aquí. Lógicamente la influencia del sitio en donde naces y pasas los primeros 15 años de tu vida es muy grande. Todo lo que aprendí allí me sirvió de mucho en mi formación posterior y la música que allí escuché también. Tuve muy buenos maestros que me ayudaron mucho y supieron apoyarme y animarme a seguir con mis

estudios musicales. Quiero recordar aquí al querido Abraham Abreu, cuyo clave fue el primero que escuché en mi vida. Todas las influencias que tenemos a lo largo de la vida son muy enriquecedoras y no debemos desperdiciarlas.

Tiene algunos registros discográficos, como los dedicados a Lebègue o al Padre Soler. Comencemos por Lebègue...

Nicolas-Antoine Lebègue es un compositor poco conocido y cuando lo descubrí me pareció fantástico. Tardé algunos años en decidirme a grabar la integral de su música para clave, pero una vez decidido, aunque el repertorio es bastante grande, me resultó muy agradable y se me hizo corto el camino. Tengo que dar las gracias especialmente a Tony Millán en la realización de esta aventura por su magisterio y apoyo incondicional. También a María José Ruíz Mayor-domo, mi maestra de danza y coreógrafa que trabajó conmigo las danzas de las Suites y me ayudó en su realización, ya que el hacer yo danza barroca influyó muchísimo en mi forma de ver este repertorio y me facilitó su comprensión.

Esta reflexión sobre la danza me lleva a recordarle que usted ha afirmado en alguna ocasión que “si se conoce bien la naturaleza de cada danza, comprenderemos mejor su cadencia, su espíritu y todas las necesidades rítmicas de movimiento”. ¿Cuál es su relación con la danza y en especial con la danza barroca?

Completamente cierto. Creo que el conocimiento del movimiento y la expresión de la música con el cuerpo son

“Mi repertorio se vertebra básicamente desde la emoción, ya que soy un músico que se rige más por lo sensitivo que por lo intelectual”



© JOAQUÍN CORTÉS

“Nicolas-Antoine Lebègue es un compositor poco conocido y cuando lo descubrí me pareció fantástico”, indica el clavecinista, que ha grabado un monumental triple CD dedicado al compositor francés.

fundamentales en la interpretación musical. Aparte de lo beneficioso que resulta aprender a estirar, cuidar y relajar los músculos que tanto sufren en la práctica instrumental. En los conservatorios debería incluirse esta disciplina entre las asignaturas, no para dedicarse a bailar claro está, sino como complemento muy necesario. La gran coreógrafa francesa Béatrice Massin dice: “La Danza Barroca, una Danza para escuchar, una Música para ver...”; creo que esto lo resume todo.

¿Cuándo comenzó esta relación con la danza?

Mi relación con la danza clásica comenzó hace mucho tiempo. Estudié ballet durante muchos años, lo dejé para dedicarme a la música y hace unos siete años empecé de nuevo. Entonces conocí a María José Ruiz Mayordomo, directora de la Compañía Esquivel de Danza Histórica y a Alberto Arcos, maravilloso bailarín, que me abrieron este mundo increíble. Hicimos espectáculos juntos y la colaboración con el grupo aún continúa. Es una satisfacción enorme y les estaré eternamente agradecido.

Danza histórica Esquivel... ¿Nos amplía un poco más?

La Compañía Esquivel se fundó en 1995 y se especializa en la recuperación de las artes escénicas anteriores al siglo XIX. Está compuesta por bailarines especializados en este tipo de danza, coreógrafos y músicos especialistas en Mú-

“El barroco es la culminación de la expresión y el movimiento, solo hay que mirar la pintura para darse cuenta”

sica antigua. Es increíble la amplitud de su repertorio, ya que abarca desde el siglo XV al XVIII en Francia, Borgoña, Inglaterra y España. Son un referente importantísimo.

¿Cuál es su actividad docente?

Soy profesor de piano en el Conservatorio Sebastián Durón de Guadalajara desde 1987. Allí desarrollo mi otra pasión que es la docencia. Ahora solo falta que la Comunidad Autónoma se decida a poner la especialidad de clave en mi querido centro...

¿Al Barroco se le debe amar con la misma intensidad y fantasía que éste muestra?

Creo que sí, al menos así es en mi caso. Para mí el barroco es la culminación de la expresión y el movimiento, solo hay que mirar la pintura para darse cuenta. Lo realizo con absoluta pasión y entrega.

Hablando de pintura barroca, ¿además de la danzante predilección por otras expresiones artísticas?

Ciertamente. Todas las artes están relacionadas entre sí. No podemos comprender unas sin otras y esta afición la siento desde siempre; como dije anteriormente, me hacen sentir y por tanto comprender mejor lo que hago. Por ejemplo, si queremos tocar los Conciertos para dos claves de Soler debemos pensar en cómo sonarían en la Casita de Arriba de El Escorial, que fue diseñada por el gran arquitecto Juan de Villanueva para su alumno el infante Gabriel de Borbón, donde hacían la música de cámara... Allí sonaron seguramente por primera vez. Es una de las culminaciones del clasicismo español, tan distinto a los otros. Y... ¿quién nos explica perfectamente este momento histórico? El arte de Goya. Ver, sentir, recrear... Mucho más divertido... ¿no le parece?

¿Cuáles son sus referentes en cuanto a interpretación al clave?

Son muchas las personalidades que me resultan fundamentales, pero no puedo dejar de señalar a Gustav Leonhardt, Luc Beauséjour, Christophe Rousset, Skip Sempé, Enrico Baiano...

Formó junto a Eusebio Fernández-Villacañas el dúo *L'entretien des clavecins* y grabaron la integral de los Conciertos para 2 claves solistas del Padre Antonio Soler, ¿cómo fue la experiencia? ¿Continúan desarrollando proyectos juntos?

Fue maravillosa, estamos muy contentos con el resultado. Trabajar esta música preciosa con Eusebio resultó un paseo gracias a su pericia y a su dedicación. La grabación fue muy rápida y distendida, ya que se creó un ambiente muy especial entre el equipo técnico y nosotros lo que nos facilitó mucho la tarea. Ahora estamos montando nuevo repertorio y entre otras obras tenemos una dedicada a nuestro dúo por el gran compositor José Zárate que se llama *Berceuse et noir*, que está esperando ser estrenada y que confío en que podamos hacerlo pronto.

Cuando uno piensa en el clave siempre piensa en la música antigua y barroca... ¿Hay creación contemporánea?

Ciertamente, aunque no en la cuantía que deseáramos. Animo a los compositores a acordarse de este instrumento que resulta muy sugerente cuando hace este tipo de música.

¿Hay nueva grabación a la vista?

Estoy sopesando un nuevo proyecto, pero aún no puedo hablar mucho sobre él. Será música francesa, pero esta vez del siglo XVIII.

“El conocimiento del movimiento y la expresión de la música con el cuerpo son fundamentales en la interpretación musical”

Además de la música francesa, ¿le tientan otros claves, como el alemán o el inglés?

Claro, y su repertorio amplísimo, por ejemplo me gusta muchísimo Bach y lógicamente tengo ganas de tener un clave alemán. Otro ideal sería tener un clave italiano o portugués para hacer Soler, Scarlatti y otros compositores ibéricos... Esto no tiene fin.

¿Cómo ha vivido este periodo de Covid y en qué medida le ha afectado en su actividad de conciertos?

Lo vivo con un poco de angustia, como todo el mundo, ya que aparte de las situaciones personales adversas y terribles producidas por la pandemia tenemos las profesionales. Por ejemplo, la salida de los discos de Lebègue coincidió con los confinamientos y toda aquella etapa... Y todos los conciertos programados para ese año se cancelaron. Espero que poco a poco se solucionen los problemas y podamos regresar a la actividad normal.

¿Se han retomado algunos de esos conciertos cancelados? ¿Cómo está su agenda para los próximos meses?

De momento no se retoman ninguno de los conciertos cancelados. Ahora hay que empezar de nuevo a proponer. Tengo alguno en espera de fechas y espero que poco a poco regresemos a la normalidad. Hace falta tiempo. El más inmediato será este mes de mayo, los días 14 y 15, en la sala Transbaroque de Madrid donde tocaré las Suites de Lebègue; es un proyecto que me hace especial ilusión.

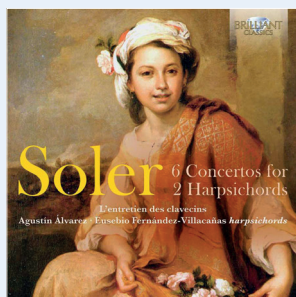
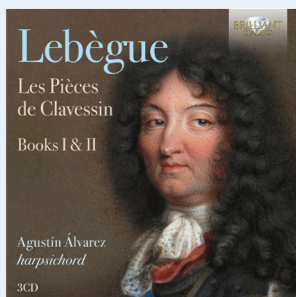


© JOUQUIN CORRES

“Mi concierto más inmediato es este mes de mayo, los días 14 y 15, en la sala Transbaroque de Madrid, donde tocaré las Suites de Lebègue; es un proyecto que me hace especial ilusión”, afirma el clavecinista.

El clave, además de las muchas obras como solista y escritas para él solo, tiene un apartado de soporte en el bajo continuo, sin tener la presencia de un solista. ¿Esto lo mejora o lo desplaza?

El clave en la realización del bajo continuo es fundamental, no solo como soporte armónico del conjunto sino como soporte rítmico, ya que si no se realiza bien todo el equilibrio orquestal se resiente. Es una disciplina importantísima y bastante difícil de realizar con alta calidad, sobre todo desde el punto de vista estilístico.



LEBÈGUE: Piezas para clavicémbalo. Agustín Álvarez.
SOLER: Conciertos. Agustín Álvarez,
Eusebio Fernández-Villacañas.
(Brilliant Classics)

por **Salustio Alvarado**

Lo asequible de sus precios no es, ni muchísimo menos, el principal atractivo del sello Brilliant, que ofrece un amplísimo catálogo que se aproxima a los dos mil títulos y en el que, junto al repertorio tradicional, abundan las primicias discográficas mundiales absolutas, así como otras muchas músicas apartadas de los senderos trillados. También promociona a muchos artistas, los cuales, gracias a la amplitud de su distribución, se dan a conocer por todo el mundo. Tal es el caso del clavecinista venezolano Agustín Álvarez Martínez, alumno, entre otros, de Christophe Rousset, Jacques Ogg y Luc Beauséjour, quien en el año 2016 debutó para el sello holandés junto con Eusebio Fernández-Villacañas formando el dúo L'Entretien des Clavecins. Para esa ocasión eligieron la colección de seis Conciertos

para dos instrumentos de tecla que el R. P. Antonio Soler O. S. H. (1729-1783) dedicó a su augusto alumno el infante Don Gabriel (1752-1788). Siempre es buena política para irse abriendo camino el elegir piezas favoritas del público, como lo son estos Conciertos, que tantas veces ha sido llevados al disco. Para esta grabación, los intérpretes emplearon dos clavicémbalos, copias de dos ejemplares franceses construidos respectivamente por Pierre Donzelague y Pascal Taskin. Los solistas saben recrear el elegante, tierno y ligero carácter de estas deliciosas obras con una técnica impecable, en una versión que aúna la amenidad con el buen gusto.

Agustín Álvarez, en su siguiente registro para Brilliant, ha ido un paso más allá, adentrándose en terrenos inexplorados y grabando con innegable acierto la integral de los dos Libros de piezas para clavicémbalo de Nicolas Antoine Lebègue (1631-1702). La “escuela francesa del clavicémbalo”, la biografía de cuyos miembros desde Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) hasta Claude Benigne Balbastre (1724-1799) cubre la totalidad de los siglos XVII y XVIII, es comparable a una galaxia con estrellas de mayor o menor magnitud. Hasta ahora una de sus figuras menos conocidas, por lo menos a nivel discográfico, ha sido precisamente Lebègue, quien por la fecha de su nacimiento está situado a medio camino entre el ya mencionado Chambonnières y François Couperin (1668-1733). Las piezas para clavicémbalo contenidas en esos dos libros, publicados en 1677 y 1687, respectivamente, se distribuyen en once Suites de inconfundible estilo francés, si bien presentan la característica arcaica de llevar todavía denominaciones genéricas, como allemande, courante, sarabande, gavotte, etc., en lugar de los títulos evocadores que serían característicos del Grande de los Couperin y de sus continuadores.

Esperemos que la colaboración de Agustín Álvarez con el sello Brilliant continúe y se amplíe en los próximos años.

www.lentretientesclavecins.com

IGOR STRAVINSKY (II)

Ópera y música vocal

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Probablemente sea la música vocal una de las facetas menos conocidas de Stravinsky como compositor. No obstante, con echar un mero vistazo a su producción, podremos comprobar que se encuentra presente a lo largo de toda su existencia de forma casi generalizada. Desde sus primeros pasos, con composiciones como *La nube* (1902) o *Los hongos van a la guerra* (1904), hasta algunas de sus últimas obras en los años finales de su vida. Composiciones, estas últimas, especialmente relacionadas con el dodecafonismo que abrazó el compositor en esa etapa final.

Cuando hablábamos de los ballets, decíamos que parece como si las diferentes corrientes estéticas por las que transcurre la obra stravinskyana no se delimitan en el tiempo, sino que se dan indiferentemente de la etapa vital o creadora por la que el compositor esté pasando. Habría que hacer una salvedad importante a este respecto cuando nos referimos al dodecafonismo. Stravinsky comienza a emplear de lleno esta técnica a partir de los años cincuenta, tras la desaparición de Arnold Schoenberg. En realidad, el serialismo desarrollado por el ruso podría ser considerado "postschoenbergiano", pues los modelos seguidos por el compositor parten más bien de Webern. Una buena cantidad de obras vocales aparecidas durante este último periodo presentan un terreno perfectamente abonado por estas técnicas.

No queremos decir con esto que el compositor abandonase otros estilos o estéticas desarrolladas antes, pues su obra nunca dejó de presentar esa múltiple variedad que la caracteriza. Muchos de los que compartieron época con él lo supieron ver ya entonces, y no sólo quienes entraron a colaborar de manera más estrecha en sus estudios.

Es curioso observar lo que alguien como José Fornés dice de Stravinsky en el Tomo III de su *Historia de la Música* (edición de Madrid, 1951): "La obra de Stravinsky es variadísima y desigual. Pasa por todos los credos estéticos -folclórico, atonal, surrealista, neoclásico-; unas veces se recarga de las galas más ostentosas, otras, llega a una simplificación extrema. En ocasiones es orgía de ritmos y colores, luego arrebatado y patético; con frecuencia humorista, y hasta tememos que alguna de sus partituras, no sean sino secretas bromas que se ha gastado a sí mismo o a los demás. Pero su musicalidad es extraordinaria siempre; ni el ritmo, del que tiene inspiración específica, ni la polifonía, ni el color armónico y orquestal han encontrado nunca un virtuoso que los domine con tal donaire y despreocupación. Porque, aun teniendo un cerebro tan firme, una cultura tan sólida y una inteligencia tan abierta, Stravinsky es, ante todo, un músico nativo, un compositor dotado de todas las cualidades y de un temperamento a la par magnífico y exquisito. Sólo esa genialidad específicamente musical le ha permitido avanzar con tal seguridad hacia el porvenir y dar el aspecto de hallazgos felices a sus modernizaciones del pasado...".

Decimos que el serialismo desarrollado por Stravinsky sigue los patrones de Webern, no sólo atendiendo a los resultados, sino también a las formas de proceder con, por ejemplo, las transcripciones de obras de otros autores anteriores. Un caso muy ilustrativo lo encontramos en Bach, compositor del que



Retrato de Igor Stravinsky, por Pablo Picasso (hacia 1920).

ambos realizan arreglos de diferentes obras: Webern de la *Ricercare* de la *Ofrenda Musical* y Stravinsky del coral *Vom Himmel hoch*, por ejemplo.

Lo sacro y lo profano

Una parte muy importante de la producción vocal de Stravinsky se encuentra relacionada con la temática sacra. Cuando así lo hace, casi siempre emplea textos sagrados, procedentes de la Biblia, muy especialmente, pero a menudo los personaliza intercalando entre ellos otros textos de carácter profano, por lo general de escritores contemporáneos o clásicos, aportando de este modo un carácter personal a la obra que parece trascender más allá del espíritu religioso. Es singular, por lo tanto, el modo de proceder en la *Misa*, como veremos más adelante.

Se puede decir que la primera obra vocal de verdadera relevancia la encontramos ya en 1910 en forma de dos poemas. Es en julio de ese año cuando el compositor da vida musical a dos poemas de Paul Verlaine: *Un gran sueño negro* y *La blanca luna*. Inicialmente fueron compuestos para barítono con acompañamiento de piano y las canciones serían dedicadas a su hermano Gury, que fallecería siete años más tarde como combatiente durante la Primera Guerra Mundial. Ya en aquel 1910, el compositor se ocupó de la orquestación de ambas canciones, pero no fue hasta 1951, más de cuarenta años después, que realizó una instrumentación mucho más minuciosa para conjunto de cámara.

"El serialismo desarrollado por Stravinsky sigue los patrones de Webern"

Resulta muy relevador el hecho de que tantos años después Stravinsky se dedicase de nuevo a estas canciones, pues nos descubre la importancia que para él tenían, no sólo por todo lo que había estudiado acerca de los otros compositores que se inspiraron en el poeta francés (de forma muy especial por estos dos mismos poemas), sino también por el carácter personal que parecen cobrar para el propio Stravinsky. En cierto modo, no es sino una primera muestra del especial interés que representa para el propio sentimiento interno del compositor todo lo que tiene que ver con la música vocal.

En realidad, estas dos canciones sobre poemas de Verlaine deben ser consideradas como un primer interludio temático entre la larga serie de *Canciones Rusas* compuestas por Stravinsky desde 1902 hasta el final de la Primera Guerra Mundial. Entre los autores que inspiran al compositor durante esta etapa encontramos nombres como los de Konstantin Balmont, que fue el principal traductor de Verlaine al ruso, precisamente, también conocido como autor de la letra del himno revolucionario de 1905; Alexander Pushkin, autor del poema que inspiraría al compositor *La nube*, su primera canción (1902), como ya apuntábamos al comienzo; el tradicionalista Kosma Prutkov; o su buen amigo Sergey Godoretzky, cuyo nombre suele servir para denominar a toda esta serie de canciones.

Es importante detenerse en estas canciones, pues son una muy marcada muestra de lo que Stravinsky pretende en su música vocal, no sólo durante estos años, sino más adelante, tanto en su madurez como en la etapa final. Entre ellas encontramos canciones de temática infantil, con animales como protagonistas, o relacionadas con la naturaleza, o también de temática religiosa y burlasca y, desde luego con contenidos del folclore procedente de su país; es decir, los temas que muy a menudo le van a inspirar, tanto en su producción vocal como en la música con componente escénico. Es más, deberíamos ampliar este entorno, a la práctica totalidad de géneros abordados por el compositor. A pesar de que estas canciones se encuadran en un periodo de años determinado, Stravinsky vuelve sobre algunas de ellas más adelante, realizando transcripciones u orquestaciones, como veíamos que había ocurrido con los *Dos poemas de Paul Verlaine* antes referidos.

El elemento personal

Sin duda, desde estas primeras composiciones Stravinsky trata de combinar los elementos universales con los individuales. Los textos, a pesar de tener un carácter general, son tratados de forma perfectamente personal. Esta máxima la aplicará de forma exhaustiva en la práctica totalidad de su música religiosa, incluso en la relacionada con la liturgia. Lo podemos ver de forma muy evidente en la *Misa*, compuesta ya en 1948, de la cual el propio compositor dice que no la compuso para ser interpretada en salas de conciertos, sino en la iglesia.

En la tercera lección de su *Poética musical*, en la que habla de la composición, Stravinsky dice:

“La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de observación. El verdadero creador se conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito; no le es preciso tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda del descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada alrededor. Lo conocido, lo que está en todas partes, es lo que solicita su atención. El menor accidente le retiene y dirige su operación. Si el dedo resbala lo notará, y oportunamente sacará provecho de este imprevisto que le ha sido revelado por una falla”

Cuando se encontraba iniciando la composición de su *Misa*, Stravinsky estudió las misas breves de Mozart. No fue este hecho, en cambio, algo que influyese en él, ni en la composición de su propia obra. En realidad, es esta una obra que parece haber sido compuesta para ser oficiada. El compositor da su



© GEORGE GRANTHAM BAIN COLLECTION

“Un capítulo aparte de su producción es el que conforma la ópera, pero en realidad, el ruso tan sólo compuso dos óperas puras: *Mavra* y *La carrera del libertino*”.

mayor importancia al *Credo*, para el que reserva quizás lo más personal de toda la composición, pues, a diferencia de lo que hace la mayoría de autores, él no otorga mayor importancia a unas palabras que a otras, tratando del mismo modo a todas las frases de la oración. Stravinsky establece una muy determinada disposición instrumental y vocal para esta obra: Un coro de niños y de hombres, con doble quinteto de madera y metal. Dimensiones, por tanto, muy reducidas que responden a su pretensión de ser representada tan sólo en la iglesia.

A pesar de ser concluida en 1948, el proceso de composición de la *Misa* le lleva unos cuantos años antes de esa fecha, y puede ser considerada como consecuencia de la maduración experimentada por el compositor a través de obras tan extraordinarias como la *Sinfonía de los Salmos* (de 1927), los tres motetes (*Pater Noster* -1926-, *Credo* -1932- y *Ave María* -1934-), o *Babel*, compuesta en 1944. Al mismo tiempo, se encuentra en un punto de inflexión en la producción de Stravinsky, pues, como ya hemos venido apuntando con anterioridad, poco más tarde abrazará las técnicas de composición dodecafónicas que caracterizarán gran parte de las obras de sus últimos años. Una encrucijada de caminos que el compositor resolverá como en él es habitual, encontrando la síntesis necesaria para hacer convivir unas y otras estéticas de forma simultánea.

Volviendo sobre esa tercera lección de su *Poética Musical*, tomamos de nuevo las palabras del propio compositor:

“La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es”

Ya en la década de los sesenta, encontramos obras sacras en las que la técnica dodecafónica predomina especialmente, pero todas ellas se encuentran precedidas de una muy interesante

“Una parte muy importante de la producción vocal de Stravinsky se encuentra relacionada con la temática sacra”

obra en la que intercala textos sacros y profanos; nos referimos a la *Cantata*, de 1951, donde se puede encontrar serialismo en determinados pasajes. Hemos de citar, siquiera, obras como el *Canticum Sacrum* (1955), *Trenos* (1958), *Abraham e Isaac* (1961-62), *El Diluvio*, de los mismos años, o los *Requiem Canticles* (1965-66).

Ópera y más

Toda esta variedad que encontramos en la producción stravinskyana hace difícil su agrupación en géneros diferentes. Obras como *Las Bodas*, por ejemplo, en las que los aspectos vocales, mímicos-escénicos o instrumentales se superponen entre sí en un mismo nivel de importancia, bien pueden ser consideradas dentro de los géneros de música vocal, ballet, escénica o, incluso, instrumental. Por eso, se hace difícil casi siempre que tratamos cualquier obra del compositor, no apelar a los diferentes géneros desde los que puede ser contemplada. Con la burlesca *Renard* ocurre casi exactamente lo mismo y no tanto con obras como la *Historia de un soldado*. Entre las sugerencias que aparecen en la última página de estos artículos, por tanto, no debe resultar extraño que a veces coincidan obras que aparentemente no parecen tener mucho en común, o se encuentren ausentes otras que deberían estar.

Un capítulo aparte en la producción stravinskyana es el que conforma la ópera. En realidad, el ruso tan sólo compuso dos óperas puras: *Mavra* y *La carrera del libertino*, pues tanto en *El ruiseñor* como en *Edipo Rey*, la danza y el mimo son dos componentes que alcanzan un protagonismo incluso superior al propio desarrollo dramático. Ese es, en cierto modo, el propósito del compositor, establecer una igualdad de importancia entre los diferentes componentes de la obra escénica.

El ruiseñor es la primera ópera compuesta por Stravinsky. Él mismo se encargará de escribir el libreto, con la ayuda de Stiepan Mirussov, un compañero de estudios a quien dedicará la obra. En ella podemos apreciar las diferentes fases en las que fue compuesta; un primer acto muy influenciado por el impresionismo de Ravel, más que Debussy, a nuestro entender, además de por su maestro Rimsky-Korsakov, y unos actos



Miah Persson como Anne Truelove, en *The Rake's Progress* con escena de David Hockney para el Festival de Glyndebourne.

segundo y tercero, donde se puede apreciar que el compositor ya ha pasado por las experiencias de los tres primeros y excelsos ballets.

Tras esta ópera, entre 1921 y 1922, compone *Mavra*, una ópera bufa breve en un solo acto. También aquí encontramos huellas de Rimsky, sobre todo en lo referente a su aspecto escénico. El libreto fue elaborado por Boris Kochno, secretario de Diaghilev, quien se inspira en la historia de Pushkin *La casita de Kolomna*. En *Edipo Rey* confluyen, como hemos apuntado antes, la danza, la ópera, pero también por la propia naturaleza de la obra, el aspecto coral en forma de oratorio. Fue compuesta en 1927, con libreto realizado entre Jean Cocteau y el propio Stravinsky, como adaptación libre de la tragedia de Sófocles. El compositor describe en sus *Crónicas* sus impresiones al poder emplear un texto latino: "Las figuras de la gran tragedia y sus destinos han permanecido maravillosamente vivas a través del latín. ¡Qué alegría poder escribir música en un idioma que se mantiene sin cambios a través de los siglos, que llega a producir efectos rituales y que, sólo por esto, produce una profunda impresión! Uno no se siente esclavo de los giros ni de la palabra en su significado literal. La forma rigurosa del idioma posee en sí misma tal valor expresivo que no es preciso reforzarlo a través de la música. Así, para el compositor el texto es un material puramente fonético. Puede descomponerlo a su aire y trabajar con los elementos más sencillos de que consta: las sílabas. ¿No es así como trataron el texto los viejos maestros del estilo severo? Esta misma es la actitud que desde hace siglos la Iglesia ha adoptado frente a la música, con lo cual ha evitado 'sentimentalizarse' y sucumbir al individualismo".

La atracción por los compositores del Renacimiento y Barroco que experimenta Stravinsky a lo largo de casi toda su vida, la vemos materializada de forma muy especial en sus estudios sobre Gesualdo. Tras el estreno de *La carrera del libertino* en La Fenice, en 1951, realiza repetidos viajes al sur de Italia para estudiar su obra. También en Venecia, en San Marcos, estrena su *Canticum Sacrum* en 1956, del que ya hemos hablado antes, pero no le es permitido interpretar música del Príncipe da Venosa, por el veto que la ciudad mantenía hacia él.

La carrera del libertino (*The Rake's Progress*) es la última ópera de Stravinsky. Compuesta en inglés, con libreto de Wystan Hugh y Chester Kallman, toma su inspiración de la serie de pinturas de William Hogarth que llevan el mismo título, y que el pintor inglés produjo entre 1732 y 1735. Se trata de ocho cuadros que narran la historia del libertino, desde que se le anuncia la adjudicación de la herencia hasta su reclusión en el manicomio. De forma magistral, el pintor aprovecha el relato para realizar un retrato de la sociedad inglesa de su tiempo. Stravinsky es uno de los compositores que toman inspiración de estas pinturas, otros como Cimarosa (*El matrimonio secreto*) y Strauss (*El caballero de la rosa*) ya lo habían hecho antes.



Retrato de Igor Stravinsky, por Pablo Picasso (hacia 1920), publicado en el programa de mayo de 1921 en la temporada de los Ballets Rusos en París.

Sugerencias

Textos sagrados y profanos



STRAVINSKY: Sinfonía de los Salmos, Abraham e Isaac, Babel, etc. Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica Radio Stuttgart / Gary Bertini. Orfeo · CD · DDD

Este disco fue toda una revelación cuando apareció, allá por los comienzos de la década de los ochenta, no ya por lo inusual del repertorio (por entonces tan sólo la *Sinfonía* era habitual en los estudios), sino por las milagrosas versiones.



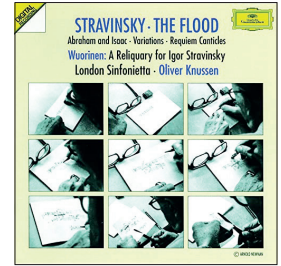
STRAVINSKY: Cantata, Misa, Babel, Tres Coros Sacros Rusos, etc. Solistas, Coros. Orquestas St. Lucas y Filarmónica / Robert Craft. Naxos · CD · DDD

Junto con el que contiene *Renard*, es posible que sea este el mejor de todos los discos que Robert Craft ha grabado para Naxos con música de Stravinsky. Todas son obras sobre textos sacros, excepto la *Cantata*, que también incluye profanos.



STRAVINSKY: Canticum Sacrum, Requiem Canticles. Conjunto vocal de Stuttgart. SWR / Michael Gielen. Hänssler · CD · DDD

En el *Cántico Sagrado* el compositor aborda el texto desde parámetros marcadamente universalistas, mientras que en el *Requiem* parece descender a conceptos de índole mucho más personal, que penetran incluso su lado íntimo.



STRAVINSKY: El Diluvio. Solistas. Coro Cámara de Londres. London Sinfonietta / Oliver Knussen. DG · CD · DDD

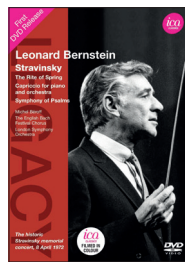
Otro extraordinario disco. *El Diluvio* es la última obra escénica del compositor, un encargo de la CBS neoyorquina compuesto entre 1961 y 1962. El 14 de junio de este último año la cadena la emitió por vez primera, con cortes publicitarios.

Referencias y curiosidades



STRAVINSKY: Las Bodas. Misa. Solistas. English Festival Bach Chorus & Orchestra. Trinity Boys' Choir / Leonard Bernstein. DG · CD · ADD

Como el de Bertini, este es otro disco histórico. Entre los cuatro pianistas que intervienen en *Las bodas*, encontramos nombres como los de Martha Argerich o Krystian Zimerman. De la *Misa* también se conservan las imágenes (EuroArts).



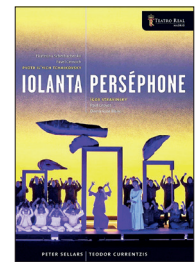
STRAVINSKY: Sinfonía de los Salmos. The English Festival Bach Chorus. London Symphony / Leonard Bernstein. Dir.: Humphrey Burton. Ica · DVD · 4:3

Imágenes históricas y, como en los casos anteriores, también de referencia. Proceden de un concierto público del 8 de abril de 1972 en el Royal Albert Hall, dedicado íntegramente a Stravinsky. Bernstein en uno de sus más grandes días.



STRAVINSKY: El Ruiseñor. Solistas. Ópera Nacional de París / James Conlon. Dir.: Christian Chaudet. Virgin · DVD · PCM

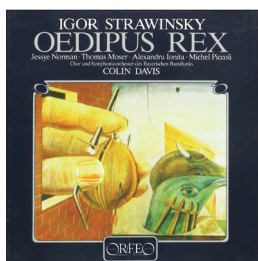
Es la primera ópera completada por Stravinsky. El primer acto fue compuesto entre 1908 y 1909, mientras que el resto de la obra no sería concluido hasta 1913-14; o sea, abarca un periodo decisivo en la evolución creadora del compositor.



STRAVINSKY: Perséfone. Coro y Orquesta del Teatro Real de Madrid / Teodor Currentzis. Dir.: Peter Sellars. TR · BD · DTS

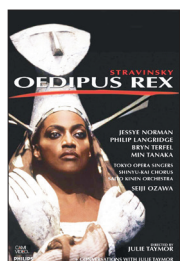
Un encargo de Ida Rubinstein propicia la colaboración entre Stravinsky y André Gide, que da como fruto esta ópera-ballet. La propia Ida Rubinstein se encargó de dirigir la primera representación escénica de la obra el 30 de abril de 1934.

Versiones



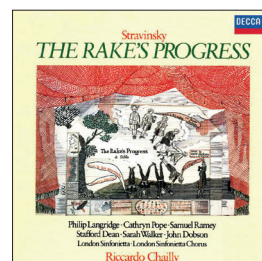
STRAVINSKY: Edipo Rey. Solistas. Coro y Orquesta Radio de Baviera / Colin Davis. Orfeo · CD · DDD

Posiblemente sea esta la versión más redonda de la obra de cuantas existen en cualquier soporte audiovisual. Colin Davis nos ha dejado unas cuantas grabaciones de Stravinsky modélicas; quizás sea esta la más incontestable.



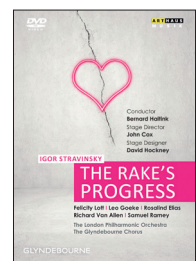
STRAVINSKY: Edipo Rey. Solistas. Orquesta Saito Kinen / Seiji Ozawa. Dir.: Julie Taymor. Philips · DVD · DTS

Como en el caso anterior, Jessye Norman está excelsa como Jocasta; aquí, además, la vemos en toda su excelencia escénica. Junto al Edipo de Langridge y al Creón de Terfel es, sin duda, lo mejor de esta versión de impecable imagen.



STRAVINSKY: La carrera del libertino. Solistas. Coro y London Sinfonietta / Riccardo Chailly. Decca · 2CD · DDD

La pareja Langridge y Ramey son los principales triunfadores de esta gran versión. Luego está el resto del homogéneo y acertado reparto que los acompaña; y la dirección de Chailly, intratable en este repertorio por entonces.



STRAVINSKY: La Carrera del libertino. Solistas. Coro Glyndebourne. Filarmónica de Londres / Bernard Haitink. Dir.: John Cox. Arthaus · DVD · 4:3 · PCM

Procede de una producción de 1975 del famoso festival. El encargado del diseño de los escenarios, David Hockney, sigue las pinturas de Hogarth en las que se inspira la obra. Un Haitink inspirado y el equilibrado reparto vocal hacen el resto.

Sondra Radvanovsky

Soprano Superstar

por Lorena Jiménez

"Serás cantante. Depende de ti lo gran cantante que vas a ser", le dijo su maestro en Santa Barbara, Martial Singher, a una jovencísima Sondra Radvanovsky. Hija de padre checo y madre danesa, la famosa soprano norteamericana que nació y creció en el Medio Oeste y que ha hecho de Canadá su hogar, comenzó a cantar con la joven cantante estadounidense Karen Carpenter cuando con cinco años su madre le compró un tocadiscos. Unos años más tarde, el director de coro de su iglesia de Indiana descubrió su joven talento y la animó a recibir lecciones de canto. Cuando sus padres se mudaron a California, comenzó a estudiar en la Universidad del Sur y después en UCLA para especializarse en teatro; desde el sur de California, conducía tres horas dos veces por semana hasta Santa Barbara para recibir clases de canto con Martial Singher; con 21 años, debutó cantando Mimi en una pequeña compañía de ópera, y comenzó su carrera en el Met como miembro del Programa de Desarrollo de Jóvenes Artistas Lindemann, tras su victoria en las Audiciones del Consejo Nacional. "Me dieron el primer árbol a la izquierda, luego el segundo árbol a la derecha, y ¡finalmente me convertí en la persona que estaba en frente del árbol!". Y, desde entonces, ha ido firmando contratos temporada tras temporada, de un continente a otro y de un país a otro en los principales teatros del mundo como superestrella de la lírica actual. Famosa por sus interpretaciones verdianas, en los últimos años se ha convertido en una de las representantes más emblemáticas del repertorio *belcantista* por su destreza vocal y teatral. Alta, llamativa, carismática. A pesar de todo su éxito, es una mujer de carácter abierto, comunicativo y agradable trato; resulta fácil sentirse cómoda con ella. La diva es "Sandy Singer", como llama a su personalidad en el escenario; fuera de él, Sondra es una mujer sencilla que disfruta junto a su marido de su casa en Ontario, un lugar tranquilo donde puede pasear por el bosque, lejos del ajetreo y del bullicio. Su última actuación, antes del *lockdown*, fue su debut como Lisa (*The Queen of Spades*, de Tchaikovsky) en la Lyric Opera of Chicago; su vuelta a los escenarios tuvo lugar el pasado mes de septiembre en un recital de La Coruña. Unos días antes de su regreso a nuestro país, mantuvimos esta distendida conversación vía Skype con Sondra Radvanovsky, que RITMO comparte con sus lectores.



Este mes regresa a España para ofrecer un recital junto al pianista Vincenzo Scalera, en el marco del ciclo "ABAO On Stage". ¿Qué programa presentará en Bilbao?

Es un programa que va del *belcanto* al verismo, que en realidad es en lo que estoy metida últimamente... Es un viaje a través de la música italiana. Así que empezamos con lo más temprano, es decir, con el *belcanto*, y luego nos vamos a Verdi, Puccini y el Verismo... Y voy a cantar un aria que nunca canté antes en ningún lugar, y será "Suicidio!", de *La Gioconda* de Ponchielli... El resto del programa incluye obras que tienen un significado especial para mí, porque cuando hago recitales, siempre trato de mostrar quién soy yo no solo como cantante, sino también como persona... Estoy muy ilusionada de regresar a Bilbao después de tantos años...

Por cierto, ¿prefiere los recitales con piano o con orquesta?

Tienen diferentes *feelings*... y ¿si prefiero uno al otro...? En realidad, no... Creo que el recital con piano es más íntimo... Y también se canta de forma diferente; no tienes que hacer mucho ruido... Me encanta hacer las dos cosas, y ahora mismo haría cualquier cosa (risas)... ¡solo quiero cantar!

Ha cantado a menudo en España, ¿qué destacaría del público español?

Es un público totalmente apasionado; son fanáticos de la ópera y saben perfectamente la diferencia entre cantar bien y cantar mal. Y eso es algo que valoro mucho... Cantar en España siempre es un placer para mí, porque aman las voces; creo que el público español está enamorado de la voz humana, no solo como forma de arte, sino también como expresión de emociones... Y para mí, ese es el aspecto más importante en el canto, porque es la emoción lo que muestro a través de mi canto, y es por eso que me encanta cantar en España...

Hablando de emociones, ¿utiliza sus propias emociones para que los personajes que interpreta sean más humanos?

Sí, así es. Creo que un cantante tiene que entender al personaje que está cantando... Por ejemplo, no entiendo bien el personaje de la Reina de la Noche, porque yo no soy madre; y lo mismo me ocurre con *Butterfly*... Es un rol del que me encanta la música y que quiero cantar, pero no puedo captar lo que es ser una madre porque nunca he tenido hijos, y creo que eso le da otro rango al personaje, porque el público se da cuenta de cuando realmente sientes el personaje y cuando no... Mi vida ha estado rodeada de mucha tristeza, y es por eso que me reflejo mucho en los personajes que están tristes o enamorados... o cosas de ese tipo...

¿Es difícil evitar que las emociones queden atrapadas en la garganta y puedan afectar a la voz en roles tan complejos como, por ejemplo, Norma, con toda esa intensidad de emociones?

Sí, Norma es muy emocional y extremadamente difícil de cantar y muy larga (risas). He sido muy afortunada en mi vida, porque he tenido grandes profesores de la interpretación y he estudiado eso junto a mi canto, y todos ellos me dijeron que cuando aprendes un papel, no solo se trata de una *singing journey*, sino también de una *emotional journey*... Tienes que aprender hasta qué punto puedes llegar emocionalmente antes de que sea demasiado, porque cuando es demasiado y lloras, tu garganta se cierra... Cuando lloro, es para mí, pero cuando hago llorar al público, es para vosotros... Y esa es una línea muy fina que solo se aprende practicando y practicando...

¿Cuesta deshacerse de un personaje como Norma o Elizabeth I cuando se baja el telón?

Te afectan, sin duda, pero yo soy afortunada porque siempre tengo a mi marido viajando conmigo... Bueno,



© MICHAEL COOPER

"Cantar en España siempre es un placer para mí, porque aman las voces", indica la soprano, que canta este mes en el ciclo "ABAO On Stage".

normalmente, porque en los últimos tres meses estuve en Europa sin mi marido y me sentí totalmente perdida; es el piloto de mi barco y sin él me sentía como si estuviera nadando contra corriente... Después de tantos años, me conoce muy bien, así que cuando todavía estoy metida en esa situación, simplemente me toca y me dice: *come home with me*... (risas). Cuando se trata, sobre todo, de una noche realmente mágica, es difícil dejar atrás esa magia, ese momento mágico tan especial, como cuando interpreté, por ejemplo, a la reina Elizabeth en *Roberto Devereux* en el Met... Nunca había experimentado nada similar a aquella última función, porque me convertí de verdad en Elizabeth I... Eso es algo que probablemente solo me haya pasado tres veces en mi vida... Y eso sí que queda contigo durante bastante tiempo. Es como un sueño...

Ahora que menciona *Roberto Devereux*, y su gran éxito cuando aceptó el reto del triplete del *belcanto*, cantando las tres reinas de Donizetti (Anna Bolena, María Stuarda y Elizabeth I), ¿se preparó de alguna manera especial para afrontar esa hazaña vocal, pero también física?

Sí, fue todo un desafío... vocalmente, mentalmente, físicamente... Me preparé seis meses antes para estar en la mejor forma física posible y, además, trabajé con un nutricionista y con un psiquiatra para entender cómo llevarlo emocionalmente, físicamente, mentalmente, pero fue agotador... (risas). De hecho, no escuché ninguna grabación, ni videos durante un año entero después de eso, porque fue tan emotivo para mí, que quería ver objetivamente el trabajo realizado; y cuando realmente lo vi por primera vez, y

"Cuando hago recitales, siempre trato de mostrar quién soy yo no solo como cantante, sino también como persona"



© MICHAEL COOPER

"Para mí, Verdi es como medicina para la voz; mi voz se alinea perfectamente cuando vuelvo a cantar Verdi", afirma Sondra Radvanovsky.

vi *Devereux* en primer lugar, recuerdo que me puse a llorar, y mi marido me dijo: Pero, ¿qué pasa...?

Y, ¿cuál es su reina favorita?

Pues solía decir que Anna Bolena era mi favorita, pero luego fue Elizabeth la que se terminó convirtiendo en mi favorita... Me enamoré de ella por su fuerza... Ella no tenía elección; tenía que convertirse en reina y, en cierta manera, siempre lo he relacionado con lo que antes mencionaba usted de que trato de encontrar una parte de mí... Ya que es como si la ópera y el canto me hubieran elegido, y siento ese compromiso como una obligación, porque esta vocación realmente me ha elegido y pienso que con la reina Elizabeth I ocurre lo mismo. Ella fue elegida y dedicó toda su vida a ese trabajo.

Durante mucho tiempo fue conocida por su rol de Leonora y otras heroínas de Verdi. ¿Por qué es tan difícil cantar bien Verdi?

Para mí, Verdi es como medicina para la voz; mi voz se alinea perfectamente cuando vuelvo a cantar Verdi, pero Verdi es problemático para los cantantes en muchos aspectos... Tienes que tener una técnica impecable, y tienes que ser capaz de cualquier cosa con tu voz, porque exige cantar las notas más altas y más bajas de tu extensión... Verdi es extremo en las dinámicas y también en las emociones; esas emociones ocultas que Verdi exige al personaje... Es vida o muerte, amar tanto a alguien que te suicidas... Todo tiene que ver con emociones extremas y eso me encanta, porque yo no soy así. Yo soy una persona muy feliz y muy afortunada, así que para mí cantar Verdi es catártico, pero lo mejor de cantar Verdi es que abres la partitura y él te dice todo... Es como leer la Biblia... todo está allí, simplemente tienes que leerlo y hacer que suceda... Él te da todas las herramientas, de hecho, te da demasiadas herramientas, porque a veces en Verdi te encuentras 5 "ps" de *pianissississimo*... o *fortissississimo*... Y humanamente eso no es posible, pero él te da todas esas pautas. Y cuando escuchas Verdi interpretado como él quería es realmente emocionante...

"Un momento mágico fue cuando interpreté a la reina Elizabeth en *Roberto Devereux* en el Met, nunca había experimentado nada similar"

Comenzó como mezzo cantando roles como Cherubino, ¿cuándo se dio cuenta que podría ser una soprano verdiana?

Pues fue mi profesor Martial Singher cuando estaba estudiando en la Music Academy of the West y creo que tenía diecisiete o dieciocho años cuando tomé lecciones con él por primera vez... Él fue la persona que me introdujo en Verdi y le estoy muy agradecida... Me dio el primer aria de Verdi, que fue "Ave Maria" de *Otello* y, ¿sabe?, nunca la había cantado en público hasta el mes pasado que la canté en Malta, y fue allí en la catedral de La Valetta, en Malta... Fue muy emocionante... Así que él fue quien dijo que iba a ser una soprano verdiana y yo dije: ¿qué es eso? Recuerdo que tenía una grabación de Leontyne Price cantando todas las arias de Verdi, y creo que gasté ese CD en unos meses, y después tuve como unas cuatro copias de ese CD... Ese sonido de la voz de Leontyne Price quedó incrustado en mi cabeza... ese color de su voz... ¡Me encanta!

Y, ¿quién la animó a ir más allá de Verdi? ¿Quién fue el primero que le animó con el belcanto?

Pues tengo que decir que fue el *coach* con el que trabajo ahora y es Anthony Manoly, con quien trabajo desde que tengo 25 años y ya cumplí 52... Así que Tony es como si fuera mi primer marido de alguna manera (risas). Recuerdo que ya estaba cantando *Tosca* cuando me metí con el *belcanto*, y fue después de la intervención quirúrgica en 2002... Empezamos mirando *Norma* y *Lucrezia Borgia*... Recuerdo que cuando abrí la partitura de *Norma*, exclamé: "hay multitud de notas negras en esa página... ¿cómo voy a cantar todo eso?...", porque, como sabe, yo estoy acostumbrada a cantar las largas líneas verdianas... (me canta para explicarme un pasaje rápido lleno de notas). Así que le dije: ¿crees que puedo hacer eso? Y él respondió: "serás la Norma de nuestra generación". Y le dije: "demuéstramelo...". Y lo hizo (risas). Me siento muy afortunada de haber tenido fantásticos profesores, y mentores en mi vida y mi carrera...

¿El belcanto es un estilo saludable para la voz?

Sí, yo lo siento así. Creo que cantar *belcanto* e incluso el Verdi temprano es medicina para la voz y, de hecho, he aprendido mucho de mi técnica retrocediendo al *belcanto*, y si todavía sigo cantando ahora a mis 52 años a un nivel es porque empecé a cantar *belcanto*...

Soprano lírico *spinto*, soprano *d'agilità*, soprano lírica... A lo largo de su carrera la han denominado de muchas formas, pero, ¿cómo se define Sondra Radvanovsky?

¡Soy una soprano! (risas). Hay muchas maneras en las que podemos describir una lírica *spinto*, una *spinto*, una soprano dramática, una soprano dramática italiana..., pero todo lo que digo es que me encanta cantar lo que canto y mientras pueda cantar lo que canto, estoy feliz, y mientras que a la gente le siga gustando lo que canto, y venga a escucharme o me vean *online*, soy feliz... El problema con nuestra profesión es tratar de meternos a los cantantes, no solo yo, sino todos, en un cajón, porque así es más fácil entendernos, pero durante toda mi carrera he luchado contra eso, porque realmente creo que cada uno es diferente... Y, además, es duro, porque si te ponen en un cajón determinado, como cantantes sentimos esa presión... Recuerdo que durante toda mi carrera la gente me decía: "tienes que cantar *Lucia*, tienes que cantar *Lucia*...". Y cada vez que me ponía a intentar cantar *Lucia*, decía: "No, no puedo... es demasiado ligera". Así que creo que encajo en varias cajas..., soprano lírica, soprano *d'agilità*, que es probablemente la más cercana a mí, o soprano dramática-coloratura, pero, en realidad, ha sido un viaje... Me encanta hacer lo que hago y, además, me pagan por hacer lo que amo (risas).

Supongo que conoce su voz mejor que nadie...

No, de hecho, Anthony Manoli es quien mejor conoce mi voz... (risas). A todos los jóvenes cantantes con los que trabajo, les digo: no confiéis en vuestros propios oídos porque cuando cantáis, el sonido se proyecta ahí al cantar, y vuestros oídos están aquí atrás, así que tenéis que tener unos oídos en los que podáis confiar y luego, depende de vosotros, pero si tomáis demasiada información de demasiada gente, también os podéis desorientar...

Por cierto, tras su intervención quirúrgica en el 2002, ¿le ayudó a encontrar su propia voz? ¿Tuvo que rehacer su técnica vocal?

Totalmente... Tuve que aprender cómo cantar con un impedimento en una de mis cuerdas vocales toda mi vida, porque como el doctor dijo, ese problema lo tenía desde niña al haber tenido neumonía y haber estado entubada... Y sí, después de la intervención, tienes que aprender a cantar... Cuando tienes un nódulo en una de tus cuerdas vocales, tienes que poner más aire para hacer que esas cuerdas funcionen adecuadamente, y cuando me quitaron el nódulo de esa cuerda vocal, todavía seguía poniendo más aire, y era como "oh... espera un segundo, no necesito hacer eso", pero me llevó años... No fue tanto aprender cómo cantar, sino a confiar en que lo estás haciendo de forma correcta. Después de mi intervención cada vez que me ponía enferma, pensaba... oh no... mi voz se va de nuevo... Es también algo mental... Cantar es casi más mental que físico, porque cuando la duda y el miedo entran en juego, no importa lo fantástica que sea tu técnica porque, realmente, tienes un problema... La intervención fue una auténtica fuerza mental para mí, porque sabía lo que estaba haciendo y que podía seguir haciéndolo adecuadamente...

También suele dar ocasionalmente masterclasses. ¿Qué le parece la nueva generación de jóvenes cantantes? ¿Qué consejos les da?

Pues es duro, y no me gustaría ser una joven cantante ahora mismo, especialmente después del pasado año, porque hay cantantes de mi nivel que ya no están cantando, así que no puedo ni imaginarme cómo van a seguir adelante los jóvenes cantantes... Pero también es verdad que, en la actualidad, todos esos grandes cantantes que ahora están sin trabajo, están dando muchos consejos; y toda esa información está en el mercado para los jóvenes cantantes con la enseñanza *online*, y *masterclasses*... O las entrevistas que Keri y yo estamos haciendo... Es una información que hace año y medio no estaba; todos esos chicos con los que trabajo son como esponjas, y te dicen: "¡danos más información!", y son muy optimistas... En mis inicios, yo no era realmente tan optimista, pero es como si todos esos jóvenes cantantes hubieran despertado de nuevo en mí ese optimismo y las ganas de ser más fuertes que nunca... Dicho esto, lo cierto es que, ahora mismo, ellos tienen que decir "sí" a todo porque no pueden permitirse el lujo de decir "no", como yo sí tuve, para decir: "No... tengo solo veintidós años y no voy a cantar *Butterfly*...". ¿Podría haberlo hecho? Sí... ¿Lo hice? No... Les digo que puede que tengan que hacer cosas para las que todavía no están listos, pero que por favor recuerden que tienen que hacerlo con su voz, y no hacer una *study diet* de ello, porque la gente recuerda y la memoria es muy larga para la gente en este *business*... Por eso, les digo que para lo que hagan ahora, estén completamente preparados, y también les digo que sepan bien lo que hacen mejor que los demás, y que trabajen en esa dirección, quiero decir que, por ejemplo, si eres una actriz como Ermonela Jahó, que es una gran *singing actress*... Ella supo ver desde el principio esa conexión emocional... Así que les digo, coger a un cantante vivo o muerto en el que os podáis ver reflejados... Y observarlos, estudiar con ellos, pero no los imitéis.



Sondra Radvanovsky ha ido firmando contratos temporada tras temporada, de un continente a otro y de un país a otro en los principales teatros del mundo como superestrella de la lírica actual.

Le confieso que soy una auténtica fan de "Screaming Divas", ¿cómo surge ese proyecto con la soprano Keri Alkema?

¡Qué bien! De hecho, cuando acabemos de hacer la entrevista, voy a grabar precisamente un vídeo para celebrar nuestro aniversario... "Screaming Divas" fue, en realidad, una idea de Keri... Ella quería hacer un *podcast* desde hace años... Nosotras somos amigas desde hace catorce años, pero no nos convertimos en amigas porque las dos seamos cantantes de ópera, sino porque nos apreciamos y, además, no hablamos de cosas que tienen que ver con cantar, lo que, sin duda, es muy *refreshing*, ya que la mayoría de los cantantes cuando están juntos se ponen bla, bla, bla, a hablar solo de cantar... (risas). Pero para mí y Keri existen muchas más cosas que cantar, así que cuando empezó la pandemia, hablábamos casi cada día por teléfono... Volvíamos locos a nuestros maridos; recuerdo cuando hicimos la primera entrevista y mi marido decía: ¿ya has terminado? Y era como decir honestamente: "Sondra, Keri... *shut up!*" (risas). Ambas pensamos aquí hay algo, porque todos estamos experimentando esos sentimientos y emociones que se sienten al no cantar, y nuestros fans también tienen que estar sintiendo todo esto... así que Keri me propuso el nombre *Talk Diva*, y yo dije: "no, no... *Screaming Divas*", y así fue... A mí se me ocurrió el nombre y ella ideó el concepto... Decidimos pre-grabar, porque Keri y yo solemos desviarnos (risas), y además también queríamos dar a nuestros entrevistados la opción de que si no estaban contentos con algo o igual tenían un mal día y lloraban, darles la opción de editarlo... Y creo que ese fue un gran plus para nosotras, porque mucha gente simplemente quería desahogarse, pero luego cuando se ven, pueden pensar: "Oops!... no tenía que haber dicho eso...". El proyecto salió adelante y ahora tenemos a gente que nos escribe y nos llama, y que nos pide que les entrevistemos... El proyecto ha crecido exponencialmente con toda la gente que hemos entrevistado, y podría haber pronto *Screaming Divas in concert*... Estoy invitando a gente... Va a ser un concepto completamente nuevo de concierto, y aunque todavía no quiero dar muchos detalles, va ser algo nunca visto antes en nuestro *business*, así que *stay tuned!*

Gracias por su tiempo, ha sido un placer. Esperamos que sea un éxito su recital en ABAO y cada nueva entrega de *Screaming Divas*.

<https://sondraradvanovsky.com>
www.screamingdivas.com

Fabio Biondi

“El músico ha de servir a la música, no servirse de ella”

por Alicia Población

En 2018, el maestro Fabio Biondi (Palermo, 1961) le escribió una carta a su hija Livia en el diario *El País*. En ella le hablaba de aquel encuentro fortuito con una viola d’amore italiana que se escondía en La Petite Boutique des Violons, un pequeño establecimiento parisino. No es de extrañar que la emoción por la música y por el hallazgo del instrumento se le contagie a cualquier lector que encuentre la carta del violinista. Fabio Biondi se inició a muy temprana edad con el violín, interpretando con tan solo dieciséis años los *Conciertos para violín* de Bach en el Musikverein de Viena. No solo toca, enseña y dirige al conjunto barroco Europa Galante, fundado en 1990, sino que también es un investigador nato, que encuentra su hábitat natural en las bibliotecas musicales. Probablemente fuera por esta curiosidad por la que acabara dando con el *Argippo* vivaldiano, una ópera de la que solo se contaba con una escueta reconstrucción. Fue esta misma obra la última que estrenó su ensemble a finales del pasado mes de marzo para el CNDM, con miras a una gira internacional.



© EMILIE ASHLEY

Al leer esa carta a su hija Livia que publicó en *El País*, no puedo por menos de preguntarme, ¿qué fue de esa viola d’amore que encontró en la pequeña tienda de Pierre en París ese día de Julio de 2018? ¿La ha hecho sonar ya?

¡Sí, claro! Aunque la restauración fue larga. Estaba en bastante buen estado pero había que arreglar ciertas cosas. Y claro que sí, ya he grabado un disco con esta viola. Es el disco que tocamos para los 30 años de la orquesta, grabado para Glossa, *Concerti per la Pietà*, donde está el *Concierto* de Vivaldi para viola d’amore y laúd; ese fue el momento de tocar esta viola tan especial.

Es emocionante porque, según leía la carta, fue un amor a primera vista...

Sí, sí, absolutamente. Además fue un golpe de suerte, porque existen muy pocas violas de este origen, y las pocas que

encuentras son siempre alemanas, austriacas, checas, pero es muy raro encontrar una viola italiana; fue un momento increíble, algo inesperado, como improvisado, parecía algo casi onírico.

Su última grabación es *Argippo* de Vivaldi. Según he leído, en 2011 descubrieron otra partitura, distinta de la que había descubierto el clavecinista Ondrej Mackek en 2005, atribuida no a Vivaldi, sino a Giovanni Porta. ¿Cómo fue descubrir esta nueva versión y por qué decidieron llevarla a los escenarios?

Yo no conocía el *Argippo*. Sabía que existía esta reconstrucción de Mackek, pero tampoco la había escuchado. Algunas arias sí las conocía porque las habían cantado de manera independiente los cantantes, pero la verdad es que esta reconstrucción no me llamó particularmente la atención.

Sin embargo, soy muy *cotilla* y me encanta rebuscar en las bibliotecas. Estaba investigando a Porta, que me interesaba mucho porque fue también un compositor de la Pietà de Venecia, como Vivaldi. Cuando encontré la ópera dije, "oh mira, una ópera de Porta, sería interesante echarle un vistazo...". Al abrir la partitura me encuentro de repente con un aria de Vivaldi que ya conocía, y que ya había utilizado Mackek en su reconstrucción, y después encuentro otra y otra. Entonces caí en la cuenta de que esta partitura era verdaderamente el *Argippo* de Vivaldi, que era una partitura completa. Esto me entusiasmó. La naturaleza de la música, la belleza de las arias, la mezcla y la tipología de los recitativos, la orquesta, solamente de cuerda, la duración, todo parecía encajar para poder llevarla a cabo.

Es un Vivaldi operístico tardío...

Sí, del que soy muy fan. Me gustan más las obras de su madurez, donde el Vivaldi de ópera se expresa mejor. Descubirla me produjo el mismo entusiasmo que *Bajazet*, ópera que grabamos en 2005, compuesta por Vivaldi en 1735. Comparando ambas, el concepto y la manera de trabajar era la misma, arias muy bien mezcladas con músicas de otros compositores. Vivaldi incluía arias de autores de moda en aquella época, sobre todo napolitanos. En el caso de *Argippo* se veía claramente la firma vivaldiana, había mucha coherencia con otras partituras suyas de los años 30. Vivaldi tiene una manera muy típica de resolver ciertas cosas de manera muy convincente, y la armonía de los recitativos de esta partitura parecía seguir estas pautas. Entonces, figúrese, cinco cantantes, buena música, orquesta de cuerda, duración perfecta, había que hacerlo. Hablé con Susan Orlando, autora de la Vivaldi Edition para avisarle del descubrimiento de un *Argippo* completo y de la buena idea que me parecía grabarlo y nos metimos en el proyecto. Por reacciones que hubo con la grabación y por lo que provocaba en la gente que venía a escucharla, muchos organizadores se mostraron interesados ante la idea de este *Argippo*, era un producto muy fácil para llevarlo de gira por el mundo, así que hemos empezado. Tenemos fechas para Asia, en China, y toda Europa. El primer concierto fue en Sevilla, pero en *streaming*, en un teatro vacío, así que Madrid ha sido realmente el primer estreno con público que hemos hecho. Y ha sido algo emocionante después de tanta pandemia y tanta cancelación. Además, haberlo hecho en Madrid me hace especial ilusión, porque me siento como en casa.

La retórica y la música han guardado una relación cercana a lo largo de la Historia. Transmitir, convencer a través de los sonidos, es algo ineludible. Vivaldi tenía de hecho la idea de que el instrumento más parecido a la voz humana era el violín. Ahora que han llevado a escena una de sus óperas, ¿qué opina cómo violinista de esta relación retórico-musical?

Es una pregunta muy inteligente que requiere de una contestación muy larga, pero voy a intentar hacerlo algo más breve. Hablar de retórica en Vivaldi es muy difícil, porque él es típicamente un compositor italiano en cuya época el concepto de música vocal estaba ligado a ciertas fórmulas de escritura que, a su vez, se relacionaban con diferentes estructuras dramáticas. Había cierto topos en un aria que llevara por ejemplo la idea de una tormenta en el mar o existía una forma típica suya de escribir la desesperación en el amor. Lo curioso es que todo pasaba siempre por una experiencia a través del violín. Sus contemporáneos le criticaban un poco por esto, decían que Vivaldi tenía una idea muy buena a nivel de lenguaje pero que era incapaz de diferenciar la voz y el violín. Lo decía Tartini, por ejemplo: "A veces es como si no se acostumbrara al deseo de la voz". Dicho esto, ciertas formas siempre las resuelve de la misma manera. Las arias de tormenta, de odio o de amor, siempre tienen cierta metodología melódica. Pero atribuir a Vivaldi conceptos retóricos típicos es difícil porque era un hombre de teatro. Cómo explicárselo sin que suene



© EMILIE ASHLEY

"Hay que reconocer una raíz de una cultura sonora en los instrumentos antiguos", afirma el violinista y director de Europa Galante.

despectivo... Era muy convencional en su forma de ver las cosas. Era un compositor muy rápido, tenía claro que quería hacer las cosas siempre de cierta forma y con cierta premura. Escribiendo sus últimos conciertos antes de irse de Venecia, decía que era capaz de componer más rápidamente una obra de lo que un copista podía copiarla. La cuestión de la retórica en el caso de un compositor, que quizá no tenía una reflexión muy profunda en un sentido simbólico, no puede encontrarse. Se encuentra en todo caso una serie de sistemas compositivos y rítmicos para ciertas situaciones dramáticas. Por eso, cuando ves un aria reconoces inmediatamente a Vivaldi, porque hay ciertas formas que son típicamente suyas, incluso la forma de escribir para la orquesta, es la típica de un virtuoso del violín.

Podríamos decir quizá que pensaba en imágenes y no tanto en significados profundos...

Sí. Además no existe en Vivaldi, excepto tal vez en algunos casos, sobre todo en la música sacra, una relación, como si existía para los nórdicos, de situación emocional y tonalidad. No hay una relación constructiva, como plasman algunos alemanes, de definir Si menor, por ejemplo, como una tonalidad de gran tristeza. Conocemos la simbología de las tonalidades por los nórdicos y en Italia es raro encontrar el mismo concepto. Paradójicamente, en Vivaldi puedes encontrarte arias en las que hay un texto muy triste y están escritas en Sol mayor, que para un alemán sería totalmente absurdo.

Claro, de hecho es curioso cómo en *Argippo*, concretamente, las arias más tristes de Zanaida, están en tonalidades mayores...

Exacto, de hecho, su aria maravillosa del tercer acto está en Mi bemol mayor, que no tiene ningún tipo de oscuridad. Es típico italiano, y sobre todo en Vivaldi. Va más a la temática y a la simbología general que a la retórica y la tonalidad. Hay que considerar también que la transcripción de las arias a veces estaba supeditada a la tesitura del cantante. Subían o bajaban un tono o medio tono, dependiendo de si esto resultaba más cómodo para el cantante a la hora de la representación. Esto a los italianos no les importaba demasiado pero sería impensable, por ejemplo, para Bach u otros compositores.

Hoy en día parece que es cada vez más difícil distinguirse, tener un sonido propio. Creo que es de los objetivos más importantes para un músico. ¿Tiene Europa Galante el suyo? ¿Cuál es ese sonido distintivo?

Lo que intento conseguir con Europa Galante es lo mismo que intento conmigo mismo. Nosotros salimos de una tradición muy clara y muy fuerte en cuanto al sonido. Cuando estaba en el Conservatorio, todo el mundo tenía la idea de que existía el sonido italiano. Se puede entender si se escuchan los discos de los Solisti Veneti (Padua) o I Musici (Roma). Este sonido tiene algo de extrovertido, de virtuoso, pero a la vez es redondo, calmado, muy clásico. El sonido de la escuela nórdica sin embargo se me hace muy distante, muy frío a veces, ácido incluso, como si hubiera que demostrar que la música antigua y los instrumentos antiguos tienen una simbología y una búsqueda del sonido muy distinta. Nosotros recuperamos con instrumentos de época este sonido un poco más clásico. Creo que lo que conseguimos con Europa Galante se puede reconocer en otros sonidos. No es una forma objetiva sino subjetiva, una búsqueda muy nuestra pero a través de una tradición consolidada que tenemos muy clara. Hay una distinción entre instrumentos antiguos e instrumentos modernos que me parece un poco absurda. Hay que reconocer una raíz de una cultura sonora en los instrumentos antiguos. Si hablo de que nosotros hemos conseguido un sonido clásico quizá esto se defina como una forma más activa de tratar el instrumento, una forma más fuerte de marcar el sonido, más dinámica, más profunda, y más cálida, quizá con más *vibrato* en cierta forma. Los latinos, los italianos, tienen este calor de corazón que creo que se puede apreciar en nuestro sonido, en nuestra forma de tocar.

¿Entonces, la diferencia entre esta relación de Europa Galante en cuanto al trato del sonido y la de los nórdicos es la calidez?

Sí, yo creo que sí. Se habla mucho en los documentos de época, sobre todo en relación a los instrumentos de cuerda, que esta es una forma generosa de producir el sonido, muy mediterránea, muy solar. No reconozco esto en el sonido nórdico. Hemos trabajado mucho para marcar la diferencia justo en este punto.

Ha dicho alguna vez que en los conservatorios no existe el deseo de desarrollar las particularidades de cada persona, ¿qué cree que haría falta en el sistema educativo musical para que esto cambiara?

Lo que voy a decir es una crítica un poco fuerte, pero creo que en general hay bastante falta de conocimiento entre los profesores. Entendiendo como conocimiento el de un lenguaje, un vocabulario. Hoy en día nosotros tenemos dos parámetros educativos musicales: la música antigua y la música no antigua. Esta separación, le decía antes, que me parecía algo absurda porque al final la constitución de un lenguaje igual que un derecho para el alumno es una obligación para el profesor, y existe cierta esquizofrenia. Te encuentras a profesores de moderna que te dirán que ciertas cosas se interpretan de cierta manera. Establecen cierta rutina, y esto hace que la interpretación general de los alumnos sea parecida, como si solo hubiera una forma. Enseñar música antigua sigue un proceso parecido. Se obliga al alumno a tener cierto comportamiento en vez de hacer que desarrolle un conocimiento. Los alumnos piden una llave de acceso para comprender, pero la verdad es que los profesores no enseñan a tener la curiosidad de informarse para después poder desarrollar una forma propia, distinta y personal con la que coger las partituras. Parece que hay dos verdades, una la del mundo antiguo y otra la del moderno, y no es así, porque existen millones de verdades, lo importante es conocerlas todas y luego elegir la que esté más cerca de tu sensibilidad. Y este es un proceso que no te encuentras habitualmente por dos razones: falta de conocimiento por parte de los profesores y también cierta falta de capacidad de elección de los alumnos. Hoy en día los Conservatorios se han convertido en lugares que hay que rellenar de estudiantes para justificar la vida de los profesores. Obviamente es utópico, pero sería conveniente hacer una revisión de este mundo, porque es un

mundo donde hay demasiada presencia, demasiado ego, y esto se traduce en una falta de calidad en todos los sentidos.

Hay un libro de Nunccio Ordina, *La utilidad de lo inútil*, en el que cuenta como las universidades han empezado a tratar a los alumnos como clientes...

Qué interesante, pues sí, exactamente. Muchas cosas son equívocas porque se parte desde un punto inicial que, a mi parecer, es totalmente erróneo. He intentado transmitir la necesidad, tanto a alumnos como a músicos y profesores, de aprender cierto lenguaje y que las dos vías se unan en una sola, la de la curiosidad y el conocimiento. Y a veces veo que el mensaje cala y otras sigo viendo esa estúpida pelea entre el concepto de músico con instrumento de época y con instrumento moderno. Creo que esta distinción está pasada de moda. El músico de hoy tiene la obligación de conocer el lenguaje, de saber de dónde viene, la evolución del instrumento, etc. Se puede tocar Bach en un piano moderno perfectamente, pero lo importante es que haya un profesor que te enseñe el lenguaje para que realmente no importe dónde lo tocas.

Aquí, en Europa, parece haber una mentalidad de ser un gran intérprete en vez de un buen músico, sin embargo, alguna vez ha dicho que esto no parece estar tan presente en Europa del Este. ¿Por qué?

El Este, desafortunadamente, también está cambiando. Siempre ha sido distinto debido a una educación en la que el individuo no era tan importante como la comunidad. Es un peligro que esté cambiando y me da un poco de miedo. Ahora hay una formación del individuo, se trata a toda costa de dar una característica propia y creo que esto es esto es algo completamente falso. El músico tiene que definirse en dos palabras: modestia y sobre todo, consciencia de ser intérprete. Lo que pasa hoy es que no hay modestia sino una manipulación de la música para usarla como medio para ponerse en valor a uno mismo. El hecho de no formar a las personas para un gran proyecto, que puede ser una orquesta o cualquier otra cosa, sino a individuos a los que no les importa ser parte de una comunidad, pero empujan al resto para conquistar un sitio individual en el que darse valor es tristísimo. Creo que desde un punto de vista sociológico este es hoy en día el problema de la humanidad. Individuos educados a forzar sus características para parecer los mejores del mundo, y no gente que quiera pertenecer a una corriente, ya de pensamiento o interpretativa, no importa cuál. Veo músicos a los que no les importa la música que están interpretando. Aprovechan todos los medios a su alcance, el marketing, promover su imagen, etc., para ponerse en valor. Este es un riesgo enorme que antes no se veía en el Este y que ahora se está empezando a ver, quizá por el efecto de la crisis económica tras la que hay una obligación de buscar una posición que te permita trabajar.

Algo tendrá que ver la globalización de un sistema neoliberal que no piensa tanto en el bien común, sino en las particulares egoístas de cada uno...

Exactamente. Supervivencia del individuo por encima de todo. En música es peligrosísimo y me parece surrealista ver cómo los intérpretes también se han metido en el primer plano, por encima del compositor. Los músicos han dejado de comportarse como intérpretes, tocan las obras como si fueran sus autores, y no, nuestra obligación es servir a la música. Por supuesto con nuestro talento y nuestra imagen, todo es compatible, pero hay que tratarlo con mucha modestia. Nosotros tocamos *Argippo* de forma muy fuerte, entusiasmados para que la gente diga, "¡caramba, qué magnífica ópera!", no para que diga, "¡qué magníficos intérpretes!". Se trata de ofrecer al público un pedacito de la historia de la música que valga la pena recuperar. El servicio a la partitura es el servicio más grande que nosotros podemos hacer.

Ha sido profesor, ¿qué es lo que más le gusta de serlo y qué le gustaría que recordaran sus alumnos de usted?

Lo que he pensado siempre que es importante enseñar es, no solo el instrumento, sino también una forma de ser en la vida. Cuando hablo de la vida hablo del respeto por la música, del respeto por uno mismo, del desarrollo de la técnica, del saber distinguir cuáles son tus defectos y lo que tienes que mejorar, etc. Por ejemplo, el concertino de Europa Galante, un violinista formidable, ha sido alumno mío, y me alegra ver en él no solo que toque bien, porque esto podría hacerlo también con otro profesor, sino que tenga en todo caso una mirada hacia la música, hacia los otros músicos y hacia las relaciones humanas que yo le intenté enseñar cuando era profesor. Hay que comprender que al final tocamos como somos y respetar a los demás es respetar a la música y a ti mismo, y tener una forma crítica de ver las cosas, de ponerte en cuestión, de tener curiosidad. Ver esto en mis alumnos es la máxima satisfacción.

En la música clásica, a diferencia del jazz, por ejemplo, existen ciertas normas: el vestuario, no aplaudir entre movimientos, no presentar las obras de viva voz... Esto, si no me equivoco, deriva de Wagner y sus óperas larguísimas. En el Barroco no existía quizá tanta rigidez y, sin embargo, también la hemos adoptado hoy en día, seguimos vistiendo de frac como entonces... ¿Cree que esto contribuye a que siga considerándose elitista la música clásica?

Es una pregunta un poco complicada. Creo que hay que reformular el concepto de elitismo. Es verdad que cuando se habla de elitismo se habla de una forma de presentarse que nos quita la posibilidad de tener más público, o un público tal vez más joven, menos formal. Quizá no es tan natural para un joven entrar en un auditorio que entrar en un concierto de pop o de rock. ¿Contribuye el estar rígido en ciertas formas, por ejemplo en cuanto al vestuario? Sí, también esto es un elemento en contra. Pero es cierto que determinado repertorio interesa a un público más mayor. ¿Por qué el barroco se ha puesto más de moda ahora? Porque comparado, por ejemplo, con la música romántica, el barroco es más libre. La comunicación entre los músicos y entre los músicos y el público es más fluida, y esta relación hace que los jóvenes quieran venir a los conciertos, les atraen más.

El público, una cuestión fundamental...

Hay que tener cuidado sobre este concepto. La idea empieza por algo bueno que es: ¿Por qué no podemos tener más público? Al final los conciertos de clásico no se pueden comparar con los conciertos de rock o de pop, y por eso hay un proceso, que para mí no siempre es el correcto, de dar una imagen de la música clásica más cercana a esa parte de la sociedad que en principio está un poco más alejada. Pero al final la música clásica es solo un pequeño rincón de la música. Y desde la Edad de Oro de los grandes intérpretes, Milstein, Szeryng, la música siempre ha tenido un público que ha sido más o menos el mismo. Abrir a más público quizá sí, pero teniendo cuidado. Los números de venta de los discos de clásico en los 70 eran 5000 copias, y hoy no se puede pretender vender 100000 copias. Para desarrollar mejor el mercado a veces se hace una traición a la imagen de la música clásica que me parece brutal. Te vas a YouTube a ver cómo se presentan ciertas cosas, cómo se presentan ciertos intérpretes, y qué tipo de videos se hacen de música clásica; veo cosas que son realmente horribles y hasta me entran ganas de vomitar. Puede que cierto público lo agradezca, pero esto no me importa. Creo que sí hay que cambiar ciertas cosas, cómo nos vestimos, no llevarte un disgusto si parte del público aplaude porque está emocionado después de un aria o un movimiento, en este sentido sí hay que destruir un poco esta forma elitista, pero sin exagerar. No hay que acercarse demasiado a este concepto de simplemente querer llenar salas, esto es un fenómeno moderno que me da un poco de miedo.



Como indica Fabio Biondi, "hay una manipulación de la música para usarla como medio para ponerse en valor a uno mismo".

No hay que perder la calidad por tener más público, eso está claro. Sin embargo, una cosa que echo mucho de menos es que los músicos presenten las obras y se hable de ellas en los conciertos de viva voz. Lo encuentro muy gratificante las pocas veces que se hace. Creo que es una manera de acercar el público a los intérpretes y a la música desde un enfoque muy positivo...

Estamos totalmente de acuerdo. A tal nivel que siempre digo que estoy disponible para hacer un encuentro con el público antes del concierto. Esto me parece fundamental. Puede ser un poco difícil en ciertos casos por el idioma. Te encuentras en sitios donde hay que hablar inglés, por ejemplo, y yo lo hablo bastante bien, pero a veces los conceptos son distintos. A pesar de todo creo que el músico tiene que mostrarse dispuesto a encontrarse con el público. Hoy salir simplemente a tocar no es suficiente, hoy lo que es indispensable es hablar, comunicar. Por esta razón, por ejemplo, cuando tengo entrevistas disfruto mucho, me gustan a morir, porque es una ocasión para expresarse, para hablar a tu público, para que el público conozca cómo piensas la música y la vida. En los años 60 o 70 los músicos no querían hablar, no querían hacer entrevistas, hoy es imprescindible, obligatorio, esta capacidad de expresión. Quiero promover para el futuro estos encuentros con el público antes del concierto, creo que sería maravilloso.

En el siglo XVII, el Ospedale della Pietà acogía a niñas abandonadas de muy pequeñas. La orquesta que formaban las alumnas que allí crecían alcanzó un nivel asombroso que no tenía nada que envidiar a las orquestas profesionales de la Europa del momento. Chiara, una de las niñas, fue la protagonista del disco que sacaron en 2014, *Il diario di Chiara*, junto con un DVD. Al igual que la Pietà daba una formación humanística a aquellas niñas desamparadas, el Sistema de Venezuela también se propuso llevar la música a los sectores marginales de la sociedad. ¿Por qué cree que no se lleva a cabo un proyecto así en Europa?

Porque somos retrógrados, ovejas en un rebaño. Somos una sociedad de perfil muy bajo. Me hace gracia que me hable de Chiara porque para mí este fue un proyecto muy importante. Se habla muy poco de ciertos aspectos sociales que son determinantes para comprender ciertas cosas. Sin ir más lejos la figura de la mujer en la historia de la música. Es inexistente. La historia de la música es una historia de machismo, siempre se habla de los compositores y de los intérpretes varones, nunca de las mujeres intérpretes ni de las compositoras. Para mí Chiara fue un intento de reivindicación por estas mujeres que hicieron cosas absolutamente extraordinarias, y la historia de Chiara es una historia extraordinaria. Somos retrógrados, y se lo digo por una cosa que me chocó mucho cuando sacamos este disco. El proyecto de Chiara se desarrolló con la idea de dedicar el programa a esta increíble chica, alumna de

Vivaldi, que vivió recluida hasta el final de su vida trabajando el lenguaje de la música de una forma soberbia. Esto nos parecía increíble, e hicimos un esfuerzo por documentarnos y para producir el DVD, que se hizo como una especie de introducción al concierto. Me parecía un programa muy interesante que hablaba de una historia interesante, de compositores, quizá no tan conocidos, que le dedicaron su música a Chiara por el talento que tenía. Propusimos todo esto a los organizadores, con intención de cederles el DVD, que estaba libre de derechos, por lo que tampoco tenían que pagar nada. El disco tuvo buena acogida y tuvimos buena crítica. Sin embargo, ningún organizador, ningún programador, quiso llevar este programa al directo. Ninguno. Y le hablo de países muy abiertos, como España. Nunca ha sido posible hacer Chiara. Solamente lo hemos tocado con el film dos veces, en Austria y en EE.UU. El darme cuenta de que esto no interesaba a los programadores fue, a nivel personal y profesional, un golpe terrible para mí. Cuando hablo de ser retrógrados hablo de esto, un programa que habla de una mujer, de una historia increíble, no interesa. Y creo que es por una razón de mentalidad. A veces pienso que hay cosas que salen demasiado pronto y la sociedad no está preparada. Pero esta pregunta que me hace me mueve emocionalmente muchas cosas, porque siempre me he preguntado el porqué de esta reacción.

Es una pena, porque creo que, aparte del trabajo que hay detrás de investigación y de formación musical, es un proyecto muy interesante...

Sí, es cierto, yo también pienso eso. Y a veces creemos que la crisis económica ha desarrollado ahora más que antes un fenómeno en relación con los organizadores que les hace escoger siempre lo conocido y no tener curiosidad por programas nuevos. Afortunadamente nosotros tenemos mucho repertorio pero, por lo que se ve, en cuanto haces un programa un poco especial, la gente te dice que prefiere las *Cuatro Estaciones*. La idea de cultura se está convirtiendo en la idea de vender entradas, y con este tipo de mentalidad la cultura va a terminarse fulminantemente. La investigación está muerta, desde luego, porque si presentas un programa distinto no te lo cogen, quizá solo algunos, y se quedan en las mismas cosas. Y esto no solo pasa con la música antigua, también se ve en la corriente romántica. Cuando nosotros presentamos una ópera romántica con instrumentos de época, hablar ya de los *Capuletos* y *Montescos* de Bellini es hablar de una ópera más o menos desconocida, y si interpretas a Donizetti tienes que hacer sí o sí *Lucia di Lammermoor*, porque las otras son prácticamente desconocidas, es terrible. Pero también se ve en muchos teatros de ópera, la programación es siempre la misma, hay dos mil trescientas *Tosca* de Puccini pero es muy difícil escuchar *La rondine*. Es un absurdo, y una forma muy peligrosa de acabar con la investigación y tratar al público como si fuera idiota, que es una falta de respeto terrible. Si tú presentas una ópera de Vivaldi o de Haendel, y en vez de hacer siempre las mismas, le propones al público un *Floridante* o un *Ottone*, porque la calidad de las óperas de Haendel es magnífica, no me digas que la mitad de las entradas no se venden porque no me lo creo. Y si es así paciencia, creo que hay que resistir, al final estamos hablando de dinero público, no de dinero privado. Y el derecho del público es poder acceder a un repertorio más grande, tiene derecho a conocer la historia de la música.

Son un poco paradójicas las industrias culturales, porque al final es llevar implícito el monetizar la cultura, algo que en cierta manera puede acabar con ella...

Totalmente. Y en todo caso, yo lo digo siempre, cultura no es marketing, lo siento mucho. Que la cultura pueda traer dinero me parece una cosa maravillosa, muy bien, pero no está hecha para producir dinero, no es un mercado de pescado, es cultura. Parece un concepto simple pero en realidad es bastante más complejo.

Alguna vez ha dicho que la poesía no es una cosa de todos los días, que hay que invocarla y cuidarla como un tesoro, sin dejarse amedrentar por la realidad. ¿Cree que esta sociedad acelerada y superficial no deja espacio para la poesía? ¿Qué es la poesía y cuál es su manera de atraerla?

Poesía... pues es una pregunta difícil, ¿sabe? Muy difícil. Quizá le pueda chocar un poco mi contestación, pero el sinónimo de poesía para mí es silencio. A veces hay cosas que la sociedad necesita denominar y colocar, pero la poesía para mí no es colocable y no se puede denominar. Para mí es silencio, es leer claramente cosas que son fundamentales e importantísimas, es metabolizar la realidad, cada uno en su forma, y guardarla en el silencio de ti mismo. La poesía es tan grande como la religión o el amor, no tiene palabras. Son conceptos tan fuertes que, en una sociedad tan rápida y tan superficial no tienen sentido porque la palabra que reina en este momento es *consumo*, hay que consumir las cosas, y la poesía no se puede consumir. Es como la música, es como decirle a una mujer, te quiero. Te quiero no tiene ningún sentido. A veces utilizamos una catalogación y un vocabulario para cosas que no tienen vocabulario. La poesía es una cosa muy alta para mí, muy profunda y forma parte de ese rincón de mí mismo que considero lo más importante: el rincón del silencio. Al final la música también, como acto social, tiene ciertas dificultades. Quizá en un momento yo como intérprete intento mandar un mensaje de tristeza, porque el lenguaje musical que utilizo me recuerda ciertas cosas melancólicas, y se recibe como algo positivo y divertido. Cuando me doy cuenta de que a veces el lenguaje musical no se expresa al límite entre el intérprete y el público, me parece un lenguaje para sordos. Por eso cuando al final me preguntan, ¿para qué sirve la música?, yo digo que sirve para hablar con los muertos, porque te permite esta evocación, te permite entrar en contacto con cosas que ya no existen y que te faltan. Y que esto sea disfrutable para el público me parece maravilloso, pero para nosotros es muy difícil decir exactamente lo mismo que estamos pensando y comunicarlo en una interpretación. Al final se queda, creo, el elemento más importante en la vida de una persona que es el silencio. Este es un rincón fundamental, quizá un poco desesperante u oscuro, pero fundamental.

Parece que con todos los estímulos que nos llegan cada segundo de nuestra vida no hay momento para parar y ser consciente de uno mismo...

Claro, imagínese estar en un salón con tu pareja, por ejemplo, y pasar cuatro horas leyendo cada uno una cosa, pasándolo pipa. Este es un momento maravilloso y también es un momento de conducción y de compartir cosas. Porque hay mucho de esto también en el silencio, y hay una forma más serena de ver la vida. No se trata de rellenar la vida constantemente con algo, porque al final te preguntas, ¿pero son elementos realmente importantes? Y dices, no, no lo son. Quizá la pandemia con toda la tragedia que ha traído nos deje también algo positivo en este sentido, y nos ayude a pensar y a mirarnos al espejo para buscar otra cosa.

Como última pregunta, le pido que se imagine que está sentado en una cafetería y de repente oye que hablan de usted en la mesa de al lado. ¿Qué le gustaría escuchar?

Me gustaría escuchar comentarios sobre mi honestidad intelectual, que digan que tengo una moral, creo que esto sería lo mejor. Es un poco como decirle a un niño "te portas bien", pero sí me gustaría algo así. Que digan que soy el mejor del mundo o un músico excepcional no me importa tanto, pero que digan que soy coherente, que guardo una coherencia con mis ideas y con mi camino, y que este sea curioso y respetuoso a partes iguales.

Gracias por su tiempo y sus palabras. Ha sido un placer.

¡SOLO MÚSICA!

VI

DUELO ROMÁNICO

18, 19 Y 20 DE JUNIO DE 2021
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala Sinfónica - JAMES CONLON, director

V18 | 20h · ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
SCHUMANN Sinfonías nº 1 BRAHMS

S19 | 12h · ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
SCHUMANN Sinfonías nº 2 BRAHMS

S19 | 20h · ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
SCHUMANN Sinfonías nº 3 BRAHMS

D20 | 12h · JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
SCHUMANN Sinfonías nº 4 BRAHMS

CNDM.MCU.ES

ABONOS:

hasta el 11 de mayo - de 8€ a 42€

LOCALIDADES:

desde el 12 de mayo
de 5€ a 15€ (< 30 años: de 4€ a 12€)

Taquillas del Auditorio Nacional
y teatros del INAEM

entradasinaem.es

91 193 93 21

Okka von der Damerau

Recompensas de la espera

por Juan Antonio Llorente

En cierta ocasión, la gran Teresa Berganza, en un derroche del fino ingenio y el humor que la caracterizan, comentó su especial querencia por las mezzosopranos con "von", ensalzando, modesta, la calidad vocal de sus compañeras de cuerda Federica von Stade y Anne Sofie von Otter. La ilustre cantante madrileña no dudaría hoy en incluir en aquella nómina de colegas a Okka von der Damerau que, extinguido el contrato de una década, afianzando su carrera en la Ópera de Munich con pericia de orfebre, comienza a prodigarse fuera de la capital bávara, cuyo Teatro sigue contando con ella en nuevas producciones. Como el *Tristán e Isolda* firmado por Warlikowski, con Kirill Petrenko en el foso, cuyo estreno está previsto en los últimos días de junio, ahora con rango de invitada. Su nueva situación le ha permitido mostrarse en nuestro país en tres títulos distintos, cosechando siempre críticas brillantes. En Barcelona, como Azucena del *Trovatore* concertante en el que también debutaba Dudamel. En Madrid, como la Jezibaba de *Rusalka* y la Erda de *Siegfried*, con Bolton y Heras-Casado respectivamente en el foso. Reconocida en 2006 en Venecia con el Premio Especial del Jurado en el Concurso de voces wagnerianas, su voz deslumbra por igual en el repertorio de este compositor como en el de Verdi. Sirva de ejemplo el testimonio recogido en YouTube (ver link al final de la entrevista) de su prestación como Ulrica, dirigida por Zubin Mehta, en un montaje felliniano de *Ballo in Maschera*, caracterizada para la ocasión como la sensual Anita Ekberg en la inolvidable escena de la Fontana de Trevi.



¿Procede de una familia musical?

No exactamente musical, pero sí relacionada con las artes. Mi madre es dibujante y mi padre médico. Viviendo cerca de Hamburgo en un pueblo pequeño sin teatro lírico, nunca íbamos a la ópera, pero en casa siempre escuchábamos música de cámara y barroca. Fueron mis padres los que quisieron que me formase en algún instrumento, y aposté por el piano. El canto lo descubrí en el coro de mi colegio. Finalizando el curso, el director dijo que debería tomar clases para educar mi voz. Aun así, la idea de centrar en ese campo mi trabajo no la contemplé hasta que me decidí de verdad a formarme, cuando ya tenía 24 años. Muy mayor, si pienso en la edad a la que empiezan muchos de mis colegas...

También es cierto que algunos de los que han precipitado su carrera habían destrozado sus cuerdas, mientras usted fortalecía las suyas...

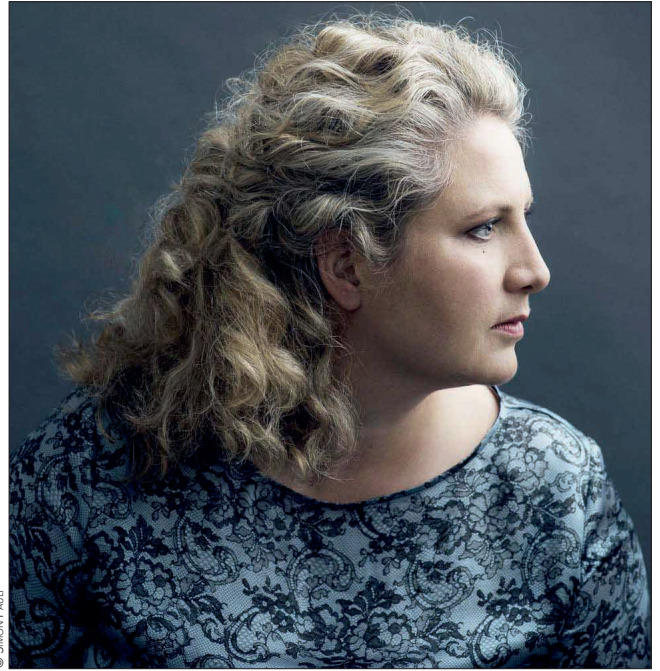
En este trabajo hay que saber ser paciente. Por eso, después de haber cantado papeles no demasiado grandes, creo que los próximos diez años pueden ser los definitivos para afianzar mi repertorio.

¿Se comprometió una década como miembro de la Ópera de Baviera por asentar sus bases o por simple comodidad?

Cuando empecé, como nadie de mi entorno tenía que ver con el mundo de la lírica, opté por esta vía como la más natural para conseguir un contrato y poder cantar mi primer papel en un escenario, y al terminar mis estudios, me enrolé en la Ópera de Hannover, que es un buen teatro, como punto de partida. A cambio de seguridad, el contrato no me permitía aceptar papeles como *freelancer*. Mientras afirmaba mi voz, firmé un compromiso de un año, que se prolongó otro y, finalmente, otros dos. En ese preciso momento me llegó la oferta de la Ópera de Baviera. ¡Qué pena!, dije: acabo de renovar con Hannover. La alternativa consistió en aceptar el papel de primera doncella para una *Elektra* en Munich, y a la temporada siguiente firmar mi contrato allí, como finalmente ocurrió. A esto hay que sumarle que por entonces conocí en Hannover al que hoy es mi marido. Tuvimos el primer niño cuando llegué a Munich (el segundo nació en el verano de 2012) y estaba muy ocupada entre la familia y el trabajo que implicaba mi relación con el Teatro que, como es sabido, en ese primer tramo de la carrera, exige mucha más dedicación que cuando dependes de las invitaciones que te van llegando. Mi situación no era la mejor para presentarme a audiciones... Valorándolo ahora, pienso que no me habría sentido tan cómoda si desde el primer momento hubiese optado por un camino en solitario, sin rematar lo que consideraba necesario en cuanto a técnica y personalidad. Así que escuché a los que me decían que para empezar aceptase sólo esos papeles pequeños para voces bajas, que siempre buscaban los teatros. No es fácil encontrar cantantes femeninas de ese registro capaces de proyectar. En mi caso, al funcionar bien en ese fragmento del repertorio alemán, cuentan conmigo en grandes teatros dentro y fuera de mi país, si a lo dicho sumas saber moverte en escena, para lo que me formé en la escuela de actores de Munich. Mucho trabajo, ya digo, con una familia detrás... Más que por un papelazo protagonista, en el despegue me preocupaba por hacer mi *papelito* con alta calidad. Pero el pasado verano, al ver que vencía mi compromiso, me asaltaron las ganas de dar un paso más, coincidiendo con el cambio de Intendente. Cuando el nuevo me preguntó si quería renovarlo, le di las gracias, y le dije que había llegado el momento de cambiar mi rumbo después de haberme sentido tan unida a ese lugar, donde mi relación con los señores Bachler y Petrenko ha sido excelente.

¿Qué destacaría como positivo y negativo de ser miembro de un ensemble a quien, desde fuera, ve como una locura cantar hoy Verdi y pasado mañana Wagner?

(Risas) Contaré una historia... Antes de viajar a Madrid, había empezado a preparar la Brunhilde de *Walküre*, porque parece que mi voz puede funcionar bien en las notas altas, como ya intuí con la Azucena de *Trovatore*. Después de refrescar con



© SIMON PAULY

La mezzo Okka von der Damerau ha interpretado recientemente a Jezibaba (*Rusalka*) y Erda (*Siegfried*), ambas en el Teatro Real.

mi correpetidor la Erda, que llevaba un par de años sin cantar, nos lanzamos directamente a Brunhilde. Aunque se dice que esos cambios requieren un año para adaptarse, yo he vivido en Munich la experiencia de cantar en un mismo acto la Primera Norna y Waltraute, con Petrenko en el foso, cuando en Bayreuth Waltraute se puede combinar con la segunda, nunca con la primera. Digo esto, porque no es difícil para mi voz pasar de notas altas a profundas, al ser algo que acostumbro a hacer. Diría más: me gusta hacerlo.

Prueba de ello es la Ulrica Ekberg de *Ballo in Maschera*...

(Muchas risas) Me gusta la comparación. Tengo en mi estudio una foto de la escena en la Fontana de Trevi de *La Dolce Vita* y, al verla, uno de mis niños me preguntó ¿eres tú? El papel de Ulrica en aquella producción tan bella, no sólo es bueno: lo considero fundamental para un cantante que sea flexible. Poder cambiar con facilidad de un registro a otro pienso que me abre puertas para enfrentarme tanto al repertorio contemporáneo como a la música antigua. En mis comienzos como parte del ensemble me atreví a hacer un montón de cosas que no habría sido capaz de aceptar como *freelancer*. Como la producción múniquesa de *Die Soldaten*, que tuvo tanto éxito. Trabajando a las órdenes de un director tan preciso como Petrenko para crear aquel personaje que tan bien asumí me supuso tanto esfuerzo, que aún recuerdo el papel de memoria. De haberme encasillado en Wagner, probablemente no me ofrecerían cantar música contemporánea. Si algo destaco como miembro de una escudería es hacer un montón de cosas distintas en la misma temporada, que te permiten mantener flexibles la voz y la mente. En esa alternancia puedo decir que veo la primera ventaja. La segunda, en la tranquilidad que proporciona sentirte segura y poder opinar o mostrarte crítica, llegado el caso. Por ejemplo, con el director de escena. Aunque tu papel no sea principal, puedes decir si algo no te gusta. Cuando eres protagonista, siempre tienes la oportunidad de manifestar tu parecer. Si tu nombre no está en grandes titulares, puede que el regista no admita tus objeciones a su trabajo de dos meses. Incluso despedirte, tengas o no razón. Es otra ventaja de quien se acoge a un contrato frente al eventual, que siempre puede correr un peligro.

Su radio de acción está en Europa. Su experiencia americana se limita a poco más que unos escarceos en Chicago...

Sí... Primero en concierto, con la Sinfónica dirigida por Muti. Luego, por azar, dos propuestas de la Lyric Opera, para Erda

de *Rheingold* y Anna de *Les Troyens*. Más tarde, en Cleveland, también en concierto, viví otra gran experiencia cantando Brangäne en un *Tristán e Isolda* junto a Nina Stemme. En marzo, coincidiendo casi con las fechas del *Siegfried* de Madrid, de no haberse cerrado el Metropolitan de Nueva York por el Covid, tenía que haber debutado en allí como Jezibaba, el mismo papel que en noviembre canté en el Teatro Real.

¿Aceptó la propuesta madrileña para afianzarse en su debut neoyorkino?

Muchos lo han pensado, pero no fue así. Aunque el contrato de Madrid lo firmé después que el del Met, vine porque todos me decían que el Real era un gran Teatro. Aparte de que, pensando en la familia, si me quedo en Europa me resulta más fácil volar a casa o traérmelos aquí. Con todo y eso, he aceptado ofertas llegadas de más lejos. Como cuando hace año y medio estuve en Tokyo cantando los *Gurrelieder*... No es que no quiera. Simplemente, me gusta Europa, por la tradición de sus Teatros, y porque me siento muy identificada con el público de Munich, Viena, Dresde... y, por supuesto, el de aquí.

¿Se siente bien en nuestro país?

Mucho. Estoy enamorada de España. Había cantado dos veces en Galicia con la OSG (la *Segunda Sinfonía* de Mahler y *Kindertotenlieder*) y me encantaron la Orquesta, La Coruña, el mar, la comida... Habiendo nacido junto al Mar del Norte, me sentía como en casa. Pero no había pisado Madrid hasta el pasado otoño. En Barcelona estuve para una audición hace seis años más o menos. No me dieron el papel, pero me lo pasé muy bien.

¿Qué recuerdos se lleva de Madrid?

Excelentes. El teatro es precioso y el equipo que en él trabaja, encantador. Me gustan el edificio, el escenario y, por supuesto, el público, tan cálido a la hora de mostrar su satisfacción.

Ha mencionado varias orquestas en las que se ha presentado. ¿Puede simultáneamente su actividad sinfónica y lírica cómodamente?

Esa es otra de las razones por las que considero tan importante la flexibilidad. Por poder cantar roles de tanto peso como Ortrud o Brunhilde, y al tiempo la *Segunda* de Mahler notando que la voz se siente saludable. Ofrecer recitales y presentarme con orquestas me permite probarme en el aspecto técnico y mostrar mi amor por la música de Mahler, el Lied...

¿Lo hace a menudo?

No demasiado, pero puedo destacar unos cuantos conciertos en los últimos años. Como el *invento Covid* que, durante la pandemia, ha programado los lunes por *streaming* la Ópera de Munich. El primero, con Kaufmann, después Gerhaher y en tercer lugar, con el ambiente calentado por estas grandes voces, me tocó a mí. Aparte de en distintos auditorios de esa ciudad, como la Max-Joseph Saal de la Residenz, he ofrecido conciertos en Stuttgart y en otros puntos de Alemania, en festivales..., con programas en torno al repertorio romántico: Mahler, Brahms, Wagner, Schoenberg... Aun así, ese aspecto de mi actividad, que desbordada de trabajo no había considerado prioritario, ahora me apetecería potenciarlo. Pero como para hacerlo con el nivel que me gusta, necesitaría dedicarle más tiempo, trabajando de cara al futuro, de vez en cuando canto, pero no en público, al no tener detrás discográficas que me condicionen...

¿El mundo del disco, que algunos colegas ven como carta de presentación, no le motiva?

Lo que verdaderamente me emociona es la experiencia en vivo. Siento necesario compartir ese momento con el público. Trabajando en teatros tan importantes como el de Munich, siempre se graban las óperas que allí se producen, pero no le he considerado nunca algo importante para mí. Para empezar, porque, como gran perfeccionista, me cuesta pensar en las grabaciones, ya que nunca estaría suficientemente convencida del resultado. Aun así, he grabado un disco con canciones

populares alemanas muy especiales para mí, y otro con la Philharmonia Zurich dirigida por Fabio Luisi, que considero mi primera experiencia importante registrando en directo *Der Cornet*, de Frank Martin. Pero no tengo en ese aspecto lo que se puede decir un repertorio extenso con piano.

Con su naciente amor por España, sería la oportunidad de abordar las Canciones negras de Montsalvatge...

Las conocí hace poco tiempo, pero no las he cantado. Tengo que verlas más a fondo, porque alguien me las recomendó también recientemente.

¿Le apetece ahora crecer en papeles de obras en las que empezó con personajes de menor rango: ser Herodías en *Salome*, Clitemnestra en *Elektra*, Rosina en *Barbero de Sevilla*?

Claro que me apetece. Me encantan *Elektra*, *Salome* y Strauss en general, aunque últimamente no canto muchas óperas suyas. Es apasionante empezar sin prisas para ir de abajo hacia arriba, pero lo más importante para mí es trabajar a fondo todo: el repertorio, la técnica, o los libretos de esos grandes títulos para poderlos cantar en el futuro.

¿Tiene planes de asumir alguno de los roles que ha visto cantar a otras desde el escenario?

Por supuesto. Uno de ellos, Amme en *La Mujer sin sombra...*, que espero hacer algún día, pero no será antes de cinco años. Y claro que me apasionaría poder cantar Clitemnestra cuando sea mayor. Es emocionante pensarlo.

Los que empiezan necesitan buenos consejeros que les orienten... ¿Los tuvo usted o se ha guiado por el instinto?

Siempre he intentado dar con personas que me aconsejasen. Como Hanna Schwarz, una colega con mucha experiencia y gran corazón, siempre dispuesta a ayudar. O Brigitte Fassbaender, por supuesto. A otros compañeros les he pedido que me ayudasen, valorando mi voz honradamente. Pero no es fácil encontrarlos, por eso tienes que buscar la respuesta dentro de ti.

¿Toda mezo alberga la esperanza de ser Carmen algún día?

(Carcajadas). Tiene gracia: sin haber nunca pretendido ser Carmen, al final siempre me toca parecerme a ella. Los dos personajes que he cantado en el Real me daban esa impresión. Pero en estos momentos no es el papel que mejor me cuadre. Hoy por hoy me identifico más con el repertorio alemán y con Verdi.

Von Otter decía que para ser Carmen le faltaba la gracia de Teresa Berganza, pero al final cedió a la tentación. ¿Suscumbiría antes a la llamada de un director escénico o de uno musical?

Ambos me parecen importantes. Al musical lo siento más cercano, pero he tenido muy buenas experiencias en ambos terrenos. Cuando son grandes en su cometido, tanto si se trata de un director musical como el escénico, me gusta trabajar con ellos, porque brindan la oportunidad de experimentar cosas nuevas. El *Anillo* que canté en Bayreuth, primero como Flosshilde y luego como una Norna, con Kirill Petrenko y Frank Castorf, es una de las vivencias definitivas de mi carrera. Aunque a mucha gente no le gustó la producción, el trabajo con ellos me lo apunto como una experiencia única. Mientras Frank te daba toda la libertad, Petrenko, tan estricto, al final de cada representación venía a decirte con detalle qué habías hecho mal. Intentar complacer a los dos, combinando las órdenes de uno y otro, era una auténtica cuadratura del círculo. Pero lo hice, y fue muy emocionante.

¿Algún papel de los que ha cantado lo ha sentido especialmente próximo?

En este momento me siento muy cercana a Erda. Tal vez por eso no fui muy feliz en la de la producción del Teatro Real. Aparecer como una señora de la limpieza, no me parecía consecuente. En los tres o cuatro días que estuve con el director escénico, discutimos mucho. Pero no quería aburrirle

con mis argumentos, ¿quién soy yo para hacerlo? Teniendo en cuenta que ese montaje lleva casi veinte años rodando, y que existen grabaciones, eres tú quien se tiene que ajustar a su propuesta. En la idea de Wagner sería un personaje similar a Fricka, en quien no veo esa especie de prostituta con que frecuentemente se la presenta. Para mí es una mujer fuerte, inteligente, que en su escena con Wotan, que Wagner plantea como la discusión habitual de una pareja, o entre marido y mujer, se atreve a decir qué le parece que no está haciendo bien. Me gustan esos dos papeles porque creo que con mi concepción personal les puedo aportar cierto calor, alejándoles de la frivolidad a la que me refería.

Prepara los papeles ¿cuándo se los piden... o por si se los piden?

Siendo sincera, hasta ahora no he tenido tiempo para estudiarlos por anticipado, pero en el futuro, espero ver más claro qué quiero hacer en años sucesivos, para poder preparar algunos papeles por adelantado. No me gusta perder el tiempo sentada en casa esperando que me lleguen propuestas. Mi agencia me ha sugerido muchos personajes, y por el momento no sé por cuáles apostar. Tengo algunos en espera que no puedo desvelar, porque aún no están firmados o porque no se me permite adelantarlos.

¿Cuál sería el papel que espera que un día le ofrezcan, por el que valdría la pena quemar las naves?

¿Alguno que no haya contado a nadie? Puedo decir que me sorprendió muy gratamente cuando me ofrecieron en Stuttgart la Ortrud, que volveré a cantar en Hamburgo a finales de este año. Aunque me decían que era muy pronto para hacerlo, que iba a arruinar mi voz y nunca podría volver a cantar Mahler, lo hice y me encontré muy bien. Porque Ortrud está completamente en mi voz, sin obligarme a gritar; sin forzar, y eso es un regalo que me ha hecho la Naturaleza. Me lo pidieron antes de lo que esperaba, hice una prueba con mi pianista y mi profesor, vi que podía aceptar y ahora soy feliz con el personaje. Es uno de mis favoritos, junto al de Brunhilde, que estoy montando. Al margen del repertorio alemán, Amneris es uno de los que me gustaría incorporar. Tuve una oferta que no salió adelante, y espero cantarlo un día, porque es apasionante.

Del decálogo de oro wagneriano le falta anotarse *Tanhäuser*. ¿Para cuándo deja esa Venus?

Hubo algún proyecto, no recuerdo dónde, que al final se fue a pique. Sólo lo he cantado para mí, y creo que el papel le va bien a mi voz.

Formó parte del estreno absoluto de *Die Fromme Helene* de Edward Rushton en Hannover. ¿La ha vuelto a cantar?

No, porque creo que apenas se programa...

Es el problema de las nuevas creaciones...

Aun así, es importante para la audiencia y para los teatros apostar por nuevas obras, dando la oportunidad a sus compositores de ir construyendo una carrera. Pienso en Van Gogh, cuando necesitaba colores para pintar sus cuadros, y me da la impresión de que puedo aportar una de esas tonalidades que precisaba. Los cantantes con buena técnica que ya certifican una carrera, deberían ponerse al servicio de las nuevas creaciones para elevar su resultado artístico, prescindiendo del aspecto comercial de la apuesta. Que tomando parte de ella, la haga salir a la luz. A veces funcionará y otras no, pero es muy importante vivir la experiencia del proceso.

¿Lo ha experimentado en más ocasiones, al margen de la de Rushton?

En algunas, como *Make no noise*, una ópera de cámara de Miroslav Srnka que encargó el Festival de Munich, donde se estrenó en 2011, en mi primer año de contrato. Fue un trabajo duro, pero lo hice encantada para darlo a la luz.

Mirando hacia atrás, ¿le interesa el barroco?

Trabajando el *Siegfried* con Pablo Heras-Casado, le contaba, como director de música barroca con la Orquesta de Freiburg,



© DANIEL SCHÄFER

“Lo que verdaderamente me emociona es la experiencia en vivo”, afirma la mezzosoprano alemana.

que cuando estudié en la Universidad con un especialista en Música Antigua, me atreví también a cantarla, coloraturas inclusive. En aquellos tiempos, además de Schumann, Schubert y la música religiosa de Mendelssohn, canté las *Pasiones de San Juan* y *San Mateo* de Bach o *El Mesías*... Luego, mientras me formaba en el Opera Estudio de la Universidad de Freiburg y después en Stuttgart, tomé parte en muchas óperas representadas del repertorio barroco. Pero ahora nunca me incluyen en repartos operísticos de ese período. Y me encantaría, porque me gusta mucho.

A pesar de la reputada oferta barroca de Munich...

Sir John Peter Jonas, antes de mi llegada, programó mucho Haendel. Pero nunca pensaron que yo pudiera hacerlo. Y lo cierto es que puedo, y que me gustaría tener la misma oportunidad con la que contaron algunas de mis colegas de la pasada generación, como Marilyn Horne.

¿Cómo está su agenda de compromisos?

Aparte de alguna cosa aislada en el 27, la actividad de los próximos años, bastante llena, con teatros como Viena, Berlín o La Scala, donde ya canté la producción del Festival de Salzburgo de *Die Soldaten*. Ahora tenía alguna proposición, que no podía encajar en mi calendario por fechas, pero sigo en ello...

¿Madrid?

Algo hay, pero eso es Joan (Matabosch) quien tiene que decirlo. La verdad es que entre nosotros surgió un amor a primera vista (al menos en lo que a mí respecta; me gustaría que también por su parte...) y estamos trabajando para programar algo bueno.

En tal caso, esperamos verla pronto por España, gracias por su tiempo.

“Como Ulrica, dirigida por Zubin Mehta, en un montaje felliniano de *Ballo in Maschera*, caracterizada para la ocasión como la sensual Anita Ekberg en la inolvidable escena de la Fontana de Trevi”

www.youtube.com/watch?v=suKemUiHdd8

Ópera española en el Teatro Real

La misteriosa muerte del rey Fernando IV de Castilla constituye la materia prima de *Don Fernando, el Emplazado*, ópera en la que se entrelaza la tradición *belcantista* con las innovaciones de la denominada "escuela franco-alemana", etiqueta que aludía a los nuevos astros del horizonte operístico madrileño: Gounod y Meyerbeer. Con este combinado, el vizcaíno Valentín de Zubiaurre se alzó como la gran promesa de la ópera romántica española durante los patrióticos tiempos que sucedieron a la Revolución Gloriosa. Tras ganar un certamen nacional en 1869, *Don Fernando, el Emplazado* se estrenó en versión castellana en el madrileño Teatro Alhambra dos años antes de acceder al Real, donde se representó en su versión original en italiano en mayo de 1874. El protagonista fue entonces el tenor Enrico Tamberlick, quien interpretó el papel del primer Álvaro de *La fuerza del destino* y el primer Jorge de la versión operística de *Marina*. Con una partitura que, según el crítico contemporáneo Peña y Goñi, posee un "calor dramático instintivo, ritmos apasionados y una orquestación tan pronto delicada como ruidosa", y gracias al esfuerzo investigador del Instituto de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense, el Teatro Real hace justicia a su propia historia y a la del arte lírico del Romanticismo español.

Esta ópera española en tres actos, con música de Valentín de Zubiaurre (1837-1914) y libreto de Riccardo Castelvécchio y Ernesto Palermi, se escuchará en versión de concierto los días 15 y 17 de mayo por la Orquesta y Coro del Teatro Real con dirección musical de José Miguel Pérez Sierra. En el reparto: Miren Urbieta Vega, Cristina Faus,



Cristina Faus encarnará a Violante en la ópera *Don Fernando, el Emplazado*, del vizcaíno Valentín de Zubiaurre.

Damián del Castillo, José Bros, Fernando Radó, Gerardo López, Vicenç Esteve y Gerardo Bullón.

www.teatroreal.es

Música de cámara en Ibermúsica

Tras el recital de Evgeny Kissin en marzo que reanudó la actividad de la promotora, y la presencia de Teodor Currentzis y musicAeterna en abril, la actividad de conciertos de Ibermúsica prosigue en mayo, con dos espléndidas propuestas de música de cámara.

La primera cita es con un trío estelar, formado por Joshua Bell, Steven Isserlis y Evgeny Kissin, violín, violonchelo y piano, respectivamente. Esta cita será el día 5 de mayo a las 19.30 horas (Auditorio Nacional de Música, Madrid). En programa, obras de Rosowsky (*Dance Phantastique Op. 6*), Bloch (*From Jewish Life*, para violonchelo y piano; *Suite Baal Shem*, para violín y piano) y Shostakovich (*Trío n. 2 Op. 67*), con una duración aproximada de 71 minutos.

La siguiente cita nos trae a las hermanas Katia y Marielle Labèque (martes 18 de mayo, Auditorio Nacional de Música, Madrid), dúo de pianos con una larguísima trayectoria y los más altos reconocimientos, con obras de Ravel (*Ma Mère l'Oye*, versión original para dos pianos), Schubert (*Fantasia para piano a 4 manos en fa menor D 940*) y Bernstein (selección de *West Side Story*), con una duración aproximada de 65 minutos.

www.ibermusica.es



Un trío estelar en Ibermúsica: Joshua Bell, Steven Isserlis y Evgeny Kissin.

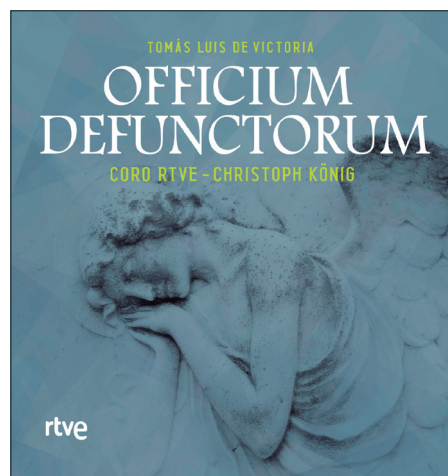
Officium Defunctorum de Victoria por el Coro de RTVE

El 30 de agosto de 2019, en el marco del Festival Internacional de Música Abvlensis, el Coro de RTVE ofreció un concierto conmemorativo en la Catedral de Ávila dirigido por Christoph König. El programa, protagonizado por Tomás Luis de Victoria, incluía el *Officium defunctorum*, entre otras obras del abulense. Exactamente el mismo programa que el Coro de RTVE, con Alberto Blancafort al frente, grabó en 1974 para el sello discográfico Hispavox.

Aquel disco, que recibió el Premio Nacional para Empresas Discográficas en 1976, fue producido y

anotado por Roberto Pla, fundador de los Cantores Clásicos, germen del que más tarde sería el Coro de Radio Nacional de España, predecesor a su vez del actual Coro de RTVE, el conjunto vocal profesional en activo más antiguo de España. Es precisamente para celebrar los 70 años de historia del Coro RTVE y rendir homenaje a aquellos precursores que tanto ayudaron a difundir nuestro patrimonio musical, que el sello Warner Music presenta esta grabación en formato CD + DVD.

www.rtve.es/orquesta-coro
www.warnerclassics.com/es



Anita Rachvelishvili, un prodigio



La mezzo Anita Rachvelishvili ofrecerá un recital en el Teatro Real.

La joven mezzosoprano georgiana Anita Rachvelishvili debuta en el Teatro Real. La cantante, que según Riccardo Muti es la mejor mezzosoprano verdiana del planeta en la actualidad, se ha convertido en una de las sensaciones de los últimos años en todos los coliseos y salas de conciertos a nivel mundial, desde aquella Carmen con Daniel Barenboim en La Scala milanesa. En su esperada visita a Madrid, la mezzo, artista en exclusiva del sello Sony Classical, cantará las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, entre otras inolvidables piezas de Verdi, Saint-Saëns o Tchaikovsky, junto al pianista Vincenzo Scalerà.

La cita tendrá lugar en el Teatro Real de Madrid el domingo 16 de mayo a las 18 horas.

www.teatroreal.es

Jesús Herrera, nuevo gerente de la OSCyL



El músico y gestor cultural Jesús Herrera, nuevo gerente de la OSCyL.

Finalizado el proceso de selección, el músico y gestor cultural Jesús Herrera ha obtenido la plaza de gerente de la OSCyL (Orquesta Sinfónica de Castilla y León), a través del concurso abierto convocado por la Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León, en el que han participado 19 aspirantes.

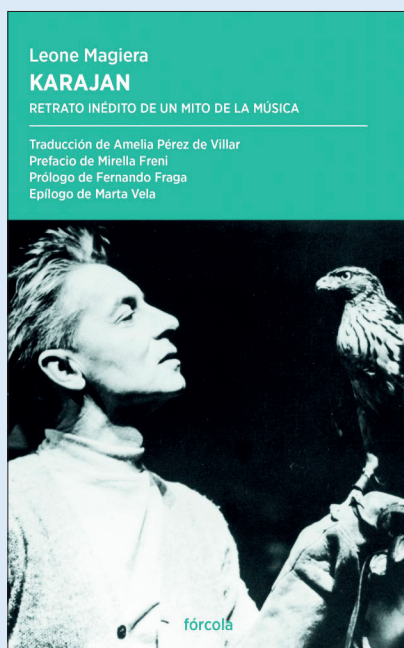
La resolución de esta convocatoria, que se ha realizado conforme a criterios objetivos de mérito, capacidad y experiencia profesional, marca un nuevo modelo en la dirección gerencial de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y determina la redefinición de las funciones que asumirá el Gerente en las distintas áreas de actividad de esta formación sinfónica. Con ello, la Consejería de Cultura y Turismo continúa avanzando en su compromiso de mejorar y profesionalizar el funcionamiento de la Fundación Siglo, a partir de los principios de equidad y transparencia en los procesos de selección de su personal.

www.oscyl.com

Karajan: retrato inédito de un mito de la música

Apenas un año después de que fuera publicado en su versión original italiana, en febrero de 2020, Amelia Pérez de Villar y Fórcola Ediciones nos ofrecen este *Ritratto inedito di un mito della musica* en español, que muestra una imagen sumamente humana del director austríaco, más allá de sus temas más controvertidos, su afiliación al partido nacionalsocialista o su férreo gobierno de la Filarmónica de Berlín durante más de treinta años en la condición de director vitalicio. Sin embargo, huyendo de los tópicos, Magiera nos ofrece un Karajan íntimo en cuanto a su ingente capacidad de trabajo, a sus inteligentes estrategias de ensayo y a su infalible olfato con los cantantes, que remite a los inicios de la carrera internacional de Mirella Freni y Luciano Pavarotti, amigos de la infancia y originarios ambos de Módena.

Junto a otros protagonistas de excepción, el Festival de Salzburgo, verdadero fortín de Karajan, y la Scala



de Milán, a la que Magiera estuvo vinculado también durante muchos años, se nos revela el enorme oficio

de Karajan como director de ópera y también como preparador de las voces, de las que sabía sacar el máximo rendimiento musical y escénico a partir del estudio profundo de la obra. Magiera analiza algunas de las mejores producciones operísticas de Karajan de la década de los sesenta (su etapa dorada), así como diversas técnicas de ensayo. Cierra el volumen un breve manual de dirección de orquesta en que el autor explica sus bases de manera certera pero amena, negando las imaginerías románticas que a menudo mezclan el oficio de la dirección con un falso esoterismo.

Karajan: retrato inédito de un mito de la música

Autor: **Leone Magiera**
Traducción: Amelia Pérez de Villar
Prefacio: Mirella Freni
Prólogo: Fernando Fraga
Epílogo: Marta Vela
Fórcola Ediciones, 272 páginas
<http://forcolaediciones.com>

Ravel con la Euskadiko Orkestra y Robert Treviño



En este lanzamiento discográfico del sello Ondine (grupo Naxos), podemos escuchar una selección de la obra orquestal de Ravel interpretada por los músicos de la Euskadiko Orkestra, con la dirección de Robert Treviño. Las obras que integran este disco son algunas de las piezas orquestales más conocidas del compositor francés de ascendencia vasca: *Bolero*, *La Valse*, *Rapsodie espagnole*, *Alborada del gracioso*, *Une barque sur l'océan* y la *Pavane pour une infante défunte*.

Después de su exitoso debut con un ciclo sinfónico completo de Beethoven (también en Ondine), Treviño y la Euskadiko Orkestra destacan en estas interpretaciones la influencia vasca en la música de Maurice Ravel.

<https://es.euskadikoorkestra.eus>

Festival Resis, estrenos gallegos con la Sinfónica de Galicia



La Orquesta Sinfónica de Galicia estrenará en la cuarta edición del Festival Resis un total de 12 obras encargadas a otros tantos creadores gallegos dentro de su *Proyecto 2020(21) 20 compositores 20 estrenos*, que puso en marcha durante el confinamiento en 2020 y con el que abarca todo tipo de estéticas, tendencias y generaciones de la música actual gallega.

Distintas agrupaciones de cámara, integradas por instrumentistas de la OSG, ofrecerán hasta el 6 de junio las obras de Jacobo Gaspar Grandal, Hugo Gómez Chao-Porta, Wladimir Rosinskij, Gabriel Bussi, Fernando Buide, Paulino Pereiro, Carlos Cambeiro, Carme Rodríguez, Sofía Oriana, Paz Pita, Federico Mosquera y Xavier de Paz, en escenarios coruñeses diversos.

www.sinfonicadegalicia.com

"Sonido de Filadelfia": retrospectiva Eugene Ormandy en Sony Classical

Cumpliendo un viejo deseo de muchos coleccionistas, Sony Classical publica la discografía americana completa con Columbia de Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, en una completa caja de 120 CD, todos con nuevas remasterizaciones. Casi la totalidad de este material se publicará por primera vez en CD con Sony Classical. De hecho, 152 de estas grabaciones nunca habían sido publicadas en CD anteriormente.

Ormandy se hizo cargo de la dirección musical de la Orquesta de Filadelfia después de Leopold Stokowski en 1938 y ocupó el cargo durante 42 años. Durante ese tiempo, en el que su nombre y el de la orquesta se volvieron inseparables, cultivó y desarrolló aún más el sonido voluptuoso que se originó con su predecesor. "Cualquier director refleja claramente el instrumento que ha tocado", dijo Ormandy (1899-1985), nacido en Budapest. El compositor y crítico estadounidense Virgil Thomson describió el "sonido de Filadelfia" de Ormandy como "penetrante y suave como el olor de las frutas de otoño. Ninguna otra agrupación instrumental tiene la calidad de la belleza impersonal, casi botánica, que esta posee; y ninguno de los otros directores que aparecen regularmente ante nosotros tiene la manera de Eugene Ormandy de ofrecer un trabajo realmente excelente sin insistencia personal".

<https://www.sonyclassical.es/>



EARLY MUSIC MORELLA

X AÑOS | 16-22 JULIO 2021

CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA

INTERPRETACIÓN MÚSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA

SILKE G. SCHULZE

ALTA CAPELLA / FLAUTA DE PICO

PALOMA GUTIÉRREZ

CANTO GREGORIANO

PATRIZIA BOVI

CANTO MEDIEVAL

MARTA ALMAJANO

CANTO RENACENTISTA / BARROCO

NÚRIA SANROMÀ GABÀS

CORNETTO

MARCO GARCÍA DE PAZ

CORO / DIRECCIÓN CORAL

Asistente de dirección: Francesc Gamón

PABLO MÁRQUEZ

ÓRGANO Y CLAVE

DAVID YACUS

SACABUCHE / TROMPETA DE MINISTRILES/ AÑAFIL

CARLES MAGRANER

VIHUELA DE ARCO / VIELLA / VIOLA DA GAMBA

EDUARDO EGÜEZ

VIHUELA DE MANO / TIORBA / GUITARRA

INTERPRETACIÓN MÚSICA TRADICIONAL Y DANZA

MARA ARANDA

CANTOS DEL MEDITERRÁNEO

EDUARD NAVARRO

RONDALLA / LENGÜETA DOBLE / DULZAINAS

AZIZ SAMSAOUI

MÚSICA MODAL Y ANDALUSÍ / KANÚN / OUD

YSHAI AFTERMAN

PERCUSIÓN

TONI APARISI

DANZA / DINÁMICA / EXPRESIÓN CORPORAL

OTRAS ACTIVIDADES

Conferencias: Manuel Pedro Ferreira, Paloma Gutiérrez y Jota Martínez
Mesa redonda | Medieval & Renaissance
JamSessions | Visita nocturna al castillo
Relajación y yoga | Cena fin de curso

INFO Y MATRÍCULA:

+34 961 780 015

morella@culturalcomes.net

www.culturalcomes.net/morella

SANTA MARÍA FESTIVAL EARLY MUSIC MORELLA



INFORMACIÓN | ENTRADAS

Tel. +34 961 780 015

morella@culturalcomes.net

“El sueño de una noche de verano”, el Festival de Granada de 2021

El Festival de Granada ha preparado una ambiciosa programación bajo el epígrafe de *El sueño de una noche de verano*, con una duración de 32 días. Se ofrecerán un total de 112 espectáculos, 63 enmarcados dentro del programa general y otros 49 en el FEX (Festival de Extensión). 10 de estos programas tendrán lugar en diferentes municipios de la provincia granadina.

El Festival rendirá homenaje, con motivo del septuagésimo aniversario, a los tres grandes protagonistas de 1952: el bailarín Antonio Ruiz Soler (cuyo centenario se conmemora este año), junto a su inseparable Rosario; el director Ataúlfo Argenta que actuó con la Orquesta Nacional de España en tres programas diferentes; y el mítico guitarrista Andrés Segovia, que ofreció dos históricos recitales.

Dentro de la temática general del Festival, que gira en torno a *La Noche*, se ofrecerán algunas obras maestras como la *Noche transfigurada* de Schoenberg, *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, en su doble vertiente concertística y danzística, *The Fairy Queen* de Purcell; las *Noches en jardines de España* y *El amor brujo* de Falla; la cantata de Navidad *Obscura noche* de Hernández Illana y varias páginas de George Crumb.

Entre las novedades de la presente edición hay que resaltar la residencia de tres grandes músicos: George Crumb como compositor residente y sobre el que García Lorca ha ejercido una poderosa influencia durante toda su carrera. El joven maestro finlandés Klaus Mäkelä, será el Director musical residente y se pondrá al frente de tres orquestas: la Philharmonia de Londres, la Orquesta Ciudad de Granada y la Orquesta de París. Y el pianista onubense Javier Perianes, que aparecerá en tres programas en solitario, música de cámara y con orquesta.

El Festival prestará una especial atención a la música de nuestro tiempo y presentará cuatro estrenos absolutos de

José Luis Valdivia, Iluminada Pérez Frutos, Félix Ibarrondo y Tomás Marco. De las 29 obras que se ofrecerán en el ciclo de cámara, 13 fueron escritas en el siglo XX, 11 en nuestro siglo. Agrupadas en el ciclo Crumb-Lorca Project, se ofrecerá el estreno conjunto de las 12 obras de George Crumb relacionadas con Lorca. Habrá también tres importantes recuperaciones históricas en el apartado de las músicas pretéritas: *La Toma de Granada* de Fray Hernando de Talavera y dos Cantadas de Navidad de Hernández Illana, estreno en tiempos modernos.

De los 28 conjuntos instrumentales y vocales, orquestas y compañías de danza, que se darán cita en el Festival, 20 son españoles y 8 extranjeros. Y de los 82 intérpretes contabilizados entre directores y solistas, el 71% son de nuestro país y el 29% son internacionales. Debutarán en el Festival los directores Klaus Mäkelä y James Conlon, los pianistas Sir Andrés Schiff y Seong-Jin Cho; los barítonos Florian Boesch y Christian Gerhaher, la soprano granadina María José Moreno, los flamencos Diego El Cigala, Argentina, La Macanita o Pansequito, entre otros.

Con el objetivo de acercar el Festival a un mayor número de personas, se han organizado 60 conciertos y espectáculos gratuitos, de los cuales 14 se ofrecerán en el marco del Festival en los ciclos de Música de Cámara, Cantar y Tañer y Nuestros Órganos; y el resto en el FEX. También se ofrecerán descuentos de hasta el 50% para jóvenes menores de 26 años y mayores de 65.

El 18 de mayo a las 10 horas se pondrán a la venta por Internet las localidades del Festival.

El cartel anunciador del 70 Festival es de la artista sevillana Carmen Laffón. Arco de cipreses refleja para la artista el espíritu de los jardines del Generalife, que tanto caracterizan a Granada y su Festival.

<https://granadafestival.org/>

Tutto Puccini

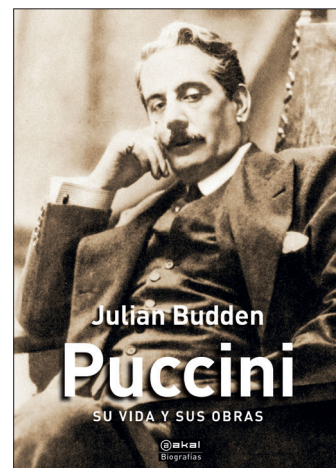
Puccini ha sido, es y seguirá siendo una de las figuras más populares en el mundo de la ópera. Y el autor de este libro, Julian Budden, ha sido uno de los más destacados investigadores de la ópera italiana. La unión de ambos nombres dio como fruto la que muchos consideran la gran biografía sobre el compositor de Lucca.

Si bien (nota y párrafo del editor) esta colosal biografía repite el mismo código para cada ópera: introducción, situación temporal e histórica, datos biográficos y análisis musical de la obra. Solo con pensar que filmes como *Puccini* de Carmine Gallo de 1953 distorsionaban la imagen de un compositor al que la historia ha tratado de manera desigual, este libro es precisamente una redención para todo aquel que ame el genio de un compositor al que su falta de intelectualidad parece haber molestado a muchos (Mortier incluido), aunque su hedonismo ha fascinado a partes iguales.

Con una hábil mezcla de análisis musical y relato colorista, en sus distintos capítulos se ofrece una esclarecedora visión de

algunas de los títulos más populares del repertorio operístico de todos los tiempos. Budden aborda con agudeza el proceso de elaboración de una ópera, en la figura de quien se puede considerar que pone el punto final a la ópera italiana del siglo XIX.

Asimismo, proporciona un informado análisis de las propias óperas, examinando la música acto a acto. Destaca, entre otras cuestiones, la influencia de Wagner, el único entre sus contemporáneos italianos en seguir el ejemplo del alemán a la hora de otorgar protagonismo al motivo musical, lo que algunas veces le permite dar voz a pensamientos no expresados por los cantantes, y otras emitir al público una señal de la que el personaje no es consciente. Y también nos deja un fascinante e interesantísimo retrato del hombre Puccini: con talento pero modesto, una persona con amistades de toda clase y condición social: tenderos, sacerdotes, terratenientes acomodados, colegas artistas. Afable, cortés, dotado de un gran sentido del humor, rara vez dejó de encandilar a todos los que se encontraban con él.



Puccini

Autor: **Julian Budden**
Traducción de Juan Lucas
Akal Biografías, 500 páginas

www.akal.com

Duelo entre Brahms y Schumann en el CNDM

“¡SOLO MÚSICA! Duelo Romántico” es la sexta edición del maratón musical bienal que el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y el Auditorio Nacional de Música (ambas unidades del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, perteneciente al Ministerio de Cultura y Deporte), organizan desde hace diez años para conmemorar el Día de la Música, conmemoración que se celebra en toda Europa cada 21 de junio con la llegada del solsticio de verano.

Bajo el sugerente título de “Duelo Romántico” y apoyado en una llamativa imagen obra del ilustrador madrileño Iván Solbes, la nueva edición de ¡SOLO MÚSICA! pretende, al igual que las anteriores, convertirse en una gran fiesta, en una jornada de celebración en la que el Auditorio abre sus puertas de par en par a todo el mundo, acercándose a nuevos públicos, especialmente a aquellos poco habituados a la experiencia de la música clásica en directo. Las anteriores ediciones de ¡SOLO MÚSICA! celebradas en 2011, 2013, 2015, 2017 y 2019, reunieron a cerca de 100.000 espectadores.

A diferencia de anteriores ediciones, en las que el maratón musical se celebraba a lo largo de un día completo, en esta ocasión y observando las medidas de seguridad que impone la actual situación sanitaria, la sesión se desarrollará a lo largo de un fin de semana completo, con cuatro conciertos repartidos entre el viernes 18, sábado 19 y domingo 20 de junio.

Estos conciertos tendrán como eje central las sinfonías completas de Schumann y Brahms (ocho sinfonías en total) en un amistoso “duelo romántico” en el que estos dos em-

blemáticos músicos del Romanticismo, muy vinculados entre sí a nivel personal se “enfrentan” en un apasionante vis a vis dirigido por un solo maestro: James Conlon, uno de los más brillantes y versátiles directores musicales de todo el panorama mundial.

Esta nueva edición de ¡SOLO MÚSICA! es la primera que cuenta con un director de orquesta extranjero, por lo que nuestra cita bienal alcanza un perfil más internacional. Al mismo tiempo, y para llevar a buen puerto este apasionante maratón, James Conlon se pondrá al frente de cuatro de las más importantes orquestas españolas: Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica de Castilla y León y Joven Orquesta Nacional de España.

¡SOLO MÚSICA 2021!

Viernes 18 de junio

20:00h / **Orquesta Nacional de España**
Sinfonía n. 1 de Schumann & Sinfonía n. 1 de Brahms

Sábado 19 de junio

12:00h / **Orquesta Sinfónica de Galicia**
Sinfonía n. 2 de Schumann & Sinfonía n. 2 de Brahms
20:00h / **Orquesta Sinfónica de Castilla y León**
Sinfonía n. 3 de Schumann & Sinfonía n. 3 de Brahms

Domingo 20 de junio

12:00h / **Joven Orquesta Nacional de España**
Sinfonía n. 4 de Schumann & Sinfonía n. 4 de Brahms
Abonos disponibles y localidades individuales a partir del 12 de mayo

www.cndm.mcu.es/node/22081

Valentin Malinin, Primer Premio del Concurso Internacional de Jaén

El pianista ruso Valentin Malinin se impuso en la 62 edición del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”, que organiza la Diputación de Jaén, gracias a su interpretación del *Concierto para piano n. 1* de Tchaikovsky durante la final de este certamen, que se celebró entre el 8 y el 17 de abril.

La actuación de este pianista ha sido, a juicio del jurado presidido por Albert Attenelle, la mejor de las realizadas por los tres jóvenes intérpretes que disputaron la final, en la que estuvieron acompañados por la Orquesta Filarmónica de Málaga, dirigida por Salvador Vázquez.

La vicepresidenta primera y diputada de Igualdad y Bienestar Social de la Diputación Provincial, Francisca Medina, fue la encargada de entregar el premio al ganador de este concurso, que está dotado con 20.000 euros aportados por la Administración provincial, además de Medalla de Oro y diploma, la grabación y edición de un disco con el sello Naxos y una gira de diez conciertos. Con este galardón, Valentin Malinin se convierte en el séptimo intérprete ruso en inscribir su nombre en el palmarés de este concurso.

El Segundo Premio fue para el taiwanés Po-Wei Ger, dotado con 12.000 euros aportados por El Corte Inglés. El Tercer Premio, dotado con 8.000 euros y patrocinado por la Fundación Unicaja Jaén, ha recayó en el británico Dominic Doutney. Los restantes premios fueron para el holandés Aidan Mikdad (Premio Música Contemporánea por la mejor interpretación de la obra de encargo, *Me arrodillo yo*, de Sebastián Mari-



Foto de familia con premiados, jurado y autoridades en la entrega de premios del 62 Premio “Jaén” de Piano.

né); Leo de María (Premio “Rosa Sabater”, que se concede al mejor intérprete de música española); Po-Wei Ger (Premio Música de Cámara, por la mejor interpretación junto al Cuarteto Bretón en la prueba de cámara con quintetos con piano).

Tanto la prueba final con orquesta como la prueba de cámara se retransmitieron por streaming desde el canal de YouTube de la Diputación de Jaén.

<https://premiopiano.dipujaen.es/>

Generación ESMAR

Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento

por Lucas Quirós

Sentamos a la mesa a los responsables de ESMAR, la Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento con sede en la Comunitat Valenciana, cuyo objetivo es formar profesionales cualificados y con un dominio completo de la técnica, preparados para desarrollar sus competencias en un mercado laboral cada vez más exigente.

Hemos visto que ha aparecido recientemente en los medios la Generación ESMAR, un concepto nuevo que ha irrumpido con fuerza en el panorama musical. ¿Qué es la Generación ESMAR? ¿Quiénes son los jóvenes de esta Generación?

La Generación ESMAR es la primera generación que se está formando en las aulas de la Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento, un grupo de jóvenes músicos con un perfil muy potente y unas ganas imparables de aprender, de formarse y de ser los mejores en sus ámbitos. Empezamos a usar este término porque nos dimos cuenta de que realmente se estaba empezando a forjar entre ellos una comunidad, una especie de vínculo que va más allá de lo académico, y que surge de tener intereses comunes, sueños compartidos, luchar por las mismas metas, tener las mismas ilusiones. Y una generación, en el contexto cultural, es precisamente eso, un grupo de personas que se alinean con unos ideales comunes y que tienen una misma actividad artística. Y sí, es cierto que son jóvenes que están emergiendo con fuerza en el panorama musical actual, ¡son ya más de 200 alumnos en ESMAR! Estamos seguros de que esta generación dará mucho que hablar.

Pruebas de acceso abiertas

Enseñanzas Superiores de Música en
ESMAR
Curso 2021/22

www.esmarmusic.com
Teléfono 962 752 225

“La Generación ESMAR son jóvenes muy preocupados por recibir una formación de calidad, son inconformistas, en el sentido de que siempre quieren más, quieren ir un paso por delante”



“Nuestro plan de estudios reduce al mínimo la carga de las asignaturas teóricas y le da la carga máxima de créditos a la asignatura del instrumento”.

¿Podrían definirnos con algunos rasgos cuál es el perfil de los jóvenes de esta generación?

Sí, claro. Son rasgos que vemos en la mayoría de estos alumnos de ESMAR y, quizás, por eso, porque comparten mucho la manera de ver y entender el mundo, existe tan buena conexión entre ellos. Son jóvenes muy preocupados por recibir una formación de calidad, son inconformistas, en el sentido de que siempre quieren más, quieren ir un paso por delante. Son jóvenes muy exigentes consigo mismos en primer lugar, y con todo lo que les rodea en consecuencia. Son una generación comprometida con el mundo de la cultura, con el mundo de la música. En la mayoría de ellos vemos otros valores encomiables, como el compromiso social, la sensibilidad hacia lo artístico, la pasión por la música, el interés por las artes performativas y plásticas, el teatro, la ópera. Algunos están muy interesados también por el arte urbano, las culturas pop y las corrientes musicales folk y de músicas del mundo. Son jóvenes de su tiempo, del siglo XXI, viven con los pies en la tierra y tienen una forma muy genuina de entender el mundo. Nos sentimos muy orgullosos de estar formando a esta generación.

ESMAR es una escuela superior que nace rompiendo esquemas y con una gran tendencia a la innovación. Han reformado algunos de las viejas estructuras de los planes de estudio que nadie se atrevía a tocar hasta el momento. ¿En qué ha consistido la innovación de vuestro plan de estudios exactamente?

Si algo ha tenido claro ESMAR desde el principio es que no venimos a replicar los antiguos modelos del pasado. En ESMAR hemos llevado a cabo un profundo proceso de estudio y de renovación de las titulaciones para adaptarnos realmente a lo que la industria musical está pidiendo fuera de las aulas. No tiene sentido seguir “conservando” antiguos modelos con una sobrecarga lectiva que asfixia al estudiante y deja de tocar el instrumento, cuando lo que se está exigiendo a los titulados superiores es que compitan en pruebas y concursos con los mejores intérpretes que vienen de China, de América o de cualquier parte del mundo. Por eso, nuestro plan de estudios reduce al mínimo la carga de las asignaturas teóricas y le da la carga máxima de créditos a la asignatura del instrumento, para que los alumnos puedan realmente dedicar sus años de conservatorio superior a convertir-

se en los mejores intérpretes que pueden llegar a ser. Queremos formar a los músicos más preparados para el mundo profesional.

Según tenemos entendido, el profesorado es precisamente una de las claves en esta ecuación, que aúna innovación y éxito educativo...

De hecho el profesorado es la piedra angular de este proyecto. Nadie puede enseñar lo que no tiene. Los mejores profesores de instrumento son aquellos que son o han sido grandes intérpretes y destacados pedagogos. Gente que ha hecho una carrera sobre los escenarios, y que la sigue teniendo y la compagina con las clases en ESMAR. Nuestro claustro de profesores está formado por auténticas puntas de lanza en cada una de sus especialidades, y su escuela de interpretación es una de las señas de identidad que está marcando a esta Generación ESMAR. Nombres como Pacho Flores en trompeta, Xelo Giner en saxo, Vicente Balaguer, Vasko Vassilev, Rubén Talón, Daniel Fuster, Stefan Schilli... Y así podríamos nombrar a todo el claustro de profesores.

Las pruebas de acceso son otro de esos ámbitos que hasta el momento se había cuestionado poco, y ahora las han vuelto completamente del revés. ¿En qué ha consistido esta remodelación?

Sí, las pruebas de acceso han sido otro de nuestros focos de acción porque se estaban replicando modelos que fueron diseñados en el pasado para contextos pasados, y nada tienen que ver con la situación actual. El alumnado sufre mucho enfrentándose a estas pruebas y muchas veces, hasta el mes de julio, o incluso septiembre, no saben si podrán tener una plaza o dónde tendrán que ir a estudiar el curso siguiente. Y así no se puede planificar una vida. Nosotros hemos abierto el período desde el mes de marzo hasta junio indefinidamente, para que cada aspirante pueda hacer la prueba cuando quiera, y así poder organizar su futuro académico. Además, como somos una Escuela Superior de proyección nacional e internacional, las pruebas se pueden hacer también en formato online o a través



“Si queremos que los alumnos estén preparados para trabajar en entornos profesionales, tenemos que proporcionarles entornos profesionales”.

de una grabación. Y si aprueban la prueba porque superan los estándares de calidad requeridos, les garantizamos una plaza, no tienen que competir contra otros compañeros. Sin duda este modelo ha sido un gran avance del que nos sentimos muy satisfechos.

¿Y qué hay sobre las especialidades? ¿Qué se puede estudiar en ESMAR?

En estos momentos disponemos de los estudios de Grado en las especialidades de Interpretación, Pedagogía y Producción y Gestión, una especialidad muy interesante que se puede cursar en muy pocos conservatorios de España. Y además existe la posibilidad de combinar estas titulaciones y cursarlas simultáneamente, de modo que en dos años más tienes otra especialidad. También tenemos una oferta de másteres propios muy interesantes en temas como dirección, técnica pianística o método Suzuki. Y

muy pronto ofreceremos también másteres oficiales en interpretación y pedagogía. Por otra parte, tenemos tres Programas de Alta Especialización para las edades de 8-14 años (*Esmar Young Talent*), de 14-18 años (*Esmar Professional Program*) y el de transición a la vida profesional (*High Speciality Program*), diseñados todos ellos para ofrecer una formación del máximo nivel en cualquiera de las etapas de la vida del intérprete. Y añadido a todo esto, ofrecemos continuamente cursos de perfeccionamiento, como el ya famoso curso de verano *Esmar Estiu*, seminarios internacionales, masterclass con profesores invitados... Todo un universo formativo que se adapta a todas las necesidades.

Es especialmente llamativo el proyecto que tienen con la orquesta, que funciona como si de una orquesta profesional se tratara... ¿Nos pueden explicar un poco más?

Exactamente así es. Si queremos que los alumnos estén preparados para trabajar en entornos profesionales, tenemos que proporcionarles entornos profesionales. No queremos que la orquesta sea una asignatura más para cumplir con el curriculum, queremos que sea una verdadera experiencia de vida profesional. Formamos una gran orquesta sinfónica, la Orquesta Sinfónica ESMAR, y organizamos la asignatura por encuentros. En cada uno de ellos invitamos a un director de talla internacional, como Cristóbal Soler, uno de los grandes directores del Teatro de la Zarzuela; José Antonio Montaña o José Luis Estellés, directores de las principales orquestas internacionales, y durante una semana se monta un ambicioso repertorio de concierto con una tablilla de horarios de una orquesta real. El encuentro se cierra con un concierto público que pone el broche final. Además, damos la oportunidad al alumnado de tocar como solista al frente de la orquesta, algo que muy pocas veces los estudiantes tienen oportunidad de hacer. Toda una experiencia musical del más alto nivel, sin lugar a dudas.


Además de la orquesta, ESMAR publica constantemente una actividad artística muy interesante...


Interesante e incesante. Tenemos un Ensemble de Música Contemporánea, los Horizontes Sonoros XX-XXI, tenemos un ciclo de música de cámara, los *Mood Thursday ESMAR* (MTE), las audiciones periódicas de las aulas de instrumento y, otra de nuestras grandes innovaciones es el *ESMAR Concert Hall*, que permite que los alumnos tengan acceso libre para organizar sus propios conciertos y recitales cuando ellos quieran en el gran Auditorio ESMAR. Y todo esto, porque creemos que el intérprete se forma teniendo experiencias interpretativas. Y mucho más. Como dijo el poeta, se hace camino al andar...




Concierto presentación de la Orquesta Sinfónica ESMAR.

Encuétranos en:

 Instagram @esmarmusic

 Facebook EsmarMusic

 Twitter @esmar_de

Estelle Revaz

Viaje en la Ginebra musical

por Blanca Gallego

“**J**ourney to Geneva es un viaje al corazón de la tradición y de la innovación de Ginebra. Encontramos los valores de la introspección, tan queridos por la ciudad calvinista, pero también los valores del diálogo y la multiculturalidad, tan importantes para la ciudad”, afirma la joven cellista, con la que hablamos de este nuevo registro junto a la L’Orchestre de Chambre de Genève en el sello Solo Musica.

¿Dónde se encuentra más cómoda, en la música de vanguardia o en la clásica?

Para mí, los dos estilos son complementarios. En el repertorio clásico o romántico, el enfoque se basa, por supuesto, en la tradición interpretativa, aunque intento ser lo más fiel posible al compositor y a su partitura. Para la música del siglo XX, las fuentes disponibles son más cercanas y permiten dirigir al intérprete con mayor precisión en sus elecciones artísticas. Para la música de Frank Martin, pude, por ejemplo, conocer a un nieto del compositor y, por supuesto, pude construir mi interpretación de *Lignes d’Est* directamente con Xavier Dayer.

En sus anteriores trabajos discográficos ha conjugado ambos estilos, la contemporánea con la gran tradición...

Sí, creo que estas grabaciones reflejan lo que imagino que es el deber del músico: rendir homenaje al repertorio, mantener vivo nuestro patrimonio construido a lo largo de los años y, al mismo tiempo, contribuir a la construcción del repertorio y al patrimonio cultural del mañana.

¿Cómo ha sido esta colaboración con L’Orchestre de Chambre de Genève?

Fue una larga colaboración de 3 años. Tuve la suerte de poder tocar un repertorio muy amplio con la orquesta que nos permitió desarrollar reflejos cerca-



© ESTELLE REVAZ 2019

La cellista Estelle Revaz ha grabado obras de Frank Martin y Xavier Dayer.

nos a la música de cámara a gran escala. Con los músicos también construí unas amistades muy bonitas que nos permitieron superar los obstáculos que surgieron en el camino de la grabación a causa de la pandemia.

¿Cómo podría definir Journey to Geneva?

Journey to Geneva es un viaje al corazón de la tradición y de la innovación de Ginebra. Encontramos los valores de la introspección, tan queridos por la ciudad calvinista, pero también los valores del diálogo y la multiculturalidad, tan importantes para la ciudad.

¿Tiene Frank Martin el reconocimiento internacional que de verdad se merece?

Por desgracia, la música de Frank Martin no se toca lo suficiente en Suiza ni en el extranjero. Es una música única, muy seria, muy profunda pero también lúdica y humorística.

Usted ha estrenado Lignes d’Est, el concierto para cello de Xavier Dayer. ¿Es una buena combinación para el concierto de Martin?

Sí, es impresionante comparar la estructura de *Lignes d’Est* con la de la *Ballade*

pour violoncelle de Frank Martin. Hay un estrecho diálogo entre estas dos piezas, aunque tengan colores diferentes.

¿Alguna proposición para tocar en España?

Con la crisis del Covid-19, las giras en el extranjero son muy difíciles. Tenía algunos proyectos pendientes antes de la crisis y espero que podamos realizarlos de alguna manera. Me encanta España y el público español.



www.estellerevaz.com
www.locg.ch
www.solo-musica.de

“Para la música de Frank Martin, pude, por ejemplo, conocer a un nieto del compositor”

JOURNEY TO GENEVA

Estelle Revaz

www.youtube.com/watch?v=ZEhjA8DxSAA

Semana Lírica de Logroño

"Lucrecia Arana"

por Blanca Gallego

La cultura no descansa, y menos en verano. Presentamos con estas líneas la I Semana Lírica de Logroño "Lucrecia Arana". La capital riojana se une a las ciudades que organizan festivales líricos veraniegos. Este año, entre el 14 y 20 de junio se celebrará la I Semana Lírica de Logroño "Lucrecia Arana", iniciativa de carácter privado que cuenta con el apoyo del Programa de ayudas al desarrollo de proyectos culturales y artísticos del Ayuntamiento de Logroño.

Primera Edición

Esta será la primera edición de un festival que, desde una posición modesta en número de propuestas, pero ambiciosa en contenidos, quiere destacar por la capacidad de innovación en sus espectáculos líricos, así como por su decidido apoyo a la divulgación de la música lírica, sobre todo entre los jóvenes, para que descubran y experimenten la emoción de la ópera y la zarzuela como algo cercano. Antón Armendariz, director artístico de la Semana, aporta la clave que define este nuevo proyecto cultural que, nacido en un momento difícil, aspira a tener una continuidad: "Convertir Logroño en un escenario lírico donde la música se acerque al público en lugar de que este se tenga que desplazar al teatro como único lugar de representación; en definitiva, democratizar la experiencia cultural".

Para ello, durante una semana Logroño se convertirá en un escenario abierto, donde además de espectáculos y recitales en salas de concierto, se ofrecerán conciertos callejeros en escenarios insólitos, logrando así la participación de toda la ciudad.

Cultura Km 0

Para todos los involucrados en este proyecto, apoyar a la creación y a los artistas del entorno más cercano, en todas las disciplinas, desde todos los ángulos, y sobre todo, a aquellos que han dedicado su años de formación al arte y comienzan a dar sus primeros pasos en el campo profesional, buscando siempre la calidad y la excelencia

DEL 14 AL 19 DE JUNIO

SEMANA LÍRICA DE LOGROÑO

Lucrecia Arana

ESPECTÁCULOS
SALA GONZALO DE BERCEO
"Homenaje a Lucrecia Arana, La riojanita".
14 de junio, 19.30 h
"Pascua Florida".
Voz y piano
(textos de María Lejárraga).
18 de junio, 20.00 h
"Gimiendo por ver el mar"
Piaerdemavida ensamble.
19 de junio, 20.00 h

CONVERSACIONES
LA GOTTA DE LECHE
"¿De verdad los cantantes son gordos?"
15 de junio, 20.00 h
CENTRO SOCIAL DE IBERCAJA
"La ópera al desnudo. Visión desde el intérprete"
16 de junio, 20.00 h
"Epistolario
María de la O Lejárraga, Manuel de Falla y Gregorio Martínez".
17 de junio, 20.00 h

RESERVAS DE ENTRADAS Y LOCALIDADES:
CENTRO SOCIAL IBERCAJA. www.funcoconibercaja.es
LA GOTTA DE LECHE: 941 20 16 15
SALA GONZALO DE BERCEO: 941 20 16 15
en la web www.seminalirica.com

Tres apartados

El festival se divide en tres apartados. Espectáculos: Conciertos y espectáculos a cargo de artistas líricos de proyección internacional; Conversaciones: Encuentros entre especialistas de la ópera y artistas que acercarán con sus experiencias la ópera a todos los públicos a través de unas conferencias pensadas como encuentros en un café; y "Bocaditos musicales",

la parte de la Semana Lírica donde la música estará en la calle. Estos Bocaditos serán pequeños micro-conciertos callejeros de unos 20 minutos de duración, en distintos rincones de la ciudad, durante los días de la Semana Lírica, en formato flash mob.

"El público se va a sorprender, estos Bocaditos serán interpretados por jóvenes promesas de la lírica española, porque uno de los claros objetivos con los que nace esta Semana Lírica Lucrecia Arana consiste en favorecer la cultura Km 0".

La Semana Lírica lleva el apelativo de "Lucrecia Arana", en homenaje a la insigne cantante, oriunda de Haro. En esta primera edición los organizadores quieren realzar la figura de grandes artistas riojanos de ayer y hoy, comenzando con la propia Lucrecia Arana y resaltando la influencia de la escritora María de la O Lejárraga (San Millán de la Cogolla) en la música española del siglo XX, así como la participación de artistas riojanos de la actualidad.

La Semana Lírica de Logroño "Lucrecia Arana" está organizada por Sergei producciones líricas, con el patrocinio del Ayuntamiento de Logroño y la colaboración del Gobierno de La Rioja, Centro Comercial Berceo, Obra Social Ibercaja, Gráficas Ochoa, Librerías Santos Ochoa, Cadena Ser La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Rotary Club La Rioja.

Agenda

- Lunes 14** Conversación sobre Lucrecia Arana, con la participación de su bisnieta Lucrecia Enseñat Benlliure / "La riojanita", espectáculo sobre la vida de Lucrecia Arana y sus triunfos.
- Martes 15** Conversación de introducción a la lírica "¿De verdad los cantantes son gordos? ¿Qué es una ópera?", orientada a escolares y jóvenes, con la participación del tenor y director de escena Antón Armendariz Díaz.
- Miércoles 16** Conversación "la ópera vista por los cantantes", con la participación del tenor internacional Miguel Olano.
- Jueves 17** Conversación sobre María de la O Lejárraga, y presentación del libro Epistolario *María de la O Lejárraga - Manuel de Falla - Gregorio Martínez Sierra*, a cargo de la investigadora Mariluz González y Juan Aguilera Sastre.
- Viernes 18** "1915 viaje a Granada", recital con las canciones que María de la O Lejárraga escribió durante su viaje a Granada. Música compuesta por el prestigioso director y compositor Miquel Ortega, interpretada por los internacionales Anna Tonna, mezzosoprano y Mac McClure, pianista.
- Sábado 19** "Piaerdemavida ensamble". Este trío lírico, con experiencia en conciertos en salas internacionales como Carnegie Hall de Nueva York, Kioi Hall de Tokyo y giras por Georgia, Italia y España, nos ofrecerán un recital de música de cámara.

<https://produccionesliricas.com/>

70 Festival de Granada

18 FEX Festival Extensión / 52 Cursos Manuel de Falla

17 de junio a 18 de julio de 2021



En escena

17 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h |
Música incidental

Orquesta y Coro Ciudad de Granada / Paul McCreesh

El sueño de una noche de verano.
Obras de Schoenberg y Mendelssohn

24 junio | Edificio "El Cubo" de CaixaBank, 22.00 h |
Concierto visual

Eduardo Fernández, piano

Los colores de la música.
Preludios sinestésicos de Scriabin

1 y 2 julio | Teatro Isabel la Católica, 19.30 h | Ópera

Henry Purcell: *The Fairy Queen* **Academia Barroca del Festival**

Rita Cosentino, dirección escénica
Aarón Zapico, dirección musical

Lied en la Alhambra

20 junio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Florian Boesch / Malcolm Martineau

Schubertiada I: *El canto del cisne*

27 junio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Christian Gerhaher / Gerold Huber

Schubertiada II: selección de Lieder

7 julio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Matthias Goerne / Alexander Schmalcz

Schubertiada III: *La bella molinera*

Conciertos de Palacio

21 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Joven Orquesta Nacional de España / James Conlon

Sinfonías entre amigos. Obras de Schumann y Brahms

22 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Philharmonia Orchestra / Klaus Mäkelä / Javier Perianes

Aires nórdicos. Obras de Sibelius y Grieg

25 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orquesta Ciudad de Granada / Klaus Mäkelä

Divertimento con brío. Obras de Widmann, Bartók y Beethoven

30 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Le Concert des Nations / Jordi Savall

Los elementos y las furias. Obras de Rebel, Handel y Gluck

4 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orquesta Nacional de España / David Afkham

María Toledo / Josep Colom

Homenaje a Atáulfo Argenta. Obras de M. de Falla

9 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Gürzenich-Orchester Köln / François-Xavier Roth / Isabelle Faust

Sinfonismo colosal. Obras de Schumann y Bruckner

11 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orchestre de Paris / Klaus Mäkelä / Janine Jansen

Nuevos mundos. Obras de Debussy, Bruch y Dvořák

Grandes intérpretes

19 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Christian Zacharias

Confines musicales. Obras de Haydn, Bach y Schubert

26 junio | Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h

Arcadi Volodos

Schubert expansivo, Brahms esencial.
Obras de Schubert y Brahms

28 junio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Jordi Savall / Pedro Estevan

Oriente-Occidente. Diálogo de las almas

3 julio | Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h

Sir Andrés Schiff

Dos genios de la experimentación. Obras de Bach y Beethoven

5 julio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Pablo Sáinz-Villegas

Homenaje a Andrés Segovia. Obras de Granados, Rodrigo, Tárrega y Albéniz

10 julio | Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h

Elisabeth Leonskaja

Fantasia y virtuosismo. Obras de Schubert

12 julio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Javier Perianes

El amor y la muerte. Obras de Beethoven, Chopin, Granados, Liszt y Wagner/Liszt

17 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Seong-Jin Cho

Humoradas nocturnas. Obras de Schumann, Ravel y Chopin

© Carmen Laffón, obra de la serie *Jardines de Granada, 2006-11* (detalle). Patronato de la Alhambra y Generalife



Entradas a la venta a partir del 18 de mayo de 2021

Venta e información: www.granadafestival.org

Danza

18 junio | Teatro del Generalife, 22.30 h
Compañía Nacional de Danza
Giselle

23 y 24 junio | Plaza de los Aljibes, 22.30 h
Ballet Flamenco de Andalucía
Antonio, cien años de arte

25 junio | Teatro Alhambra, 20.00 h
Jóvenes-en-Danza
Coreografías de Andrés Peña y Javier Monzón.
Conservatorio Profesional de Danza
«Reina Sofía» de Granada

26 junio | Teatro del Generalife, 22.30 h
Compañía Blanca Li
Solstice

2 y 3 julio | Teatro del Generalife, 22.30 h
Hamburg Ballet John Neumeier
El sueño de una noche de verano

10 julio | Teatro del Generalife, 22.30 h
Malandain Ballet Biarritz
La Pastorale

18 julio | Teatro del Generalife, 22.30 h
Ballet Flamenco de Andalucía
El maleficio de la mariposa

Cantar y tañer. Sones antiguos y barrocos

19 junio | Santa Iglesia Catedral, 12.30 h
Schola Antiqua
Fray Hernando de Talavera: *La Toma de Granada*

20 junio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h
La Danserye / Capella Prolationum / Schola Antiqua
Carlos V y la música imperial

27 junio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h
El León de Oro
Italia y España: maestros de la polifonía en la Edad de Oro

3 julio | Crucero (Hospital Real), 12.30 h
Hopkinson Smith
Música española e inglesa del Siglo de Oro

4 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h
Academia Barroca del Festival de Granada
Noche. Música barroca para la Noche

8 julio | Patio de los Inocentes (Hospital Real), 22.00 h
Anna Caterina Antonacci / Forma Antiqua
Una ópera imaginaria en un prólogo y cinco actos

11 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h
Carlos Mena / Concerto 1700
Oscura noche. Noche y alba en las cantadas españolas

17 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h
Al Ayre Español
La soave armonía. Corelli y la Sonata da Chiesa

Música de cámara

23 junio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h
Crumb-Lorca Project I
Cuarteto Bretón
Desde la tierra oscura. Obras de Sánchez-Verdú, J. A. García y Crumb

29 junio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h
Crumb-Lorca Project II
United Instruments of Lucilin
Mar nocturno. Obras de Crumb, Castex, Lachenmann, Rometelli y Valdivia Arias

6 julio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h
Crumb-Lorca Project III
Taller Atlántico Contemporáneo I
Cuando sale la luna. Obras de Crumb

7 julio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h
Crumb-Lorca Project IV
Taller Atlántico Contemporáneo II
La noche canta desnuda. Obras de Crumb

8 julio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h
Crumb-Lorca Project V
Taller Atlántico Contemporáneo III
Empieza el llanto de la guitarra. Obras de Crumb

9 julio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h
Crumb-Lorca Project VI
Ensemble NeoArs Sonora
Los arcos rotos donde sufre el tiempo. Obras de Crumb, I. Pérez Frutos, J. Rueda y F. Ibarrondo

13 julio | Patio de los Mármoles (Hospital Real), 22.00 h
Cuarteto Quiroga / Javier Perianes
Pasión romántica. Obras de Brahms y Schumann

15 julio | Patio de los Mármoles (Hospital Real), 22.00 h
Trío Arbós / José Luis Estellés
Músicas confinadas. Obras de Messiaen y T. Marco

18 julio | Patio de los Mármoles (Hospital Real), 22.00 h
Jerusalem String Quartet
Cuartetos vieneses. Obras de Mozart, Beethoven y Schubert

Noches de flamenco

Preludio para la celebración de un centenario
I Concurso de cante jondo (1922-2022)

18 junio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.30 h
Argentina

25 junio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.30 h
Pansequito

2 julio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.30 h
Rocío Márquez

6 julio | Teatro del Generalife, 22.30 h
**Gala "Andalucía Flamenca":
Cantes de mujer**

9 julio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.30 h
**Cancanilla de Málaga /
Yeyé de Cádiz / Guadiana**

14 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h
Diego El Gigala

16 julio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.30 h
La Macanita

Nuestros órganos

22 junio | Iglesia de los Santos Justo y Pastor, 21.00 h
Bernard Focroulle
El órgano, espejo de la diversidad cultural europea

29 junio | Parroquia de Nuestro Salvador, 21.00 h
Juan María Pedrero
Alemania & Francia

14 julio | Iglesia del Convento de Santa Catalina de Siena (Zafra), 21.00 h
Andrés Cea
Tientos y fantasía

Domingo 18 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h
Daniel Oyarzábal
Concierto de naciones. Viaje en el tiempo a través del órgano

Músicas para noches de estío

1 julio | Palacio de los Córdoba, 22.30 h | Copla
Martirio / Chano Domínguez
A Bola de Nieve

8 julio | Palacio de los Córdoba, 22.30 h | Guitarra
Rafael Riqueni / Miguel Ángel Cortés
Doce cuerdas, mano a mano

10 julio | Corral del Carbón, 22.30 h | Jazz
Jorge Pardo Quartet
Trance

16 julio | Palacio de los Carlos V, 22.30 h | Cabaret
Ute Lemper
Midnight in Granada

18 Fex Festival Extensión

El FEX despliega paralelamente al desarrollo del Festival espectáculos variopintos y participativos, conciertos solidarios, músicas del mundo y propuestas de música y danza por la ciudad y provincia.

52 Cursos Manuel de Falla

Organizados en colaboración con la Universidad de Granada, los Cursos Manuel de Falla constituyen la vertiente pedagógica del Festival y ofrecen enseñanzas de alto nivel de perfeccionamiento con un profesorado de prestigio internacional. Los contenidos programados entre junio y julio incluyen la Academia Barroca del Festival de Granada, talleres de fotografía y escena inclusiva, cursos de dirección coral, pedagogía, danza clásica, análisis musical, guitarra clásica y flamenca; clases magistrales de órgano, baile flamenco, cuerda pulsada, y música renacentista y barroca.

Patricio Manns, entre el mar y la cordillera

por Jorge Brower Beltramin

Abriendo los sentidos al mundo

Patricio Manns de Folliot llega al mundo y da sus primeros pasos terrestres en Nacimiento (3 de agosto de 1937), pueblo al sur de Chile ubicado en tierra mapuche. Su padre, de origen suizo-alemán y su madre, proveniente de Francia, prodigaron al pequeño Patricio un pequeño universo formado por la biblioteca de la casa paterna, repleta de libros que abarcaban diversas temáticas y el piano familiar en el que se ejecutaban piezas clásicas, aportando una especie de banda sonora para un escenario casi mágico, en las entrañas del sur de país. Fuera de este mundo pequeño y privilegiado, la educación formal fue procurada por el Liceo de Angol, ciudad cuyo nombre en mapudungun significa "subir a gatas".

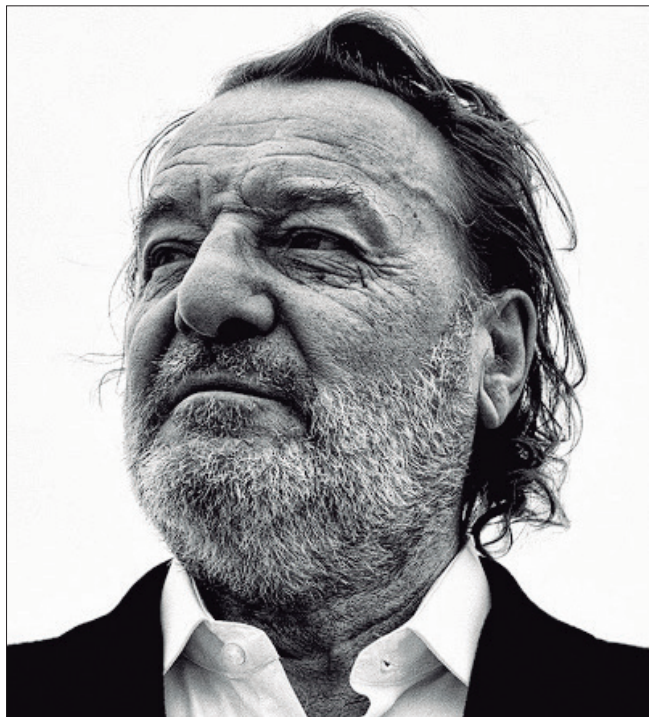
En Angol, capital de la provincia de Malleco y parte de la Región de La Araucanía, todos los sentidos del futuro artista se abrieron al mundo natural y cultural, que se regalaba generoso desde la cordillera de Nahuelbuta, atravesando valles y ríos poderosos del territorio entre Concepción y Temuco. La mixtura de los saberes, por una parte, provenientes de Europa, a través de su familia directa y, por otra, asimilada de esta tierra sobrecogedora y de sus habitantes campesinos e indígenas, forjaron a fuego lento en Manns una identidad nítida, local y a la vez universal que luego se vería reflejada en su obra musical y literaria.

El artista "subió a gatas", como el nombre del pueblo donde estudió, por montañas y acantilados para luego llegar al mar, en silencio y registrando lo que sería el material poético fundamental de todas sus creaciones, desde sus primeros poemas. Ya hombre adulto, en su andadura por los caminos del exilio, primero en Cuba, luego Francia y Suiza, soñaría desde las raíces de su alma amarrada eternamente al indómito escenario austral, con caminar por los bosques milenarios del sur, o subir a caballo por las huellas infernales llenas de abismo y muerte, de la portentosa cordillera de los Andes.

En estos primeros años de vida, el artista ya muestra sus talentos y capacidades en el mundo de las letras. A la edad de 14 años publica sus primeros poemas en el diario El Colono de Traiguén, otra pequeña ciudad sureña. Desde entonces su escritura ha sido infatigable hasta la actualidad. El año 1963 publica su primera novela *Parías en El Vedado*, la cual, luego de un proceso de reescritura, se da a conocer con el título *La noche sobre el rastro* en 1967, ganando el premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile (1967). Simultáneamente a su actividad literaria, el joven Manns realiza múltiples oficios; capataz de obras, minero del carbón, reportero para el diario *La Patria* en Concepción y formador de la radio de la oficina salitrera de María Elena, ubicada en el desierto de Atacama. La experiencia de estas vidas diferentes e intensas refuerza el pulso vital de toda su obra posterior. La gran ciudad, Santiago de Chile, lo estaba esperando, para que, junto a otros artistas, dieran forma al movimiento musical más importante que ha tenido Chile. Su propuesta poética y musical resulta ser una de las claves artísticas más destacables, para entender el fenómeno artístico que se expresaría en la convulsionada década de los 60.

Despertar a la música

A fines de la década del 50, el trabajo artístico de Manns empieza a circular por nuevos caminos, más allá de su amada Araucanía. En 1959 compone *Bandido*, canción que internacionaliza su trabajo ya que es grabada en Argentina por Los Trovadores del Norte (1962) y en Chile por Los Cuatro Cuartos, al mismo tiempo. Seis años más tarde entrega uno de sus temas más recordados y sentidos por toda América Latina y con fuertes repercusiones en Europa. Se trata de *Arriba en la cordillera* (1965), una suerte de homenaje poético-musical a la dura vida de los arrieros en las difíciles alturas de los Andes y a los riesgos del robo de ganado perseguido por la ley. Este tema musical cargado de contenido social tiene un inmediato reconocimiento en Chile y la región. Apareció en el aplaudido álbum *Entre mar y cordillera*, de 1966. A partir de ese momento



© MIGUEL SWANCO

"En 1965, Patricio Manns funda la Peña de la calle Carmen n. 340, que se transforma en un laboratorio musical incomparable, donde se encuentran artistas como Violeta Parra con sus hermanos y Víctor Jara".

estelar en la carrera artística de Patricio Manns, se transforma en un símbolo y referente insoslayable para comprender el movimiento artístico y su propuesta de gran densidad semántica en torno a la vida del campesino, el pescador o el minero del carbón. Todas cuestiones que seguían un curso similar en los países del vecindario del sur de América.

El año 1965, poco antes de la difusión de *Entre mar y cordillera*, funda junto a Rolando Alarcón y los hermanos Parra, la Peña de la calle Carmen n. 340. Conocida como la Peña de los Parra, se transforma en un laboratorio musical incomparable. Allí se ensayan nuevos ritmos, se incorporan instrumentos andinos y americanos más allá de la cordillera y se plantean temáticas sociales orientadas principalmente al mundo trabajador, obreros, campesinos y mujeres que sufren la explotación de los sistemas dominantes, vulnerables y sin ninguna protección social. En esta Peña-laboratorio se encuentran los artistas que recrearán el mapa ideológico de la década del 60. Violeta Parra y sus hermanos, incluido Nicanor, se encontrarán aquí y en poco tiempo se une Víctor Jara. No resulta desproporcionado decir que la nueva canción chilena construyó sus cimientos en este espacio privilegiado; la peña de la calle Carmen.

La difusión de esta propuesta nueva y potente llevó a Manns y sus compañeros de ruta artística a una itinerancia artística agotadora, pero reconfortante. Se suma a las jornadas denominadas *Chile, Ríe y Canta*, recorriendo nuestra estrecha y larga geografía, organizadas por René Largo Farías.

El año 1966 también es fundamental en la trayectoria musical de Manns, ya que además de la grabación de *Entre mar y cordillera*, aparece su obra *El sueño americano*. Se trata de una de las primeras cantatas que se escriben en América Latina. En su estructura musical se conjugan diversos patrones rítmicos, con el fin de identificar las diversas regiones del continente. El contenido de la cantata expone el sufrimiento de nuestros pueblos, explotados y humillados sistemáticamente a lo largo de la historia. *El sueño americano* es grabado por Manns junto al grupo *Voces Andinas* en un álbum de 1967.

Al año siguiente, en 1968, compuso la canción *El cautivo de Tiltil*, interpretada por la reconocida cantante y folclorista Silvia Urbina. Incluida en el álbum *¡El folclore no ha muerto, mierda!*, Manns volvió a grabar la canción en 1990.

Durante los convulsionados años de la década de los 60, Manns desarrolla una parte importante de su obra musical, por la que sería reconocido y admirado hasta nuestros días. En ese período no abandonó su oficio desde la escritura, como periodista y comunicador político. Participa activamente en las campañas presidenciales de 1964 y 1970, apoyando decididamente a la Unidad Popular, representada por el avezado político de izquierda Salvador Allende, quien gana las elecciones del 70. Ya instalado el gobierno socialista, junto a la difusión de los ideales políticos de la Unidad Popular, Manns graba un disco con su nombre en 1971. De este trabajo, destaca una de las composiciones más hermosas del músico, *Valdivia en la niebla*, y la sentida canción *No cierres los ojos*. La dirección artística de este trabajo estuvo a cargo de Luis Advis (creador de la cantata de Santa María) y acompañan a Manns el grupo Los Blops, Intillimani, la Orquesta Filarmónica de Santiago y la Orquesta Sinfónica de Chile.

Música y exilio

El 11 de septiembre de 1973, un golpe de estado cívico-militar destruye las bases de la democracia chilena. El suicidio del presidente Allende en el palacio de gobierno se produce entre bombardeos efectuados por fuerzas militares terrestres y aéreas que impactan en La Moneda, como la expresión física de que la construcción de la República quedaba truncada por el totalitarismo feroz de la dictadura, encabezada por Augusto Pinochet. Manns estaba en Chile y escapa hacia Cuba. Ese año, el más fatídico en la vida de millones de chilenos, marca también para el músico el inicio de un periplo penoso, pero a la vez de mucha creatividad y amor. En Cuba compone y graba, acompañado de la Orquesta Sinfónica, un tema nostálgico y de una poesía digna de los mejores bates que ha producido Chile. Se trata de la canción *Cuando me acuerdo de mi país*, junto a otros temas que aparecen en el LP *Canción sin límites*. En su estadía en la isla, también colabora con Humberto Solás en el guion de la película *La cantata de Chile* (1976), escribiendo del mismo modo los versos para la música compuesta por Leo Brouwer, que finalmente da nombre al título de la película.

Con la experiencia musical y humana ganada en Cuba, Manns emprende viaje a Francia. Ya instalado, funda el grupo Karaxú (1974), manteniendo su rico vínculo artístico con la isla. En este período se intensifica su compromiso político, asumiendo desde el exilio la vocería de la resistencia chilena para derrocar a la dictadura. De ese período inicial de su largo exilio, destacan las producciones discográficas *Canción sin límites* (1977) y *Chants de la résistance populaire chilienne* (1974).

La década del 70 termina con un hecho muy feliz para el artista, ya que conoce a su mujer, Alejandra Lastra, en 1979. Junto a ella se mudan al Camino de Tavernay, en Ginebra, lugar en el que le compone la famosa *Balada de los amantes del camino de Tavernay* (1985).

En los 27 años de exilio, Manns estableció sociedades y vínculos con muchos artistas, como hemos señalado antes. Una de las sociedades más fructíferas la desarrollo con Horacio Salinas, formando una dupla musical de gran potencia creativa. Salinas, integrante del grupo Intillimani, junto a los otros músicos del grupo y Manns, producen composiciones que se transforman en verdaderos himnos desde el exilio, tales como *Retrato* o *Vuelvo* (ambas de 1979). Estos temas y otros, entre los que destacan *El equipaje del destierro* y *Palimpsesto* (1981), y luego *Cantiga de la memoria rota* (1985), se inscriben en el repertorio popular latinoamericano de manera definitiva, trascendiendo el



© NUESTRA PATRIA.ORG

El Volcán Llama desde el Parque Nacional Conguillío, en la cordillera chilena de Nahuelbuta, "donde todos los sentidos del futuro artista se abrieron al mundo natural y cultural".

tiempo y las regiones del continente. De esta sociedad musical con Intillimani, particularmente con los músicos Salinas y Seves, nacen otros temas como *Samba landó*, *Medianoche* (1996) y *La fiesta eres tú* (1998). Los trabajos de Manns con Intillimani quedan plasmados en dos álbumes muy reconocidos; *Con la razón y la fuerza* (1982) y *La muerte no va conmigo* (1986).

Finalmente, en este recorrido musical de Manns, podemos destacar el inolvidable Concierto de Trez Vella en la zona de Echenevex, cerca de la frontera franco-suiza. Esta pieza musical contó con los arreglos de Alejandro Guarello y fue grabada junto a Intillimani en 1985. Sin dejar de lado su oficio de escritor, ese mismo año apareció en España su novela *Actas del Alto Bío Bío*, publicada por ediciones Michay.

Torrente poético musical

Más de 50 años de creatividad y producción literaria/musical se muestran ante su amplio público, como un torrente de agua cristalina, que emerge desde las profundidades del sur de Chile, la tierra que abrigó sus primeros pasos. Un autodidacta que se ha desbordado constantemente en ese torrente que nos canta una canción, nos susurra un poema y nos confiesa un amor. Patricio Manns se sitúa estelarmente en el registro de nuestras voces más potentes, más eróticas y provocadoras.

Su obra se perfila como un proyectil cargado de historia, nuestra historia latinoamericana, la de cada día bañado en el sudor y la sangre de nuestro pueblo. Su música y narrativa se articulan para dar forma a un cuerpo adolorido anhelante de una vida mejor. Sus gentes, caminos y pueblos, tejen la memoria dramática de quienes han ofrendado su existencia, para que nuevas generaciones puedan tener una vida más justa, más humana.

Este cuerpo herido, su música, versos y narraciones se abren como un torrente de esperanza que abre sus brazos y manos hacia seres amados presentes y ausentes, con la esperanza inquebrantable de un horizonte de vida mejor. El amor palpita en lo más profundo de la obra del artista, recordándonos que estamos aquí para encontrarnos y construir lazos que trasciendan nuestra pequeña existencia individual.

Jorge Brower Beltramin es Vicedecano de Investigación y Postgrado en la Facultad Tecnológica de la Universidad de Santiago de Chile

REFERENCIAS

- Memoria Chilena. «Patricio Manns» (PHP). Dibam. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96423.html> Consultado el 15 de febrero de 2021.
- Jorge Leiva, (2012). «Patricio Manns - Biografía» (PHP). www.musicapopular.cl. Archivado desde el original el 3 de abril de 2012. Consultado el 2 de enero de 2021.
- José Miguel González, Juan Pablo Varas. *En Busca de la Música Chilena. Crónica y Antología de una Historia Sonora*. Ediciones Catalonia, Santiago de Chile, 2013.
- Mauricio Jurgensen. *Dulce Patria. Historias de la Música Chilena*. Ediciones B. Santiago, 2017.

Pancho Vladigerov

por Juan Carlos Moreno

Bulgaria, como Eslovaquia, fue uno de los países que se incorporó más tarde al panorama musical europeo. Y cuando lo hizo, inevitablemente buscó su propia personalidad en las melodías y ritmos populares; es decir, apostó por unos principios románticos y nacionalistas que otros países habían ya dejado muy atrás a comienzos del siglo XX. La obra de Pancho Vladigerov está toda ella construida según esos presupuestos, los mismos que le valieron el éxito no solo en su patria y los mismos también que, cuando Bulgaria cayó en la órbita socialista tras la Segunda Guerra Mundial, le permitieron seguir creando y estrenando sin problemas en un estilo que sonaba ya a epigonal. Vladigerov no nació, sin embargo, en Bulgaria, sino en Suiza, en Zúrich. Allí, el 13 de marzo de 1899, Elisa Pasternak, doctora en medicina y esposa del jurista Haralan Vladigerov, dio a luz a dos gemelos, que recibieron los nombres de Pancho y Ljuben. Poco después, la familia se trasladó a Shumen, en el noreste de Bulgaria, donde los dos niños mostraron unas innatas habilidades para la música que sus padres decidieron alentar: Pancho empezó así a estudiar piano, mientras que Ljuben hizo lo propio con el violín.

Residencia en Sofía

Los progresos de ambos fueron tan rápidos, que en 1910 la familia estableció su residencia en Sofía, donde Pancho comenzó a recibir lecciones de composición. Dos años más tarde, y gracias a una beca, pudo proseguir su formación en Berlín. Allí compuso su *Concierto para piano n. 1*, que le valió en 1918 el Premio Mendelssohn de la Academia de las Artes de Berlín. En 1920 volvió a recibir el mismo galardón por su *Concierto para violín n. 1*, aunque para su carrera fuera aun más importante que esa obra fuera estrenada, el 5 de marzo de 1921, por la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Fritz Reiner, con Gustav Havemann como solista. El éxito obtenido fue tan incuestionable, que la prestigiosa Universal Edition de Viena ofreció a Vladigerov un contrato para publicar sus partituras. A través de esa vía, obras como la *Leyenda sinfónica Op. 8* (1919) y *Tres impresiones Op. 9* (1920) fueron interpretadas por la Filarmónica de Viena.

Deutsches Theater

Para entonces, el joven músico había acabado ya sus estudios y trabajaba como compositor y pianista en el Deutsches Theater que dirigía Max Reinhardt. Esa experiencia fue trascendental, pues permitió a Vladigerov no solo adquirir experiencia práctica como creador, sino también familiarizarse con distintos estilos y lenguajes, del folclore al jazz, pasando por la música de salón, según fueran las necesidades de las obras representadas. No obstante, sus obras para las salas de concierto evocaban una y otra vez Bulgaria, como se aprecia en los títulos de muchas de ellas: *Suite búlgara* (1926), *Siete danzas sinfónicas búlgaras* (1931), *Canciones y danzas búlgaras* (1932) y, muy espe-

"Su *Concierto para violín n. 1* fue estrenado en 1921 por la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Fritz Reiner, con Gustav Havemann como solista"



"La obra de Pancho Vladigerov está toda ella construida según melodías y ritmos populares y por unos principios románticos y nacionalistas que otros países habían dejado muy atrás a comienzos del siglo XX".

cialmente, la *Rapsodia búlgara "Vardar"* (1922), todavía hoy la página más popular de Vladigerov.

Así, a nadie le sorprendió que, en 1932, harto de un Berlín en el que los nazis estaban a punto de alzarse con el poder, Vladigerov tomara la decisión de regresar a Bulgaria. Las instituciones musicales, las salas de concierto y las orquestas del país lo recibieron de manera triunfal, empezando por la Academia de Música de Sofía, de la que fue nombrado profesor extraordinario. Ese regreso, sin embargo, acabó siendo una de las causas que explican por qué Vladigerov ha quedado relegado a una posición muy marginal en el repertorio: sencillamente, Sofía no era comparable a otras capitales europeas de la época, como Berlín, Viena o París, más cosmopolitas y de mayor proyección internacional. La Segunda Guerra Mundial y el telón de acero que le siguió contribuyeron a aislar aún más su figura.

Bajo el régimen socialista búlgaro, Vladigerov no encontró problemas para seguir componiendo: su lenguaje tonal, su claridad formal y su pasión por las melodías populares fácilmente identificables hacían que su música casara perfectamente con las exigencias del realismo socialista. La *Sinfonía n. 2 "Mayo"* (1948), dedicada a las "jóvenes generaciones", y la *Obertura heroica* (1949), de pomposo aliento épico, son dos ejemplos de su producción durante ese periodo, en la que también destaca el *Poema judío* (1951), de expresión más sincera y que, en 1952, le valió el Premio Dimitrov. Vladigerov, no obstante, no fue del todo olvidado en Occidente: en 1968, la Universidad de Viena lo distinguió con el Premio Gottfried von Herder por su contribución a la cultura de la Europa oriental. Diez años más tarde, el compositor falleció en Sofía. La casa en que residió, en el número 10 de la calle Jakubica, es hoy un museo dedicado a su vida y obra.

El "Ciclo judío"

Si una composición hay que ha hecho que el nombre de Pancho Vladigerov perviva a pesar de todas las dificultades, esa es la *Rapsodia búlgara "Vardar" Op. 16*. Fue compuesta en 1922, originalmente para violín y piano, pero desde el principio gozó de tanto éxito que el mismo compositor la instrumentó en 1928. En 1951 volvió a ella para realizar una versión para violín y orquesta, a

la que siguió en 1976 una transcripción para piano solo. Sea en el formato que sea, esa obra para los búlgaros representa lo que las *Rapsodias rumanas* de Enescu para los rumanos, *El Moldava* de Smetana para los checos o *El Danubio azul* de Johann Strauss hijo para los austriacos: es la mejor tarjeta de presentación de sus países en las salas de concierto internacional.

Vladigerov tomó como base para esta partitura una canción que había escuchado en Berlín y que él creyó que era un canto popular de los búlgaros de Macedonia, alusivo al río Vardar. En realidad, se trata de una canción coral "en estilo antiguo" compuesta en 1917 por el considerado padre de la música culta búlgara, Dobri Hristov, quien fue también maestro de Vladigerov. Este tomó esa melodía clara y expresiva para la parte inicial de su obra y para su final, donde se transforma en un exultante apoteosis; la parte central, en cambio, tiene como motivo una danza en corro muy popular en los Balcanes, la hora.

"Vardar, compuesta en 1922 para violín y piano, fue instrumentada en repetidas ocasiones por el compositor"

CRONOLOGÍA

- 1899 Nace en Zúrich el 13 de marzo.
- 1904 Junto con Ljuben, actúa en el Centro Comunitario Arhangel Mihail.
- 1910 Empieza a estudiar composición y piano en Sofía. Su hermano gemelo Lyuben estudia violín.
- 1912 La familia se traslada a Berlín para que los hermanos prosigan sus estudios musicales
- 1918 Recibe el Premio Mendelssohn de la Academia de las Artes de Berlín.
- 1920 Empieza a trabajar con el director de escena Max Reinhardt como compositor y pianista.
- 1922 Escribe la *Rapsodia búlgara "Vardar"*, para violín y piano, que estrena con su hermano.
- 1932 Abandona Berlín para regresar a Sofía.
- 1936 Compone la ópera *Zar Kaloyan*.
- 1938 Ingresa como profesor ordinario en la Academia de Música de Sofía.
- 1940 Acaba la composición de la *Sinfonía n. 1*.
- 1948 Compone la *Sinfonía n. 2 "Mayo"*, para orquesta de cuerdas.
- 1952 Recibe el Premio Dimitrov por su *Poema judío*.
- 1962 Se estrena en Sofía el ballet *Leyenda del lago*, escrito en 1946.
- 1968 Recibe el Premio Gottfried von Herder de la Universidad de Viena.
- 1978 Muere el 8 de septiembre en Sofía.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonías n. 1 y 2 "Mayo". Tierra. Obertura heroica. Elegía de otoño.* Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Búlgara / Alexander Vladigerov. Capriccio. 2 CD. ADD.
- *Conciertos para piano n. 1-5. Cinco siluetas para piano.* Teodor Moussev, Ivan Drenikov, Krassimir Datev, Pancho Vladigerov. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Búlgara / Alexander Vladigerov. Capriccio. 3 CD. ADD.
- *Conciertos para violín n. 1 y 2. Burslesque. Rapsodia para violín y orquesta "Vardar". Fantasía de concierto para violoncelo.* Georgi Badev, Dina Schneidermann, violín; Ventseslav Nikolov, violoncelo. Orquesta de Cámara Búlgara / Pancho Vladigerov. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Búlgara / Alexander Vladigerov. Capriccio. 2 CD. ADD.
- *Siete danzas sinfónicas búlgaras. Rapsodia búlgara "Vardar". Suite búlgara.* Orquesta Filarmónica de Rouse / Nayden Todorov. Naxos. DDD.
- *Rapsodia búlgara "Vardar". Traumspielsuite. Siete danzas sinfónicas búlgaras.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín / Horia Andreescu. CPO. DDD.
- *Sonata para violín y piano, op. 1. Cuatro piezas, op. 12. Rapsodia para violín y piano "Vardar".* Svetlin Roussev, violín; Elena Rozanova, piano. Ambroise. DDD.
- *Tres piezas, op. 15. Sonatina concertante, op. 28. Improvisación y tocata. Rapsodia búlgara "Vardar".* Dessislava Shtereva, Rada Chomatova, pianos. Gega. DDD.
- *Miniaturas para piano.* Viktoria Terekiev, piano. Da Vinci. DDD.



DONIZETTI OPERA

FONDAZIONE
TEATRO
DONIZETTI

2 DVD
VIDEO

Donizetti *LUCREZIA* BORGIA

Marko Mimica
Carmela Remigio
Xabier Anduaga
Varduhi Abrahamyan

Riccardo Frizza, conductor
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza

Andrea Bernard, director

Musica

DIRECTA
www.musicadirecta.es

DYNAMIC

AUDITORIO

Conciertos



© Christoph Köstlin

Las restricciones y limitaciones parecen disminuir y la vida musical sigue con diferente intensidad, dependiendo de la comunidad autónoma. En este apartado en papel (en nuestra web pueden encontrar toda la actualidad de conciertos con sus críticas firmadas) destacamos un concierto del Ciclo Universo Barroco del CNDM, donde "Emilio Moreno nos reveló a la mayoría de mortales quién es Francesco Corselli y la enorme importancia que supone su música para entender el arte musical de la Corte Española". Por otra parte, destacamos la presencia del pianista Jan Lisiecki (en la imagen), con la OCNE, "de impecable articulación y toque fluido, que tuvo como premio una cerrada ovación, correspondida con una delicada propina de Robert Schumann: *Träumerei* (*Ensueño*)".

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

Ópera



© 2020 Valentina Nafornta

Además del éxito que ha vuelto a unir a la directora de escena Deborah Warner con el Teatro Real en un nuevo título de Benjamin Britten, esta vez *Peter Grimes* tras el triunfal *Billy Budd*, varios teatros, tanto españoles como europeos, han protagonizado la actividad operística durante el mes de abril pasado, bien con funciones adaptadas a las restricciones o bien con retransmisiones por *streaming*, como fue el *Così fan tutte* mozartiano desde el Maggio de Florencia, con dirección musical de Zubin Mehta ("sobreponiéndose incansablemente a las enfermedades") y un sexteto de voces encarnado por Valentina Nafornta (en la imagen), Vasilisa Berzhanskaya, Mattia Olivieri, Matthew Swensen, Benedetta Torre y el veterano Thomas Hampson como Don Alfonso.

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

DISCOS

Discos



© DG

"A Lise Davidsen le pilló el inicio de la pandemia cantando *Fidelio* en Londres (de hecho, suspendió su actuación por contagio). Un año después, este segundo disco parece buscar resarcirse de aquel trance al dedicar una buena parte del mismo a Beethoven (el aria de *Fidelio* y *Ah pèrfido*). Davidsen grabó un primer disco en 2019, dedicado a Wagner y Strauss. Parece increíble, pero la voz ha evolucionado en estos 2 años, ganando consistencia en el centro y perdiendo un cierto timbre entubado. El resultado es que nos encontramos ante una de las escasas sopranos líricas, con ciertos ribetes *spinto*, capaz de afrontar papeles del repertorio dramático alemán (también Wagner) y del repertorio italiano", así nos relata Juan Berberana la grabación de la noruega.

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

46

AUDITORIO

54

DISCOS

66

BUFFET LIBRE

68

70 AÑOS DE UN MAESTRO

69

DOCUMENTALES

83

DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Un *Otello* pasional e inolvidable

Barcelona



© DAVID RUANO

“Kunde es un Otello sufriente, derrotado, pero también más odioso y despótico de lo habitual; y a su lado, Stoyanova consigue dar un especial relieve al carácter sensible y sufriente de Desdemona”.

La epidemia que actualmente estamos viviendo provoca que las temporadas de concierto y ópera estén sujetas a multitud de imprevistos e incluso cancelaciones que trastocan toda la programación. También a sustituciones de intérpretes, solo que en este caso a veces se abren oportunidades de esas que sería una locura desaprovechar. Un ejemplo de ello es este *Otello* de Verdi que, inicialmente, debía dirigir Riccardo Frizza durante final de marzo y parte de abril. Por “motivos de agenda”, el director no pudo acudir al Gran Teatre del Liceu. Había que buscar otra batuta y ahí surgió la oportunidad de enrolar nada menos que a Gustavo Dudamel, un director que aún no había debutado en España en una ópera escenificada. Su elección no pudo ser más acertada y más teniendo en cuenta que, de todo el catálogo verdiano, *Otello* es un título que parece hecho a propósito para él. Había, pues, expectación para ver qué hacía el director venezolano y la verdad es, desde el contundente acorde que abre la partitura hasta el *pianissimo* final, estuvo a la altura de lo esperado, si no más aún.

Dudamel es uno de esos directores que transmiten algo especial en una doble dirección: a la orquesta, a la que galvaniza a base de motivación y grandes dosis de entusiasmo, y al público, que aprecia unas lecturas que no saben lo que es la rutina y sorprenden siempre por su energía y su riqueza sonora. Cuando esas cualidades se dan en un teatro de ópera y con un título tan pasional y trágico como *Otello*, resulta imposible restar indiferente. La escena inicial de la tempestad, llevada con brío espectacular; el credo de Jago; el concertante del tercer acto, o, por su refinamiento sonoro, el inicio del cuarto, con la “Canción del sauce” y el “Ave María” de Desdemona fueron algunos de los muchos momentos inolvidables de esta versión, en la que no solo la orquesta estuvo a un nivel fabuloso, sino también el coro.

“Dudamel, desde el contundente acorde que abre la partitura hasta el *pianissimo* final, estuvo a la altura de lo esperado, si no más aún”

Al lado de Dudamel, los otros grandes triunfadores de la noche fueron los tres cantantes que encarnaron los principales papeles. El tenor Gregory Kunde es un Otello sufriente, derrotado, pero también más odioso y despótico de lo habitual; una víctima de Jago, sí, pero una que no parece que tenga muchas ganas de que Desdemona sea inocente... Por voz y estilo, difícilmente se podría encontrar hoy un Otello mejor que el de Kunde. A su lado, Krassimira Stoyanova consigue dar un especial relieve al carácter sensible y sufriente de Desdemona gracias a una musicalidad exquisita. Queda Carlos Álvarez, que crea un Jago absolutamente magistral, tanto en el plano escénico como en el vocal: es el villano por antonomasia, un monstruo de maldad cuya propia falsedad y doblez obliga al cantante a aventurarse en otros registros, incluido el cómico, con el riesgo que eso conlleva de caricaturizar al personaje. Sin duda, es el personaje más rico y complejo de la ópera, y esa riqueza es lo que precisamente Álvarez logra resaltar de manera irreprochable.

El resto del elenco, en el que destacan el Cassio de Airam Hernández, la Emilia de Mireia Pinto y el Roderigo de Francisco Vas, cumple con eficacia su cometido.

Decepcionante Niermeyer

La función, pues, quedará en el recuerdo por su nivel musical. No así por el escénico: la puesta en escena de Amélie Niermeyer es decepcionante. Toda ella está dominada por esa obsesión de llevar la acción hacia lo intimista o, mejor dicho, a encerrar esa acción en espacios cerrados. Un buen ejemplo de ello lo constituye la escena inicial de la tempestad: el foco en ella se concentra en la habitación de Desdemona, quien sufre por la suerte de Otello, cuya galea se halla en peligro. La idea es buena, pero luego resulta que Otello se salva y canta su triunfal “Esultate!” en esa misma habitación y ante Desdemona, cuando se trata de una alocución al pueblo. En la intimidad del hogar resulta incongruente... Y ese es el principal problema de esta producción: las frecuentes incongruencias entre lo que se ve en escena y lo que se escucha, entre unos decorados y vestuario burgueses y una acción que evoca ambientes militares.

Según la directora de escena, todo hay que interpretarlo de manera simbólica, pues la sala tiene una parte en blanco relacionada con la esperanza y el amor de Desdemona, y otra oscura que alude a los temores y celos en los que se adentra a causa de Otello. Por ello, las paredes de esa habitación se mueven arriba y abajo (recurso que empieza a resultar cansino), cambian el ángulo de visión, y siempre tienen uno o más camastros bastante incómodos como elemento destacado, que lo mismo sirven para que Jago se desvista y se vista o se suba a él, para que Otello deje su americana o para que Desdemona lo considere su tálamo nupcial. El problema es que el realismo de la sala ayuda poco a ese, por otro lado, demasiado elemental simbolismo. Y, lo peor de todo, no casa nada con el genio más carnal de Verdi y su libretista Arrigo Boito.

Juan Carlos Moreno

Gregory Kunde, Carlos Álvarez, Airam Hernández, Francisco Vas, Krassimira Stoyanova, Mireia Pinto, etc. Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu / Gustavo Dudamel. Escena: Amélie Niermeyer. *Otello*, de Giuseppe Verdi. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Mozart en Firenze

Florenca



© MICHELE MONASTA / TEATRO DEL MAGGIO

El sexteto para ese *Così* en Florenca: Valentina Nafornita, Vasilisa Berzhanskaya, Mattia Olivieri, Matthew Swensen, Benedetta Torre y Thomas Hampson.

El Maggio Musicale trata también, a su modo, de seguir adelante con sus propuestas. Una función en directo con asistencia reducidísima (un grupo de críticos y algunas otras personas que deben someterse antes de entrar a un análisis serológico rápido), que se filma y luego se pasa al mes, aproximadamente, en *streaming*. Para eso, ensayos como si se fuera a hacer el ciclo de representaciones completo y test para todo el mundo. De todos modos, e incluso con la ciudad poco frecuentada (en sí mismo una bendición si casi todo no estuviera cerrado o prohibido...), vale la pena. Por la obra, claro, en primer lugar. La obra más *amoral* de Mozart y Da Ponte, que hoy parece la más moderna.

Zubin Mehta en el podio, sobreponiéndose incansablemente a las enfermedades. Hay signos de cansancio en sus tiempos, casi siempre lentos pero a veces atropellados, y algún momento de volumen orquestal alto, pero los profesores y el maestro tienen una relación privilegiada y se nota. El coro hace bien lo que tiene que hacer, aunque uno de los pocos errores de la puesta en escena (lo menos soso que he visto de Sven-Eric Bechtolf, tal vez porque es lo más *tradicional*) es hacerlos bailar como rockeros "Bella vita militar". Muy bellos los trajes de Kevin Pollard, no muy inspirado el decorado de Julian Crouch y bien la iluminación de Alex Brok.

Sabida es la dificultad de conseguir todo un reparto adecuado y equilibrado. Este no lo ha sido. Un poco es el precario estado vocal de Thomas Hampson, siempre artista notable, pero incluso en esta parte en dificultades. Nafornita no puede con la tremenda tesitura de Fiordiligi, y salvo los agudos y algunos filados lo que se oye no inspira. Correcta como actriz. Más vivaracha, pero con el inconveniente de timbre y emisión eslavos, la Dorabella de Berzhanskaya, en sí misma buena voz y capaz de las difíciles variaciones de su segunda aria. Swensen es un típico tenor de escuela inglesa, correcto, no muy inspirado, voz metálica y algo descolorida, actor discreto. Pero al rescate corren Despina y Guglielmo. Benedetta Torre es perfecta a su joven edad en todo lo que hace, dice y canta; la voz adecuadísima y bella. Mattia Olivieri también, aunque ya no es sorpresa: la voz es siempre de gran belleza y homogeneidad, el estilo y la técnica impecables, se lo oye prácticamente siempre en cualquier circunstancia, y su

carisma escénico brilla a gran altura. Tendría que remontarme muy atrás para encontrarles equivalentes. Al menos la reducida audiencia aplaudió algo y le dio sentido a los saludos.

Jorge Binaghi

Valentina Nafornita, Vasilisa Berzhanskaya, Mattia Olivieri, Matthew Swensen, Benedetta Torre y Thomas Hampson. Orquesta y coro del Teatro / Zubin Mehta. Escena: Sven-Eric Bechtolf. *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Teatro del Maggio Musicale, Florenca.

Confirmación de una gran Adriana

Las Palmas de Gran Canaria



NURCO GONZALEZ

"María José Siri, en el rol titular, se presentaba por primera vez en Gran Canaria, consiguiendo un merecido triunfo".

Los Amigos Canarios de la Ópera han logrado desde hace años que importantes nombres de la lírica internacional elijan sus temporadas para el estreno de un nuevo rol, algo que la crisis del Covid ha reforzado, de tal forma que 3 de los 4 protagonistas de la *Adriana Lecouvreur*: Maurizio, la Princesa de Bouillon y Michonet estrenaban rol y la propia Adriana era la segunda vez que lo asumía tras una única función ofrecida en Bari el pasado año. María José Siri en el rol titular se presentaba por primera vez en Gran Canaria, consiguiendo un merecido triunfo. La uruguaya posee una voz *spinto* de gran calidad, de centro pulposo, desahogada tanto en agudos como en graves, manejada por una técnica muy completa que le permitió solventar con facilidad aparente tanto las partes más dramáticas, sus enfrentamientos con la Princesa de Bouillon, como las líricas, sus dos famosas arias: "Io son l'umile ancella" y "Poveri Fiori", donde exhibió amplio *fiato*, excelentes reguladores y etéreos pianísimos, poco frecuentes en una voz de su envergadura.

Maurizio es un personaje que se adapta como un guante a las características vocales e interpretativas de Sergio Escobar: canto valiente y apasionado en una voz de tenor *spinto*, muy timbrada, con un centro corpóreo y agudos poderosos. Tuvo algunos problemas en determinados finales de frase como la conclusión de su aria "La dolcissima Efigie", que debería superar en posteriores encarnaciones del personaje. Silvia Tro ofreció una Princesa de Bouillon autoritaria y sensual desde su aria de salida, "Acerba voluta", haciendo ostentación de graves y de temperamento teatral, especialmente en sus dúos con Adriana y Maurizio, sin amilanarse ante el poderío vocal de sus dos contrincantes. Young Jun Park fue un Michonet sólidamente asentado en una recia voz de barítono bien ma-

nejada. De los comprimarios, destacar la labor de In Sung Sim como Príncipe de Bouillon y Francisco Corujo en el Abate. Magdalena Padilla, Andrea Gens, Fernando Campero e Iván Figueira cumplieron en una labor más coral que de individualidades.

La dirección musical de Francesco Ivan Ciampa, que también se enfrentaba por vez primera a *Adriana*, se movió con soltura en el verismo elegante de Cilea, oscilando entre los requerimientos pasionales de los grandes dúos y la melancolía de las arias de la protagonista. Especialmente remarcable la delicadeza de trazo con que afrontó el prelude al Cuarto acto y la atmósfera compungida y de alto voltaje expresivo de "Po- veri Fiori", siempre con el concurso de una reducida Orquesta

Filarmónica de Gran Canaria flexible y muy bien dispuesta. La funcional puesta en escena de Giulio Ciabatti se sirvió de proyecciones para enmarcar el desarrollo de la acción sin mayores complicaciones.

Juan Francisco Román Rodríguez

Maria José Siri, Sergio Escobar, Young Jun Park, In Sung Sim, Silvia Tro Santafé, Francisco Corujo, etc. Coro de Amigos Canarios de la Ópera. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / Francesco Ivan Ciampa. Escena: Giulio Ciabatti. Adriana Lecouvreur, de Francesco Cilea.

Auditorio Alfredo Kraus, Las Palmas de Gran Canaria.

Grandeza de Francisco José de Castro

Madrid



© EIVIRA MEGÍAS / CNNDM

"Emilio Moreno nos reveló a la mayoría de mortales quién es Francesco Corselli y la enorme importancia que supone su música para entender el arte musical de la Corte Española".

Emilio Moreno regresó con La Real Cámara a la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música en Madrid con la impagable *identidad de marca* que le lleva caracterizando durante estos últimos treinta años: la recuperación de nuestro soberbio patrimonio musical a través de unas interpretaciones de primer nivel y rodeado de excelentes músicos que comparten su misma pasión.

Por citar algún pequeño ejemplo, fue precisamente Emilio Moreno quien nos reveló a la mayoría de mortales quién es Francesco Corselli y la enorme importancia que supone su música para entender el arte musical de la Corte Española, a lo que podemos sumar su recuperación de ocultas joyas de compositores como Luigi Boccherini o José de Nebra.

Con su reciente y merecidísimo Premio GEMA de Honor, junto a su hermano José Miguel, Emilio Moreno dejó boquiabierto al público asistente a la velada con una música de una soberbia calidad que nada tiene que envidiar a la de su maestro Giuseppe Torelli. Estamos hablando de Francisco José de Castro (ca. 1670-1723), quien estudió en Brescia asimilando perfectamente las enseñanzas de la mejor música italiana.

Pudimos disfrutar de la *integral* sus *Concerti accademici à quattro*, breves *concerti grossi* que incluyen en la mayoría de las ocasiones un instrumento de viento (trompeta u oboe) que se suma a los solistas de la cuerda. Esta riqueza tímbrica sumada a la belleza de sus melodías y a la escritu-

ra virtuosística nos ofreció pasajes que bien podrían haber salido de la pluma más ingeniosa de Henry Purcell, especialmente cuando la trompeta apareció en los fragmentos ágiles y marciales.

El violinista madrileño estuvo rodeado de fabulosos músicos que se han convertido en sus confidentes musicales a través del mismo modo de interpretación, así como de una idéntica vitalidad y pasión al ejecutarla, sin importar su edad o procedencia.

Así, Enrico Gatti, quien lleva tocando junto a Moreno durante cuarenta años, fue un violín segundo de auténtico lujo, destacando sus intervenciones solísticas en los momentos *vivace* o *allegro* en un constante diálogo con el director y líder de La Real Cámara, quienes ejercieron una labor muy vitalista, pulcra y de gemela articulación. La violonchelista Mercedes Ruiz, también muy fiel en las formaciones de Emilio Moreno a través de los años, fue un derroche de musicalidad, belleza de sonido y perfecto entendimiento con sus colegas violinistas en los pasajes donde su instrumento ejercita las labores de solista. Debemos destacar los momentos más reposados y *dolces* de la violonchelista, en donde su aterciopelado sonido y el formidable fraseo derrieron a la audiencia.

El bajo continuo estuvo conformado, además de por Mercedes Ruiz en los fragmentos de *ripieno*, por dos de los especialistas más reputados de esta especialidad barroca, los hermanos Aarón y Pablo Zapico, responsables de crear unas sonoridades en total consonancia con todos los *afectos* ideados por Francisco José de Castro, elaborando un ingenioso reparto de instrumentos para tal propósito, unas veces con un derroche de vitalidad en el clave y la guitarra, otras veces con mayor intimidad con el empleo de un solo instrumento, bien fuera el clave o la cálida tiorba, realizando arpeggios y rasgueos siempre inteligentes y nunca excesivos.

Los dos solistas de los instrumentos de viento fueron el remate a la excelencia del conjunto español. Ricard Casañ en la trompeta destacó sobremedera en las complejas y virtuosas semicorcheas, imprimiendo una vitalidad y brillo especiales al ensemble. El oboísta Rodrigo Gutierrez por su parte exhibió una naturalidad y facilidad magníficas en la ejecución de sus líneas, con un dominio absoluto del *fiato*, a la vez que nos embaucoó con su bellissimo sonido.

Simón Andueza

La Real Cámara. Emilio Moreno, violín y dirección. Bolonia, 1708: los conciertos Op. 4 del *Accademico Formato* (Francisco José de Castro 'Spagnuolo') versus el nuevo lenguaje de Giuseppe Torelli. Universo Barroco, CNNDM. Auditorio Nacional, Madrid.

Britten es del Teatro Real

Madrid



© JAVIER DEL REAL / TEATRO REAL

“Warner traslada la acción a nuestros días, a una sociedad asediada por la crisis económica y encerrada en un pequeño mundo en el que las miserias se acentúan y de las que se salvan muy pocos”.

Peter Grimes tiene suerte cuando se representa en Madrid; la primera vez fue en 1991, en la Zarzuela, dirigida musicalmente por David Parry en una excelente producción de Mike Ashman, con un gran Grimes, Jacques Trussel. Posteriormente, en 1997, la disfrutamos ya en el Teatro Real. En esta segunda ocasión la representación rayó lo antológico, con una electrizante dirección musical de Pappano y dirección escénica de Willy Decker, al frente de la Monnaie de Bruselas en pleno. Pero es evidente que el actual Teatro Real no teme las glorias del pasado y se ha embarcado de nuevo en el mar proceloso de la costa este de Inglaterra sin miedo a las tempestades, y lo ha hecho con una genial capitana de barco, Deborah Warner, y un gran capitán para estas lides musicales, Ivor Bolton.

A pesar del fiasco que supuso el estreno en Estados Unidos de su primera composición para la escena con texto de Auden, *Paul Bunyan* (1941), Britten se sintió de nuevo atraído por el mundo de la ópera al leer un ejemplar que le había proporcionado Peter Pears de las obras del poeta inglés del siglo XVIII-XIX, George Crabbe y un artículo de E.M. Foster en el *Listener* (29 de mayo de 1945), titulado “George Crabbe, el poeta y el hombre”, en el que mencionaba la estrecha relación del poeta con su villa natal, Aldeburgh, en Suffolk, en la costa este de Inglaterra. Pero de toda la creación de Crabbe les llamó especialmente la atención *The Borough* (*El barrio*). Tanto que al abandonar Britten y Pears Estados Unidos para regresar a Gran Bretaña en marzo de 1942, tal como dejó escrito Pears “cuando llegamos a Londres lo que sería la ópera *Peter Grimes* estaba totalmente esbozado y solo necesitábamos un libretista”. Sin embargo, Britten y Pears habían introducido un giro esencial en Grimes, transformando el casi diabólico personaje de Crabbe en la víctima de una sociedad que no le comprende y por ello le da la espalda. Grimes es en Britten un ser de reacciones imprevisibles que oscila entre el visionario y el violento.

Deborah Warner, que ya demostró quién es en 2017 con un *Billy Budd* que deslumbró a propios y extraños logrando merecidamente todos los premios habidos y por haber a una representación de ópera, en esta ocasión vuelve a mostrar su genio, si no con tanto acierto sí con muchos aciertos y algunos puntos negros. Warner traslada la acción de la ópera a nuestros días, a una sociedad asediada por la crisis económi-

ca y encerrada en un pequeño mundo en el que las miserias se acentúan y de las que se salvan muy pocos.

Tras un Prólogo y un Primer Acto verdaderamente deslumbrantes, con una genial escena del juicio resuelta como una pesadilla de Grimes en la que el pueblo, empuñando linternas, le persigue como incubos. Y unas igualmente perfectas escenas en la lonja de pescado y en la taberna del Jabalí, el resto de la representación no tuvo la misma altura. Aunque ya en estos momentos me pareció que había un exceso innecesario de figurantes.

Y es que a partir de la tormenta algo empieza a flaquear, aunque aún veamos algunas escenas memorables, como la fiesta en la playa, el linchamiento del muñeco con la imagen de Grimes, y otros tantos. Michael Levine, el extraordinario escenógrafo, un maestro de la simplicidad, en esta ocasión, junto a momentos de enorme belleza, quizá a instancias de Warner, se ha dejado llevar por el exceso, y el escenarío, a partir de dicha tormenta, se llena de tal cantidad de elementos que más que centrar, distraen la atención del espectador. La iluminación de Peter Mumford, impecable. Lo que no se puede negar es que Warner deja su sello de gran directora teatral en el movimiento de las masas, quizá excesivas, pero su habilidad en el manejo de ellas es antológica. Necesitaría asistir a no sé cuántas representaciones para percatarme de cómo ha dotado de individualidad a cada personaje del coro y de los figurantes. No digamos a los personajes protagonistas, todos ellos, sin excepción, magistrales a niveles dramáticos. Dirección de escena como un diamante por pulir, pero ya sobresaliente.

Una obra como esta no llega a ningún lado si los intérpretes no son grandes actores y buenísimos cantantes. En esta ocasión hemos disfrutado de una compañía canora que reunía ambos requisitos. Allan Clayton, como el atormentado protagonista de la obra, cantó más que bien tan endemoniado papel. Su voz posee la solidez que requiere el personaje, a cuya interpretación se entregó sin reservas, dotándole de una desgarradora emoción. Maria Bengtsson, como Ellen Orford, también encarnó al personaje con sensibilidad y talento teatral. Eché de menos una voz con mayor proyección y cuerpo, pero también fue una intervención notable. El resto el reparto, absolutamente impecable. Christopher Purves, como Balstrode; Catherine Wyn-Rogers, como la tía; John Graham Hall, como Boles; Clive Bayley, como Swallow; Rosie Aldridge, como Mrs. Sedley; James Gilchrist, como el Reverendo Horace; Jacques Imbrailo, el *Billy Budd* de 2017, como Keene; Barnaby Rea, como Hobson y las chispeantes Rocío Pérez y Natalia Labourdette, como las sobrinas.

Llevando el timón, un capitán avezado en estos mares, Ivor Bolton, que tuvo una de sus noches inspiradas. Se nota que este es un mundo musical al que se siente muy afín y con él logra sus mayores cotas de inspiración. La orquesta y el coro estuvieron brillantes en todas sus secciones, mostrando una gran versatilidad y lucíéndose de forma especial en los bellísimos intermedios marinos. Bolton supo controlar con total dominio el pulso de tan bella e intensa partitura.

Britten es del Teatro Real.

Francisco Villalba

Allan Clayton, Maria Bengtsson, Christopher Purves, Catherine Wyn-Rogers, John Graham Hall, Clive Bayley, Rosie Aldridge, James Gilchrist, Jacques Imbrailo, Barnaby Rea, Rocío Pérez, Natalia Labourdette. Orquesta y Coro del Teatro Real / Ivor Bolton. Escena: Deborah Warner. *Peter Grimes*, de Benjamin Britten. Teatro Real, Madrid.

Cada Juan con su Juana

Madrid

A veces (a menudo, diría yo), con la distancia geográfica apropiada (cuanta más mejor), argumento exótico, exagerado y rocambolesco de una cultura vistosa y, sobre todo, ajena (que se maltrata), y un humilde pero ágil tono de vodevil, pueden plantearse situaciones y enredos que, en nuestro entorno y salsa se tomarían por, como mínimo, escandalosos. Y ello sin entrar en otros paralelismos del ajetreteado mundillo social y político contemporáneo (cuando aquello y aún hoy), siempre jugosos.

Ésta es la coartada habitual de intrincadas tramas sobre alfombras persas o *tatamis*, con *visires*, *sultanes* y *mandarines*, *geishas* o *huríes*, que abundan por doquier, en artes líricos y dramáticos de todo pelaje y condición. Cosas de aquella sociedad colonial que, al día de hoy, buenamente percibimos como una especie de *cómic vintage* (que no deja de ser otra forma de alejamiento).

La opereta en tres actos *Benamor* de Pablo Luna es, en este aspecto, una obra redonda. Ejemplar en su especie. Con libreto original de Antonio Paso y Ricardo González del Toro, la nueva producción montada por el Teatro de la Zarzuela en una personal versión de Enrique Viana (también director de escena y *visir*, entre otros personajes de su invención), destiló saber-hacer, equilibrio y frescura.

Tanto es así, que, al menos en mi caso, no noté en absoluto, más bien al contrario, disfruté las cerca de dos horas y media de representación y merecidas ovaciones finales... de un tirón... ¡sin descanso alguno para que estirara sus piernas el respetable!

Y así fue que una acertada disposición de cuadros, los originales, y los añadidos como preludeo o interludios de continuidad, con aparente y encomiable vistosidad escénica, y una rápida puesta en situación del libro original, nos fueron llevando, sin casi percatarnos, hasta su esperado y manido desenlace: "cada Juan con su Juana". Eso sí, cuidando la letra de sus rígidas jerarquías, costumbres milenarias y leyes crueles, por otro lado, la raíz del problema (¿les suena de algo?).



© JAVIER DEL REAL
"La opereta en tres actos *Benamor* de Pablo Luna es una obra redonda, ejemplar en su especie".



© JAVIER DEL REAL
Con libreto original de Antonio Paso y Ricardo González del Toro, la nueva producción montada por el Teatro de la Zarzuela en una personal versión de Enrique Viana, destiló saber-hacer, equilibrio y frescura.

Una escenografía atractiva, ajustada y colorista, junto a un buen reparto en sus papeles principales, llevó esta nueva producción a buen puerto. En su día de estreno tuvimos la ocasión de escuchar, aparte del citado Enrique Viana, alma de esta apuesta escénica en sus roles de Abedul, confitero y pastelera; entre ellas, a Vanessa Goikoetxea en el difícil papel de Benamor, a Carol García como Darío, otro papel que no le va a la zaga al titular; como Nitetis a Irene Palazón y como Pantea, Amelia Font. Entre ellos, Damián del Castillo en el lucido papel de Juan de León, bien resuelto; Gerardo Bullón como Rajah-Tabla; Jacinto de Florelia en la piel de Gerardo López; Francisco Javier Sánchez, Alifafe; y Babilón: Emilio Sánchez. Todos, junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro del Teatro, dirigidos por José Miguel Pérez-Sierra.

¡Ah! Que me perdonen por dejarlos para el final (*At last but not least...*), un cuerpo de danza brillante en la coreografía de esa incombustible *Danza del fuego*, justamente aplaudida por el público, y que, quizás, en otras circunstancias más propicias, no en día de estreno de producción, se hubiera obligado a repetir.

Todo un deleite en su conjunto, pues, que, como pequeña anécdota referida a su insólita duración sin descansos entre actos, fue una sorpresa mayúscula comprobar a la salida que, reloj en mano, a duras penas nos quedaba el tiempo justo para llegar a nuestras casas, cumpliendo con el presente toque de queda. No había tiempo material ni para un escueto cafetillo, caña o croqueta, y breve tertulia de despedida, en algún bar o restaurante de la zona. Efecto colateral de esta pandemia, una exigente, exigentísima prueba de fuego (pasada aquí con nota) para la mayoría de las obras que se representan en la actualidad de este u otros frentes, con sus mayores o menores pretensiones.

Luis Mazorra Incera

Vanessa Goikoetxea, Carol García, Irene Palazón, Amelia Font, Enrique Viana, Damián del Castillo, Gerardo Bullón, Gerardo López, Francisco Javier Sánchez, Emilio Sánchez. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de la Zarzuela / José Miguel Pérez-Sierra. Escena: Enrique Viana. *Benamor*, de Pablo Luna.

Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Predestinación

Madrid



Jan Lisiecki, solista en el *Concierto n. 1* de Mendelssohn.

Las progresivas atmósferas envolventes creadas por Alicia Díaz de la Fuente en *Y la mañana se llenó de luz*, inauguraron, en riguroso estreno, el concierto de temporada de Álvaro Albiach al frente de la Orquesta Nacional de España en el Auditorio Nacional de Música. Dúctil atmósfera armónica que condujo a un punto de articulación con golpes acórdicos. Estrato más dinámico que se superpuso a aquel panorama previo, momentos antes de recuperar la calma aún subyacente. Breve solo de concertino, pinceladas y, de vuelta, el recuerdo de aquel gustoso clima envolvente.

El, nada frecuentado *Primer Concierto* para piano de Felix Mendelssohn tuvo en Jan Lisiecki un versátil intérprete con amplio abanico de pulidos recursos técnicos. Un segundo tema, más lírico, lo demostró pronto sin salirse de aquel ágil primer movimiento que no eludía destrezas y planteamientos interpretativos más propios del repertorio lisztiano. Y no se puede negar que se escucharon, y vieron también, pasajes estimulantes en este sentido, tanto en el final de este *Molto allegro con fuoco* como después, ya en el desenlace de la obra.

Sin solución de continuidad, entramos en un interesante *Andante*, con sonoridad protagonista, junto a la trompa, de violonchelos y violas (éstas últimas situadas en el proscenio, a la derecha). Una sonoridad impregnante, envolvente también, si quieren verlo así, que ya no nos abandonó.

El último movimiento *Presto - Molto allegro e vivace*, rompió aquella dinámica con una brillantez más en línea con la conocida y reconocida habilidad *scherzante* de su autor, de la que, ya puestos, Saint-Saëns sacara buen partido en el desarrollo de alguno de sus más celebrados conciertos (en concreto, el jovial y vitalista desenlace de su asiduo *Segundo*, escrito además... ¡en el mismo tono: Sol menor!). Celeridad y ajuste a los que respondieron, puntualmente, podio y atriles.

Impecable articulación y toque fluido de Lisiecki que tuvo como premio una cerrada ovación. Ovación correspondida con una delicada propina firmada por su colega coetáneo, colaborador en su recién creado Conservatorio en Leipzig y, sin embargo, amigo, Robert Schumann: *Träumerei* (*Ensueño*). Una página que demostró, una vez más, que nació para, exenta, al margen de la nutrida colección a la que pertenece (*Escenas infantiles*), quitar el aliento.

El *Adagio* de la *Décima Sinfonía* de Gustav Mahler, en versión del director para una orquesta reducida, era la última etapa de este viaje tripartito. Un movimiento de intensa compacidad coronado por aquellos dos célebres acordes visionarios, un tanto ausentes, que se resolvió con entallado empaque. El final de la pieza, delicado pero, al tiempo, definido, pareció estar ya... ¿predestinado?

Luis Mazorra Incera

Jan Lisiecki. Orquesta Nacional de España / Álvaro Albiach. Obras de Díaz de la Fuente, Mahler y Mendelssohn. OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Un Caballero del siglo XXI

Munich



"El mundo de Sophie se centra en una cama de niña que poco después de despertar debe confrontarse con la estampida de una enorme carroza plateada en su dormitorio".

¡Revolución en Munich! La arcaica producción de 1971 de *El caballero de la rosa* acaba de ser reemplazada por una post-moderna y surrealista, obra de Barrie Kosky. Y por una versión orquestal reducida a alrededor de cuarenta músicos, más piano y armonio, con lo cual la Mariscala y sus lacayos han ido a parar a un mundo sonoro camerístico similar al de *Ariadne auf Naxos*. Gracias a esta refrescante revisión, una ópera calificada como retrógrada frente a sus precursoras del mismo Richard Strauss, *Salomé* y *Elektra*, ha logrado desmentir este errado lugar común para acreditarse como la fuerza de una modernidad fresca y precursora.

Como en el caso del nuevo *Lohengrin* de la Ópera del Estado de Berlín, la necesidad presionada por el Covid de usar una orquesta reducida permitió en Munich a Vladimir Jurowski explayarse en una interpretación tersa en su transparencia y exploradora de texturas y color. Como resultado y en contraposición con lo que frecuentemente ocurre con sobrecargada versión sinfonista original, voces y orquesta balancearon con una precepción similar al de *Ariadne*. Por ejemplo, en su meditación sobre la juventud y la vejez, la Mariscala fue acompañada por un perceptivo *ensemble* de piano, cuerdas y vientos en un primer acto durante cuyo final, el *sostenuto* de cuerdas brilló con una clarividente intensidad camerística. Y una vez liberada de su habitual (y a veces excesivo) énfasis de marcado, la canción de Ochs pudo expandirse con luminosa espontaneidad de un vals intenso y distendido.

La de Jurowski fue una lectura enfática en el color y el detalle, con tiempos justos y sin grandilocuencias excesivas en los ralentandos o los *subito piano*. Magistral fue la tersa sensibilidad del trío, cuyo éxtasis fue alcanzado a través de un diálogo íntimo entre cada personaje y un comentario orquestal siempre enguantado a medida. Y fue precisamente sobre el final de este trío que Kosky aportó un inmortal detalle de *regie*, al hacer que Octavian y Sophie se besen apasionadamente, aún en presencia de la Mariscala. Es entonces que ésta profiere su "¡En nombre de Dios!", tal vez más como una queja que como una aceptación. Revelaciones como esta surgen repetidamente a través de una dirección escénica de personas tradicionales y sensiblemente apegada al texto y a la música.

Atmósfera visual surrealista

En contraste a la respetuosa tradicionalidad de la *regie* de personas, la atmósfera visual es surrealista en su confrontación de personajes contemporáneos con alucinantes ensueños barrocos. En el primer acto, la Mariscala sale de un enorme reloj de pie, donde volverá a refugiarse sobre el final del mismo, para abrazarse el péndulo en un vano intento de detener el paso del tiempo. Mientras, el mundo de la Mariscala es sombrío y premonitorio con plantas, aves fantasmales y un ir y venir de personas y paneles móviles; el de Sophie en el segundo acto se centra en una cama de niña que poco después de despertar debe confrontarse con la estampida de una enorme carroza plateada en su dormitorio. Y sobre esta cama en que recibe el primer beso de Octavian, deberá sufrir el trauma de ver a Ochs descansando mientras orquesta su *affair*. El tercer acto es un buñuelesco teatro, como en el teatro, donde la farsa orquestada por Octavian se desarrolla frente a una platea teatral cubierta por un gran telón hasta el final. Un anciano y raquítico Cupido-Cronos (con alas y todo) se interpone frecuentemente entre los personajes, para lograr finalmente detener el tiempo antes del último telón arrancando la aguja del minuterio del reloj de la Mariscala, mientras Octavian y Sophie se elevan con su dúo en la oscuridad de la noche.

Marlis Petersen interpretó una Mariscala de fraseo intensamente articulado, apoyado en un firme timbre lírico; Samantha Hankey fue un Octavian de voz cálida, espontáneamente proyectada y de actuación magistral como un joven que sabe ser plenamente hombre o mujer, sin necesidad de imitaciones burdas. Katharina Konradi fue una Sophie expresiva y seguramente impostada en registro a veces forzado en el pasaje al agudo, mientras Christof Fischesser cantó un Ochs ansioso y juguetón, pero nunca caricaturesco o estereotipado. Su gran monólogo del primer acto fue antológico en su intensidad y claridad de proyección. Similar poder de convicción exhibió el Faninal de Johannes Martin Kränzle. Kosky insufló en cada cameo una vida propia, similar a la de las viudas, policías, vendedores o intrigantes que podemos encontrarnos a la vuelta de cada esquina. Ninguno de ellos se adocenó en nostalgias cursis y mal entendidas en este *Caballero del XXI*.

Agustín Blanco Bazán

Marlis Petersen, Christof Fischesser, Samantha Hankey, Johannes Martin Kränzle, Katharina Konradi. Opera de Baviera / Vladimir Jurowski. Escena: Barrie Kosky. *El caballero de la rosa*, de Richard Strauss.

Opera del Estado, Munich.

Faust en cinemascope

París

Nueva producción de la Ópera de París, *Faust* se presenta en una Ópera Bastille vacía de público, pues los teatros siguen cerrados en Francia, pero filmado por una cadena de televisión francesa. Para esta famosa ópera de Charles Gounod inspirada en Goethe, la puesta en escena de Tobias Kratzer elige tiempos actuales, con múltiples proyecciones de video dentro de una realización también filmada (por Julien Condamine, quien añade así su propia concepción).

Sobre el escenario se suceden decorados contemporáneos encerrados en marcos: cuarto de estar con biblioteca, cancha de baloncesto, discoteca, fachada de edificio con vista a pisos en marcos y parte alta, gabinete médico, vagón de metro..., entre proyecciones sobre pantallas de cabalgadas por los aires



“La puesta en escena de Tobias Kratzer elige tiempos actuales, con múltiples proyecciones de video dentro de una realización también filmada”.

y por las calles de París (pues la acción está transpuesta en París) y de secuencias filmadas en directo. El vestuario es el de hoy, de estilo desenfadado, con camisetas y zapatillas de deporte. La obra, con su libreto convencional (a pesar de una música a menudo de calidad), permite de alguna manera este tipo de libertades como cuando, en este caso, se mantiene la trama: desde el encuentro de Fausto con Mefistófeles, y con Margarita hasta la muerte de esta. Los efectos de video (arreglados por Manuel Braun) se mezclan con la acción que transcurre sobre el escenario, y todo esto para una transmisión filmada con primeros planos que no se suelen ver en un teatro. O una manera de filme-ópera de gran espectáculo.

Los participantes se expresan perfectamente como actores de teatro o de cine, como lo muestran los primeros planos, además de su canto. Pero este no se queda atrás, con una de las mejores adecuaciones vocales actuales para esta ópera de Gounod. Benjamin Bernheim planta un Faust casi ideal, que corresponde al estilo requerido con su técnica de tenor mixta que le permite agudos en voz de cabeza además de impulsos en plena voz. Ermonela Jaho figura por su parte una Marguerite de gran categoría, tanto en el canto como en su expresión. Christian Van Horn es un Méphistophélès de verdad con su voz de barítono imperiosa (con un ligero acento en su francés por parte de este cantante venido de Chicago). Sylvie Brunet-Grupposo encarna Dame Marthe desde su mezzo afirmado. Florian Sempey expresa un Valentin de los más seguros, a veces un poco forzado. Igualmente adaptados, Michèle Losier para el papel del chico travestido Siebel y Christian Helmer en un papel secundario. Un reparto bien elegido dentro de las características de la obra. Excelente igualmente, pero como actor mudo, Jean-Yves Chilot, para el papel de Fausto viejo al empezar el espectáculo y con algunas otras apariciones.

El coro reacciona oportunamente, pero sin muchas finezas (por razones seguramente de la captación filmada). La orquesta dispensa por su parte matices que la partitura exige bajo la batuta meticulosa de Lorenzo Viotti. Se nota que la ópera está restituida en su casi totalidad, con tres horas de función, aparte de algunos detalles y del corte (¡bien venido!) del ballet. Otro signo de la exigencia de la producción.

Pierre-René Serna

Benjamin Bernheim, Ermonela Jaho, Christian Van Horn, Sylvie Brunet-Grupposo, Florian Sempey, Michèle Losier, Christian Helmer, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Lorenzo Viotti. Escena: Tobias Kratzer. *Faust*, de Charles Gounod. Ópera Bastille, París.

OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL OPERA



GOUNOD
FAUST

MICHAEL FABIANO | ERWIN SCHROTT | IRINA LUNGU

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
DIRECTOR DAVID MCVICAR | CONDUCTOR DAN ETTINGER

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

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



De Franco Alfano los aficionados conocen el final de *Turandot*, pero su producción operística tiene más representación discográfica; eso sí, escasa y de sonido irregular, por lo que es una buena noticia que aparezca ahora en formato CD y DVD esta obra que a muchos resulta conocida por la grabación radiofónica con la inmensa Magda Olivero. El Teatro del Maggio ha empezado en los últimos años a hacerle hueco a un título verista en su programación y, en coproducción con Wexford, fue *Risurrezione* el elegido en 2020. Con una realista y cuidada producción de Rosetta Cucchi y una lectura llena de teatro y muy atenta al juego dinámico del director Francesco Lanzillotta, se consigue una función de buen resultado global, gracias a un adecuado reparto (y numeroso) que encabeza la implicada Anne Sophie Duprels, de mimbres afines a un repertorio tan especial como este. A su lado, muestra arrojó el tenor Matthew Vickers y muy buenas intenciones e instrumento el barítono Leon Kim. El CD recupera el viejo formato de caja y libreto, por lo que se puede disfrutar de la lectura del drama.

Pedro Coco Jiménez

ALFANO: Risurrezione. Duprels, M. Vickers, Kim, Di Sauro, etc. Maggio Musicale / Francesco Lanzillotta. Escena: Rosetta Cucchi.

Dynamic CDS7866.02 / 37866 • 119' • DDD / DD.5.1

★★★★

Continúan los conjuntos suizos Coro y Orquesta del Johann Sebastian Bach-Stiftung en su ardua labor de grabar la totalidad de la obra de Bach a través de un meticuloso proyecto que incluye la celebración de conciertos que serán grabados en vivo para su posterior publicación sonora y/o también audiovisual, sin olvidar un loable proyecto pedagógico con la realización de charlas y otras actividades.

En esta ocasión nos encontramos nada más y nada menos que con el volumen número 33 de la serie, en donde reina la fastuosa *Cantata BWV 69a*, pero que no se olvida de rarezas sublimes de otros compositores estrechamente relacionados con el *Kantor* de Leipzig, en este caso descubriremos dos piezas de Johann Heinrich Schmelzer y de Johann Christoph Bach.

Aunque todo el registro es de una gran calidad, debemos mencionar la formidable interpretación orquestal de la riquísima instrumentación de la *Cantata BWV 69a Lobe den Herrn, meine Seele*, que incluye una flauta de pico, tres oboes, tres trompetas, timbales, además de la cuerda y el bajo continuo. Los masivos *tutti* y la delicada aria *Meine Seele, auf, erzähle* de tenor con flauta y oboe solistas son de una factura francamente magistral. Entre los solistas vocales resaltan especialmente la alto Margot Oitzinger y el bajo Matthias Helm en sus respectivas arias de la *Cantata BWV 102* y el tenor Raphael Höhn, quien pone de relieve aún más las delicias que incluye el aria anteriormente mencionada de la *Cantata BWV 69a*. Seguiremos de cerca este trabajo admirable que vuelve a poner en boga la maestría de las obras de Bach.

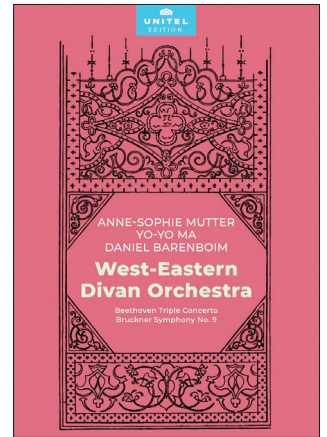
Simón Andueza



BACH: Cantatas BWV 102 y BWV 69a, Motete BWV 228. Coro y Orquesta del Johann Sebastian Bach-Stiftung / Rudolf Lutz, dirección y clave.

J.S. Bach-Stiftung B896 • 61' • DDD

★★★★



El proyecto de la West-Eastern Divan Orchestra excede con mucho los límites artísticos. Ahora que acaba de celebrar su vigésimo aniversario, recogido en esta grabación realizada en la Philharmonie de Berlín el pasado 2019, sigue siendo incluso más necesaria que nunca a pesar de los logros realizados. Sus miembros proceden de Israel, Palestina, Siria, Líbano, Egipto, Jordania, Turquía, Argelia e Irán, y sus credos son cristianos, musulmanes o judíos; pero aún no ha logrado la WEDO dar conciertos en Israel y algunos países árabes, aunque sí en Marruecos, Catar y los Emiratos, incluso sintiendo que el éxito de multiculturalidad que representa la orquesta y su claro entendimiento pacífico entre diferentes culturas molesta en algunos sectores.

El magnetismo que ejerce Barenboim como director y como artista consigue que el *Triple Concierto* de Beethoven, en su brillante superficialidad, aúne a Mutter y Yo-Yo Ma, de los que nada nuevo descubriremos, aunque sí insistamos en la belleza del sonido de ambos. El compromiso orquestal que supone la *Novena* de Bruckner, cumbre de su producción sinfónica, es resuelto de manera sobresaliente por todos y cada uno de los músicos y de sus secciones. Ves el vídeo y por más que indagues, no logras a priori averiguar la procedencia de sus componentes; es más, si nos dicen que algunos son de Burgos o Alicante también nos lo creeríamos. Que la música está por encima de las naciones es la lección que debemos aprender; o sea, la vida está por encima de las naciones.

Jerónimo Marín

BEETHOVEN: Concierto Triple Op. 56. BRUCKNER: Sinfonía n. 9. Anne-Sophie Mutter, violín. Yo-Yo Ma, violoncello. Daniel Barenboim, dirección y piano. West-Eastern Divan Orchestra.

CMajor-Unitel 803608 • DVD • 112' • DTS

★★★★



Este DVD recoge el contenido de un concierto celebrado en 2016 en la Semperoper de Dresde. La obra base de la velada fue el *Doble Concierto* brahmiano, un hueso duro de roer para solistas y director (y orquesta, claro). Ninguno estuvo a la altura de las circunstancias, es decir, de la apabullantemente hermosa música. A Gautier Capuçon la obra le viene grande, aunque como es muy buen músico tuvo excelentes detalles de fraseo aquí y allá. Más a tono funcionó la espléndida Lisa Batiashvili (salvo algún detalle de mal gusto en el movimiento lento), de los dos a la que menos contagié la indiferencia ante la partitura mostrada por un Christian Thielemann que dio las notas correctamente, la una tras la otra, pero que fue en todo momento ajeno al fondo de la cuestión, salvo en el tercer movimiento, que resultó sencillamente deleznable. Es casi norma en él cuando hace música del periodo clásico o alejados cerrar las cosas con tan poca fortuna y tan fuera de tiesto. El bis de los solistas, cuatro minutos y pico de música leve (un Dúo de Schulhoff).

En un programa construido sobre contrarios (Brahms y Liszt no se amaban precisamente) el alemán incluyó *Los Preludios* de Liszt y *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky. En esta última Thielemann repitió guion. Cuando todo suena poco no dice nada; pero menos cuando aumentan los decibelios, absolutamente huérfanos de fuerza. Una versión que se va haciendo cada vez más ruidosa e insustancial. Por supuesto en el maravilloso tema central las sedas fluyen al viento. Y otro tanto se podría afirmar de la interpretación de *Los Preludios*, que nace insustancial y crece en el aburrimiento.

Pedro González Mira

BRAHMS: Concierto Doble para violín y violonchelo. **TCHAIKOVSKY:** *Romeo y Julieta*. **LISZT:** *Los Preludios*, etc. Lisa Batiashvili, violín; Gautier Capuçon, cello. Staatskapelle Dresden / Christian Thielemann.

CMajor 757108 • DVD • 86' • DTS



Esta *Sexta Sinfonía* de Bruckner es, sin dudar, la menos apreciada por los amantes de su música, y cuesta trabajo entender las razones, pues, además de ser la más breve de su catálogo con algo menos de una hora, es la única que no fue sometida a las penosas revisiones posteriores del resto de su producción, lo que en cierto modo nos indicaría lo seguro que estaba de su material y estructura. Además, su audacia armónica es notable, como bien se escucha en la coda del primer movimiento, un pasaje que uno no se cansa de escuchar por más veces que se repita.

El añorado Mariss Jansons, que no llegó a completar la integral sinfónica de Bruckner a falta de la *Primera*, *Segunda* y *Quinta Sinfonías*, ofrece una lectura modélica de la *Sexta* en una grabación realizada en un concierto en vivo del 22 y 23 de enero de 2015 en la Philharmonie im Gasteig, donde claramente apuesta por la combinación de ductilidad y lirismo sin dejar al margen la solidez y urgencia de los momentos de *tutti* orquestal. El cuidado de los detalles, la planificación de las dinámicas, y la calidad de cada uno de los miembros de la orquesta hacen una experiencia sonora inmejorable la escucha de este disco, al que únicamente se le podría achacar una falta de definición sonora en momentos muy puntuales. Quizá no tenga la *Sinfonía* las melodías memorables de la *Cuarta* o la *Séptima*, pero no le va muy a la zaga al resto de su producción. Por lo tanto, una buena oportunidad de acercarse a ella.

Jerónimo Marín



BRUCKNER: *Sinfonía n. 6*. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Mariss Jansons. BR Klassik 900190 • 54' • DDD



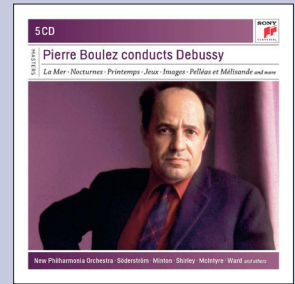
LOS PRIMEROS DEBUSSY DE BOULEZ

Sony Classical agrupa en cinco CD las grabaciones que Boulez dedicó a Debussy durante la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo pasado. Es una de esas cajitas blancas, de poca presentación, pero de suma utilidad, pues suelen aportar la información necesaria de su contenido (fechas de grabación, intérpretes, orquestas, etc.), de forma ordenada y aprovechando al máximo los medios y el espacio. Además, los precios suelen ser lo suficientemente asequibles como para hacer muy atractiva su compra. En realidad, lo que ha hecho la firma en esta ocasión es reunir en una sola caja de cinco CD el registro oficial de *Peleas y Melisenda*, con Boulez al frente de las huestes del Covent Garden, y el contenido del álbum de 2 CD publicado hacia 2007. Se trata de viejos conocidos, por tanto, que no por serlo deben ser obviados.

Yo creo que tanto estos trabajos, como la inmensa totalidad de las grabaciones que Boulez llevó a cabo durante aquellos años para el hoy extinto sello de la CBS, han ido cobrando un gran valor con el paso de los años. Un valor que quizá no fue lo suficientemente advertido en los momentos de su publicación; muy probablemente, por el desconocimiento de un repertorio que aún estaba por asimilar como es debido por una gran mayoría de críticos, estudiosos o aficionados. En buena medida, el crecimiento de este valor ha sido propiciado por la relación que el propio Boulez ha seguido manteniendo con su repertorio a lo largo de toda su carrera, revisándolo y adaptándolo a las diferentes circunstancias. No hemos de deducir de esto que estas versiones de *El Mar* o *Nocurnos* sean muy diferentes de las que años más tarde

DEBUSSY: *El Mar, Nocturnos, Primavera, Juegos, Imágenes, Peleas y Melisenda*, etc. Diferentes solistas y orquestas / Pierre Boulez.

Sony Classical 19439787742 • 5 CD • 300' • ADD



produciría el maestro para DG, pero sí hallamos en estas últimas quizás, un elemento de mayor músculo orquestal que en las primeras se encontraba más contenido, en favor de otras finalidades de índole más analítico. Precisamente, este sentido analítico diferenciaba de forma muy especial el Debussy de Boulez del de otros que se dieron por aquellos años. Le hacía tremendamente personal, de rasgo perfectamente inconfundible, tocado con el sello inequívoco del francés.

Cuando dirige, Boulez no puede olvidar que, ante todo, él mismo es compositor; esto lo podemos comprobar atendiendo a su modo de estructurar sus versiones; en el tema que nos ocupa, especialmente esto puede ser apreciado en su versión de *Peleas y Melisenda*, sometida al conveniente filtro de análisis aplicado por el director. No es esta una versión redonda, ni mucho menos, no tanto por el trabajo llevado a cabo por el propio Boulez sino, sobre todo, por la equivocada elección de los papeles masculinos, muy especialmente el *Go-laud* de Donald McIntyre. En cambio, la *Melisenda* de Söderström y la *Geneviève* de Minton sí son de suficiente altura. A pesar de los reparos, es una versión a conocer, como decimos, aunque no podamos situarla entre las más conseguidas. El francés, tres décadas más tarde, mejoraría bastante en posteriores registros de la obra.

No nos impide, en cualquier caso, recomendar este álbum sin reparos, por el valor histórico que contiene, pero también por la validez de las propuestas que alberga.

Rafael-J. Poveda Jabonero

UNA NAVE QUE ARRIBA A BUEN PUERTO

Hace ya décadas que se desmontó el tópico de que el único periodo de esplendor de la música española fue el Siglo de Oro. Poco a poco se va completando un mosaico que nos muestra un riquísimo panorama musical también a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La labor de investigación musicológica ha sido fundamental para trazar las líneas maestras sobre las que fundamentar la reconstrucción y revalorización del patrimonio musical español, pero no debemos olvidar que el último eslabón es la interpretación. En este sentido, nunca estaremos lo suficientemente agradecidos a la labor de la asociación Ars Hispana en la búsqueda, transcripción y edición de obras que estarían olvidadas en archivos y al excelente trabajo de Daniel Pinteño frente al conjunto historicista Concerto 1700.

A modo de continuación de su primer producto discográfico, *Amoroso Señor*, con obras sacras de José de Torres, Concerto 1700 nos trae ahora cuatro cantatas al Santísimo de Antonio Liteses. Considerado, según palabras de Feijoo, un "compositor de primer orden", desempeñó el puesto de "músico de violón" de la Real Capilla desde 1693 acompañando a Torres en la tarea de surtir de música a la institución real. El enorme prestigio del que gozó le llegó gracias a su producción escénica, en la que supo conjugar la tradición hispánica con las novedades italianas y francesas.

Estas cuatro cantatas inéditas para alto fueron compuestas en la etapa tardía de Liteses (entre 1725

y 1733) y participan de las características de la música sacra en español de este periodo: la adopción del estilo operístico italiano con la introducción de recitados y arias *da capo*, la riqueza melódica, el exacerbado virtuosismo vocal al que hay que añadir el elevado nivel de exigencia para los violines obligados. Además, estas cuatro cantatas de Liteses son de una calidad y belleza excepcionales y la versión de Concerto 1700 les hace plenamente justicia.

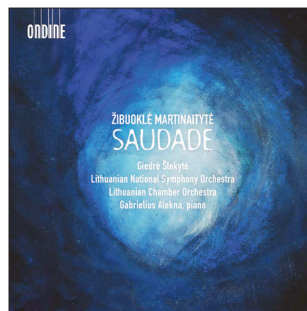
Por otro lado, nos encontramos ante un Carlos Mena en su mejor momento: el profundo conocimiento de la música del XVIII español le permite expresar con precisión y una perfecta declamación el sentido de los textos (plagados de imágenes marítimas) y una vocalidad más amplia, libre y homogénea (más madura), le hace que interprete de forma magistral los extensos pasajes de coloraturas, los saltos melódicos y cambios de registro de la difícilísima escritura de Liteses. Con el mismo virtuosismo y nivel de excelencia está realizadas las partes instrumentales. La extraordinaria destreza y musicalidad de Daniel Pinteño con el violín I destaca junto a Pablo Prieto (violín II), Ricard Casañ (trompeta natural) y Jacobo Díaz (oboe barroco). Técnicamente impecables, doblan a la voz o establecen diálogo con ella en un entendimiento perfecto. El grupo formado por Esther Domingo (violonchelo), Ismael Campanero (violone), Pablo Zapico (tiorba) e Ignacio Prego (órgano y clave) sostienen con un colorido e imaginativo continuo. Sin duda, con grupos como Concerto 1700 y Daniel Pinteño al timón, el Barroco hispano arribará a buen puerto.

Mercedes García Molina

LITERES: Sacred cantatas for alto. Carlos Mena, contratenor. Concerto 1700 / Daniel Pinteño, violín y dirección.

Concerto 1700 170003 • 55' • DDD

★★★★★



"Estado emocional profundo de nostalgia o anhelo melancólico por alguien ausente". La compositora lituana Zibuoklė Martinaitytė traduce así del portugués el sentimiento "saudade", que da nombre al presente disco y a la composición más reciente del mismo. De toda la grabación, *Saudade* es la obra que contiene más técnicas de interpretación inusuales, como el canto de los intérpretes de viento-metal mientras respiran por sus boquillas o el golpeo con la palma de la mano a las cuerdas del arpa. Estas nuevas sonoridades amplían el vocabulario compositivo de Martinaitytė y convierten la citada pieza en una de sus obras más innovadoras.

Millefleur, inspirada en las flores que decoraban los tapices franceses del siglo XVII, ofrece un trabajo orquestal minucioso, lleno de matices *a priori* imperceptibles, pero que están especialmente bien abordados por la orquesta. El cambio de perspectiva hacia un terreno enérgico y casi militar, conducido vehementemente por Giedre Šlekytė, hace de esta composición un deleite para quien la escucha.

La obra más temprana de esta grabación (*Horizons*, 2013) es también la más desconcertante para el oyente. Zibuoklė creó un discurso musical discontinuo, formado por motivos musicales sin aparente relación entre sí, pero que inducen a un ambiente enigmático e interesante. Cerrando la nueva producción de Ondine, la orquesta de cámara lituana junto al pianista Gabrielius Alekna interpretan *Chiaroscuro Trilogy*, cuyas tres partes fluyen sin pausa y exploran el contraste de la luz con la sumisión a la oscuridad desde diferentes parámetros sonoros.

Sakira Ventura

MARTINAITYTĖ: Saudade. Gabrielius Alekna. Lithuanian National Symphony Orchestra, Lithuanian Chamber Orchestra / Giedre Šlekytė.

Ondine ODE 1386-2 • 69' • DDD

★★★★★

En buena parte del repertorio de conciertos dedicados a un solista uno de los principales estímulos de la imaginación creadora del compositor ha sido la personalidad y las características del intérprete al que estaban destinados. En el caso del *Concierto para violonchelo* subtítulo "Tres continentes", el periplo vital del violonchelista Jan Vogler, nacido en Berlín oriental en 1964, residente en Nueva York desde finales de los 90 y con una esposa china, es el que ha determinado una singular página donde cada uno de los tres movimientos en los que se divide la partitura se debe a un compositor procedente de cada una de esas latitudes geográficas: el estadounidense Nico Muhly (1981), el alemán Sven Helbig (1968) y el chino Zhou Long (1953). Es la escritura para el solista la que unifica, a pesar de las disparidades estilísticas de los autores, la totalidad de una composición eficaz, con momentos especialmente interesantes en el meditativo panel central, pero que finalmente aparece ganada por ciertos efectismos y por un lenguaje "globalizado" paralelo a las dinámicas que atraviesan este siglo.

En el caso del *Concierto n. 2* de Shostakovich, una página especialmente elusiva por el virulento contraste de sus materiales, la lectura de Vogler opta por una belleza sonora y un lirismo que orilla en buena medida ese componente, entre desesperado y sarcástico, tan propio del compositor, a lo que tampoco ayuda el rutinario acompañamiento de Gergiev. Aquí la referencia ineludible sería Rostropovich, tanto con Ozawa (DG) como en la histórica grabación con Svetlanov (Emi).

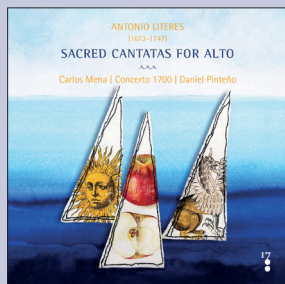
David Cortés Santamarta



MUHLY, HELBIG, LONG: Concierto para violonchelo "Tres continentes". SHOSTAKOVICH: Concierto para violonchelo n. 2. Jan Vogler, cello. Orquesta WDR / Cristian Macelaru. Orquesta Mariinsky / Valery Gergiev.

Sony Classical 19439774942 • DDD • 63'

★★★



NOVEDAD



DVOŘÁK'S SPIRIT OF BOHEMIA

Fine Arts Quartet



Fine Arts Quartet

NAXOS

DVOŘÁK

Spirit of Bohemia

String Quartet No. 4 • String Sextet • Polonaise

Fine Arts Quartet

Ralph Evans, Violin • Efim Boico, Violin
Gil Sharon, Viola • Niklas Schmidt, Cello

Anna Kreetta Gribajcevic, Viola
Jens Peter Maintz, Cello • Stepan Simonian, Piano

Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es



El sello discográfico de la Bayerischer Rundfunk de Múnich parece sentir una inclinación especial hacia el estonio Arvo Pärt: este es ya el tercer disco que dedica a su obra. Ningún problema, más bien al contrario, pues si algo distingue estas grabaciones es su altísimo nivel. No es una excepción este trabajo, que tiene el mérito añadido de haber sido realizado en plena pandemia, con todas las restricciones que ello conlleva. Lo que, en principio, debía haber sido un concierto de la temporada 2020/2021 en el que se iban a celebrar el 85 aniversario del compositor y el 75 del Coro de la Radio de Baviera, se transformó así en una grabación realizada con las medidas de distancia de seguridad y, por supuesto, sin público, pero que recrea perfectamente el siempre tan especial universo espiritual y sonoro de Pärt.

La obra más destacada es el *Miserere*, música desnuda, puntillista, expresión de una religiosidad sincera que va más allá de credos particulares. El disco recoge también *Which was the Son of...*, *Tribute to Caesar*, *The Deer's Cry* y *Ja ma kuulsin hääle*, para coro, y las instrumentales *Festina lente* y *Sequentia*.

En todos los casos, las interpretaciones son irreprochables por conocimiento del estilo, implicación de los músicos y calidad sonora. Un excelente disco.

Juan Carlos Moreno

PÄRT: Miserere. Anna-Maria Pali, soprano; Benno Schachtner, contratenor; Andrew Lepri Meyer, tenor; Moon Yung Oh, tenor; Thomas Hamberger, bajo. Coro de la Radio de Baviera. Oesterreichisches Ensemble für Neue Musik / Howard Arman.

BR-Klassik 900527 • 72' • DDD
★★★★★

Aparece una nueva entrega con el imparable sello Pentatone de la San Francisco Classical Recording Company, organización que defiende en tiempos complicados como este para el mercado discográfico la producción de un variado catálogo de obras, desde el clasicismo al repertorio contemporáneo. Con especial atención al vocal y operístico, ahora le toca el turno a un Giacomo Puccini menos popular pero igualmente brillante como es la ópera *La Fanciulla del West*, título que hacía décadas que no "entraba" en un estudio de grabación y que aquí se escucha con un sonido especialmente cuidado.

Esta vez no se complementaba la sesión con un concierto en vivo, como sí ocurrió con similar reparto en los casos de *Il Tabarro* o *Cavalleria Rusticana*, ya disponibles.

De nuevo, la protagonista recae sobre la soprano estadounidense Melody Moore, que ofrece una Minnie más lírica de lo acostumbrado y que se detiene a cincelar su parte más frágil. Con ímpetu defiende a Jack Rance el barítono Lester Lynch y con entrega el tenor Marius Vlad encarna a Dick Johnson. Lawrence Foster consigue con su bagaje operístico un buen pulso dramático de la orquesta transilvana.

Pedro Coco Jiménez



PUCCHINI: La Fanciulla del West. Melody Moore, Lester Lynch, Marius Vlad, Amitai Pati, etc. Orquesta Filarmónica y Coro de Transilvania / Lawrence Foster.

Pentatone PTC5186778 • 2CD • 133' • DDD
★★★★★



Ottorino Respighi es sobre todo famoso gracias a sus tres poemas sinfónicos dedicados a Roma (*Fontane di Roma*, *Feste romane* y *Pini di Roma*), todo un alarde de dominio de la orquesta, aunque por lo general en ellos el ruido se imponga a las nueces. No obstante, reducir este músico a esas partituras no sería justo, pues si bien Respighi supo absorber la magia impresionista de Debussy, así como el virtuosismo sonoro de Rimsky-Korsakov, no dejó de ser nunca un compositor italiano que por encima de todo valoraba la larga y fructífera tradición musical de su patria, en especial aquella más venerable, la del Renacimiento y primer Barroco. La mejor prueba de ello la constituyen las obras recogidas en este disco, todas ellas un ejemplo de neoclasicismo que, en el caso del *Concerto all'antica* (1908), se avanza nada menos que doce años al *Pulcinella* de Stravinsky, el ballet que se suele considerar el punto de partida de esa corriente. Se trata de un concierto para violín que Respighi intentó hacer pasar por una composición anónima del siglo XVIII que él se limitó a revisar y orquestar, aunque finalmente reconoció su autoría. Es un divertimento y, como tal, funciona. Más conocidas son las *Antiche danze*, transcripciones bastante libres y llenas de inventiva de piezas de los siglos XVI y XVII.

Las interpretaciones de Di Vittorio, quien, como compositor y director, reconoce profesar la fe respighiana, hacen plena justicia a esta música.

Juan Carlos Moreno

RESPIGHI: Concerto all'antica. Antiche danze ed arie per liuto. Davide Alogna, violín. Chamber Orchestra of New York / Salvatore Di Vittorio.

Naxos 8.573901 • 82' • DDD
★★★★★

En este 23º volumen de las Sonatas para teclado de Domenico Scarlatti que el sello Naxos está editando en su integridad, se incluyen 16 obras destinadas a la Infanta María Bárbara, compuestas como *essercizi* para la futura reina durante la estancia del napolitano en la corte madrileña.

Sergio Monteiro, que ya participó en el 18º volumen, se encarga en esta entrega de dar vida a estas piezas de un solo movimiento, intentando respetar al máximo el carácter del instrumento para el que fueron compuestas. Así, el pianista brasileño obvia todos los recursos del instrumento moderno a su disposición y su piano imita al clave de manera evidente. Mientras que otros pianistas con el mismo enfoque recorren las partituras con soltura y estilo, Monteiro resulta en líneas generales algo plomizo, estático, y el disco se desarrolla sin pena ni gloria. No es un problema técnico, ya que las sonatas están bien ejecutadas; hay fraseo, articulación y buenas velocidades, el toque es limpio y hay cierta variedad dinámica entre ellas; el problema es que detrás de todo ello hay poca vida. Monteiro no nos hace olvidar el carácter pedagógico de las piezas, lo cual no es buena señal.

Con todo, la corrección de las versiones mantienen el alto nivel de la integral.

Jordi Caturla González



D. SCARLATTI: Integral de las Sonatas para teclado (vol. 23). Sergio Monteiro, piano.

Naxos 8.574075 • 71' • DDD
★★★★★



Grabación en vivo de una producción del Teatro Accademico de Castellfranco Veneto que rescata dos *intermezzi* cómicos de Domenico Scarlatti y Tomaso Albinoni.

Domenico Scarlatti, napolitano de nacimiento, pero que deberíamos considerar como un compositor plenamente español desde su llegada a España en 1733, quien permaneció en la Corte madrileña hasta su muerte, compuso en su etapa italiana varias óperas e intermedios para ser escenificados, como la ópera *L'Ottavia restituita* al trono cuando contaba tan solo con dieciocho años. Es de enorme interés conocer estos datos de nuestro querido músico patrio, que llegó a firmar sus obras como Domingo Escarlatti, algo parecido a lo que hiciera Georg Friedrich Haendel en su etapa londinense. De él conoceremos gracias al presente DVD con esta hilarante pieza cómica realizada para ser interpretada en los intermedios de los actos operísticos para deleite de la audiencia.

De Tomaso Albinoni, muy conocido por su obra instrumental, podremos descubrir su faceta operística gracias a la recuperación de su divertido intermezzo *Pimpinone*. De Albinoni conocemos que compuso más de quince óperas, pero lamentablemente se perdieron.

La interpretación de estas fantásticas piezas no está a la altura de lo que un buen melómano deba disfrutar. No obstante, se agradece sobremanera el esfuerzo de poder rescatarlas del olvido y permitir así su descubrimiento global.

Simón Andueza

D. SCARLATTI: La Dirindina. ALBINONI: Pimpinone. Elena De Simone, Filippo Pinacastiglioni, Carlo Torriani. Lo Splendore di San Marco, Le Humane virtù / Diego Bortolatto y Alberto Bussetini. Escena: Carlo Torriani.

Dynamic 37719 • DVD • 78' • PCM
★★

La *Sonata Arpeggione* pocas veces la escuchamos en su versión original, para ese instrumento creado por el constructor vienés Johann Georg Stauffer en 1823, el arpeggione. Instrumento de cuerda parecido a una guitarra abombada pero con una sonoridad más cercana a la viola da gamba. Alexander Rudin hace una versión que se ciñe al concepto schubertiano por el cual compuso esta obra, bella sin duda, entre las páginas más hermosas de la música de cámara de Schubert. Es una interpretación sólida, equilibrada, con precisión rítmica y buena complicidad entre el fortepiano y el arpeggione.

Completa el disco la grabación del *Trío con piano n. 2*, obra de veteranía. Junto a Beethoven, Schumann y Brahms, es posible que sus Tríos estén en lo más alto de la producción para esta agrupación. El piano aquí se mueve en todos sus registros sonoros con luminosidad y fluidez. Treinta florines fue la compensación económica que recibió Schubert de su editor por esta composición.

Aapo Häkkinen al piano, alumno de clave de Bob Aspersen; Erich Höbarth, violín, alumno de Vegh y el anteriormente citado Alexander Rudin, esta vez al cello, realizan un trabajo lleno de efervescencia y pasión. La grabación, en lo que respecta al *Trío*, sin embargo, no consigue un equilibrio sonoro entre los distintos planos del rico contrapunto schubertiano, demasiado ruidosa, nos gustaría escuchar esa sutileza contrapuntística sin estridencias, con pasión sí, pero sin rudeza, con amabilidad y poesía.

Paulino Toribio



SCHUBERT: Sonata Arpeggione D 821. Trío n. 2 Op. 100 D 929. Erich Höbarth, violín; Alexander Rudin, arpeggione y cello; Aapo Häkkinen, fortepiano.

Naxos 8.573884 • 80' • DDD
★★★★★

EXCEPCIONAL MOLINERA

El dúo formado por el barítono André Schuen y el pianista Daniel Heide publicó su primer disco en 2015, con *Lieder* de Schumann, Wolf y Frank Martin. Este es el cuarto, y el primero con Deutsche Grammophon, sello con el que tienen previsto grabar los tres grandes ciclos de Schubert. Quizá estén pensando: "¿Otra vez estos ciclos?". Y sí, es cierto que existen numerosas grabaciones, muchas excelentes, pero no es menos cierto que estas obras esenciales del repertorio son una prueba necesaria para los jóvenes intérpretes. Si dudan de escuchar el disco que tenemos entre manos, si les da pereza una nueva *Molinera*, vénzanla, porque la grabación es excepcional, y el único riesgo que tiene es acabar escuchándola en bucle.

La voz de André Schuen es de una belleza oscura inconfundible; el control que tiene el cantante de sus recursos técnicos es impecable, lo que le permite manejar fraseo, colores y dinámicas a placer, por no hablar de una dicción precisa que permite que no nos perdamos ni una sílaba de los poemas. Añadamos, además, la inteligencia, la sensibilidad y el buen gusto y tendremos, en resumen, que Schuen es un cantante al que hay que escuchar, no hay otra opción. Por su parte, Daniel Heide afirma en el cuadernillo del disco que cuando el barítono toma aire ya sabe cuándo va a llegar la próxima nota y cómo va a sonar; ese control también se refleja en la música, en su equilibrio y en su unidad, y aunque es el fruto de muchos años de trabajo juntos, suele ser mérito sobre todo del pianista.

El resultado de la colaboración es una excelente versión de *Die schöne Müllerin* que tiene tanto de juvenil (en el sentido de que presenta a un molinero tan inocente que entenece) como de madura (en el sentido de reflexionada y trabajada a fondo por ambos intérpretes.) El ciclo



empieza con ímpetu, sin que eso signifique que lo haga falto de matices, al contrario; *Das Wandern* nos rinde ya con su calidad y su riqueza, rematada con uno de esos detalles que nos gustan tanto a los aficionados, esa ilusión que ilumina la súplica del joven molinero a "Herr Meister y Frau Meisterin" (¿sus padres?) para que le dejen irse. Como sabemos, la ilusión se tornará decepción, vislumbra en la repetición del último verso de *Am Feierabend*, "allen eine gute Nacht" y el enlace con la repetición de la primera estrofa, y en una rabia que nos regalará dos grandes interpretaciones, las de *Der Jäger* y *Eifersucht und Stolz*, dos canciones difícilísimas con tendencia al trabalgue que suenan fáciles y fluidas y nos permiten concentrarnos, una vez más, en la inocencia del joven.

La cantidad de detalles que hacen que esta sea una gran versión es enorme, y el lector y espero que oyente querrá descubrirlos por su cuenta, así que me centraré ya en la última parte del ciclo, con el color verde y las flores como protagonistas. La dulzura de *Die liebe Farbe* desarma a cualquiera (excepto a la molinera), y *Trockne Blumen* es probablemente lo mejor de una interpretación que ¿lo he dicho ya? es espléndida; la transición de marcha fúnebre, inexorable en las manos de Heide, a música triunfal estremece; triste victoria le espera al molinero. Pero aún nos quedarán dos canciones para asumir su destino y para saborear cada nota antes de volver a *Das Wandern*, porque no habrá suficiente con una audición.

Sílvia Pujalte Piñán

SCHUBERT: Die schöne Müllerin. André Schuen, barítono. Daniel Heide, piano.

DG 00028948395583 • 72' • DDD

★★★★★



La voz grave más internacional de la ópera francesa debuta como solista en el sello discográfico Sony Classical con un recital dedicado a uno de los compositores que más ha frecuentado en los últimos años: Giuseppe Verdi. Así, tras pasear a muchos de los personajes que se recogen en el disco por los teatros de ópera de medio mundo, Ludovic Tézier, barítono de personal timbre y elegancia natural, ha decidido inmortalizarlos dejando a muy pocos en el tintero. Podría haber puesto más atención a los hermanos franceses de algunos de ellos (solo se ha registrado en francés el *Don Carlos*), pero quizás esto se reserva para posteriores ocasiones.

Así, destacan por la afinidad con sus mimbres las dos arias del Renato de *Un ballo in maschera* (oportunidad más que aprovechada para matizar el contraste entre el afecto y el odio por los que pasa el personaje), con un fraseo muy cuidado y una total atención al texto; también las dos versiones, emocionantes a la par en francés e italiano, de la muerte de Posa.

Frédéric Chaslin es un director ideal para subrayar los efectos y contrastes dinámicos, y encuentra en la orquesta boloñesa del Teatro Comunale un experimentado conjunto que suena a sus órdenes empastado y homogéneo.

Pedro Coco Jiménez

VERDI: Arias de ópera. Ludovic Tézier. Orquesta del Teatro Comunale de Bologna / Frédéric Chaslin.

Sony Classical 19439753632 • 82' • DDD

★★★★★

Pancho Vladigerov (1899-1978) es el más destacado representante de la escuela musical búlgara (este mes le dedico mi sección del compositor mensual en este mismo número). Hubo un momento, en el Berlín de entreguerras, en que su nombre incluso se ponía a la misma altura que los de Strauss o Debussy, aunque el regreso del compositor a Sofía en fecha tan temprana como 1932 y el cambio de gustos que se dio tras la Segunda Guerra Mundial acabaron haciendo que su obra apenas fuera escuchada más allá de Bulgaria.

La excepción fue la *Rapsodia búlgara "Vardar"*, compuesta en 1922 para violín y piano y orquestada en 1958. Es una de las páginas que encontramos en este álbum junto al *Concierto para violín n. 1* (1920), que le valió el Premio Mendelssohn y fue estrenado por Fritz Reiner; el *Concierto para violín n. 2* (1968), y la *Fantasia de concierto para violonchelo* (1941), además de un ramillete de piezas que evocan ritmos búlgaros.

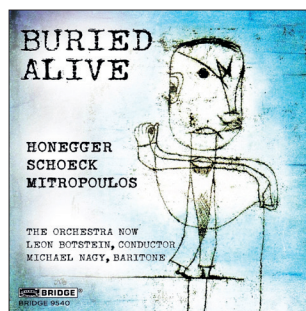
Con su mezcla de romanticismo y nacionalismo, la música suena a epigonal, aunque el calor melódico, la maestría orquestal y, sobre todo, la presencia de esos elementos populares le confieren un atractivo al que no es fácil resistirse. Las grabaciones fueron realizadas entre 1970 y 1975 por el sello búlgaro Balkanton y si algo las define es el entusiasmo y brío de sus intérpretes, entre ellos el propio Vladigerov, quien dirige su *Danza búlgara para dos violines y cuerdas* (1931).

Juan Carlos Moreno



VLADIGEROV: Conciertos para violín ns. 1 y 2. Burlesque. Rapsodia para violín y orquesta "Vardar". Fantasia de concierto para violonchelo. Georgi Badev, Dina Schneidermann, violín; Ventseslav Nikolov, cello. Orq. Cámara Búlgara / Pancho Vladigerov. Orq. Sinfónica Radio Nacional Búlgara / Alexander Vladigerov. Capriccio C8064 • 2 CD • 129' • ADD

★★★★★



Disco generoso que muestra en solo tres obras la explosión creativa del periodo de entreguerras del siglo pasado: Schoeck de 1926, las otras dos de 1928 y no pueden ser más disímiles en su concepción. La obra que da título al disco, *Lebendig begraben*, es un ciclo de 14 canciones para barítono, coro y gran orquesta que, hemos de reconocer, nos ha impactado como es difícil de que suceda cuando se lleva tanta música escuchada. La contradicción entre la poesía del romántico Gottfried Keller, cuyo poemario data de 1846, y su traslación musical por el más bien conservador pero lleno de ideas interesantes, Otmar Schoeck, producen un raro efecto en estos lieder de orquestación suntuosa, efecto que el mismo Joyce percibió cuando escuchó la obra en 1935, que incluso añaden un halo de monodrama, dada la continuidad de las canciones en sus 45 minutos. La interpretación de Michael Nagy es modélica, con una voz plena de matices y un saludable color de bajo-barítono.

Rugby, de Honegger, obra realmente difícil de interpretar, se enmarca dentro del grupo de "los seis" francés, y aunque no es obra programática, algo de ello permanece. Se completa el disco con un árido y tenso *Concerto Grosso*, en la tendencia neobarroca que también se encuentra en los años 20, del que luego fuera un fantástico director de orquesta Dmitri Mitropoulos. The Orchestra Now es un proyecto que vio la luz en 2015, lleno de jóvenes músicos encabezados por Leon Botstein, ese gran straussiano y animador cultural. Sin lugar a dudas, merece la pena su escucha.

Jerónimo Marín

BURIED ALIVE. HONEGGER: Rugby. SCHOECK: Lebendig Begraben Op. 40. MITROPOULOS: Concerto Grosso. Michael Nagy, barítono. The Bard Festival Chorale. The Orchestra Now / Leon Botstein.

Bridge 9540 • 79' • DDD

★★★★★

La corte de Luis XIV era un inmenso escenario en el que todo estaba regulado (y teatralizado) en torno al elemento central, el Rey Sol. Desde el *Grand Leveur* hasta *Le Coucher du Roy*, la vida del monarca era un acontecimiento público y siempre estaba acompañada de música de la que se encargaban *La Grande Ecurie*, *La Musique de la Chambre* y *La Chapelle Royale*. ¿Pero qué música sonaría en sus momentos de retiro? Probablemente en la *chambre a coucher* se harían *rouelles* o reuniones junto a la cama donde las conversaciones galantes se mezclarían con la música de *Les Musiciens du Cabinet*.

En este segundo registro de música francesa para el sello español Vanitas, La Reverence recrea el universo sonoro de la faceta más íntima del rey con una sucesión de piezas de compositores de la corte como Henry Du Mont, Michel de Lambert, Lully y Charpentier. Esta vez Andrés Alberto Gómez ha escogido una formación más amplia, en el límite entre el conjunto de cámara y la orquesta pequeña y a dos extraordinarias cantantes, Perrine Devillers y Dagmar Šašková. Ambas, absolutamente versadas en la complejidad de la música francesa (pertenecen también al Ensemble Pygmalion y Correspondances), exhiben hermosos timbres y una perfecta ornamentación de la línea de canto.

El rico color instrumental, el exquisito fraseo y el equilibrio con las voces son las características que muestra La Reverence y que hacen que este disco resulte un remanso de calma para el espíritu.

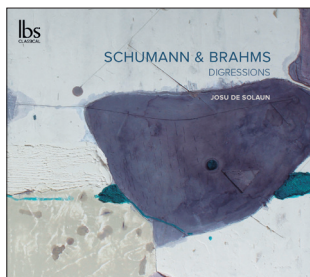
Mercedes García Molina



DANS LA CHAMBRE DU ROY. Obras de DU MONT, CHARPENTIER, LAMBERT, LULLY. Perrine Devillers, soprano. Dagmar Šašková, mezzosoprano. La Reverence / Andrés Alberto Gómez, clavecín, órgano y dirección.

Vanitas VA15 • 59' • DDD

★★★★★



De la digresión como leitmotiv en una grabación podría cada cual encontrar una razón, desde las musicales, digresiones las hay a cientos, a las filosóficas o estructurales, con Schumann y Brahms siempre entrelazados y el primer piano del primero frente al último piano del segundo, trazando un arco que comienza con las *Davidsbündlertänze Op. 6* (1837) y concluye con las *Klavierstücke Op. 118* (1893). No son las *Davidsbündlertänze* el ciclo más interpretado de Schumann, a pesar de estar en ese abanico de obras maestras repletas de poesía y exaltación del primer romanticismo; son como un fósforo prendido que se expande por el resto de cerillitas. Hay tal cantidad de bellezas y altibajos expresivos que dar con la tecla y crear una unidad global no resulta fácil, y es ahí donde Josu de Solaun, independientemente de brillar a gran altura en muchas "danzas" (n. 3, donde se rememora lo mejor del *Carnaval Op. 9*, anterior en 3 años) y de desplegar un brillante virtuosismo schumanniano (n. 8), teje su hilo para atrapar al oyente y llevarlo a buen puerto tras pasar por las 18 mini estaciones, donde se adivina la divina inestabilidad mental del creador.

La pausa temporal que requiere el piano final de Brahms no está al alcance y entendimiento de cualquier pianista, donde todo adorno superfluo no se requiere, y donde el silencio hace balanza con el sonido y adquiere una presencia fundamental. Y es ahí donde Josu crea belleza, sin recargar las tintas otoñales (*Op. 117/2*) y avanza con emoción por el colosal *Op. 118*, desgranando sus tenues secretos y la infinita nostalgia que los cincela con la solidez brahmsiana.

Gonzalo Pérez Chamorro

DIGRESSIONS. SCHUMANN: *Davidsbündlertänze Op. 6*. BRAHMS: *Intermezi Op. 117*, *Klavierstücke Op. 118*. Josu de Solaun, piano.
lbs Classical IBS32201 • 78' • DDD

★★★★★ PS

Este disco de piezas pintorescas de aroma femenino, como si de lienzos de Julio Romero de Torres se tratara, de personajes de Turina y bailes para piano interpretados por la virtuosa malagueña Paula Coronas, es un producto verdaderamente refrescante. Las miniaturas de Turina están impregnadas de los idiomas musicales de España, pero son completamente originales, particularmente en su uso de armonías impresionistas y yuxtaposición de ritmos. La música no solo es evocadora, pintoresca y virtuosa, manejada de manera experta, vívida y con extrema sensibilidad. La combinación de los compositores de conmovedoras melodías de estilo andaluz, armonías impresionistas, neoclásicas, romanticismo de salón y elaboraciones de figuraciones ornamentales le dan a la ejecución una cualidad delicada y ligeramente exótica. Como se puede adivinar por su vigorosa ejecución e interpretaciones idiomáticas, Coronas está plenamente comprometida con este proyecto discográfico y decidida a traer a la música para piano española la atención que siente que se merece. Captura de manera brillante la magia y el encanto indefinibles de la música ibérica, revelando una riqueza y una profundidad atemporales, rompiendo ingeniosamente el hechizo de la monotonía con su brillo interpretativo original, atacando las dificultades técnicas no como obstáculos sino como un medio para una solución, con explosiones de energía casi imperceptibles, mientras ella capta intuitivamente el poder abrumador encerrado en el edificio formal de la música.

Luis Suárez



FEMMES D'ESPAGNE. Obras de FALLA, TURINA, E. HALFFTER, MUÑOZ MOLLEDA, E. LEHMBERG, Á. BARRIOS, etc. Paula Coronas, piano.

lbs Classical 22021 • 61' • DDD

★★★★★



¿BUSCAS MÚSICA ESPECIAL
QUE TE ACOMPAÑE
MIENTRAS LEES?
AQUÍ TIENES LA
MEJOR SELECCIÓN
PARA TUS LECTURAS

Música para
LEER

LA PLAYLIST EN


**TEODOR CURRENTZIS
& MUSICAETERNA**

LUDWIG &
BEETHOV
ENSYPH
ONY N°7
—
TEODOR
CURRENT
ZISMUSIC
AETERNA

CELEBRAN EL 250 ANIVERSARIO DE BEETHOVEN
CON EL LANZAMIENTO DE LA SINFONÍA N° 7,
TRAS SU ACLAMADA GRABACIÓN DE
LA SINFONÍA N° 5 DE BEETHOVEN

EUGENE ORMANDY
THE PHILADELPHIA ORCHESTRA



EUGENE ORMANDY
THE PHILADELPHIA ORCHESTRA
THE COLUMBIA LEGACY

THE COLUMBIA LEGACY
La totalidad de las grabaciones
monográficas de Ormandy y la
Orquesta de Filadelfia de 1944 a 1958,
en una monumental caja de 120 CD
Descubre por ti mismo el "Sonido Filadelfia"

Visítanos en: www.sonymclassical.es



La breve vida del tenor Fritz Wunderlich (1930-1966) dio para muchos registros que, por suerte, testimonian con creces la amplitud de su repertorio. Este cubría varios siglos, y se movía tanto en el terreno de la canción de cámara como en el operístico o el sacro. Ahora, gracias a una excelente labor que realiza la SWR, se están restaurando cintas originales de retransmisiones de los cincuenta y sesenta, lo que nos permite disfrutar de más de su voz en mejores condiciones.

De su afinidad con Johann Sebastian Bach quedan muchos testimonios, al que se une ahora una *Pasión según San Juan* de 1958, a cuyo Evangelista dota de una innegable teatralidad.

Por su parte, un *Mesías* haendeliano en alemán (sus intachables páginas solistas ya eran conocidas en recopilaciones) aparece por primera vez completo de forma oficial; pero lo más redondo de la recopilación son las dos piezas mozartianas, el *Requiem* y la genial *Misa en do menor*, que aquí ve completadas las partes que faltan con otras composiciones de Mozart o incluso de Eberlin. Una gran oportunidad de descubrir otra faceta del tenor.

Pedro Coco Jiménez

FRITZ WUNDERLICH. Geistliche Musik (Música sacra). Oratorios y misas de BACH, HAENDEL, MOZART, VERDI y MARTIN. Fritz Wunderlich, Agnes Giebel, Marga Höffgen, Maria Stader, Gottlob Frick, Heinz Rehfuß, etc. / varios directores y orquestas.

SWR Musik SWR19095CD
• 7 CD • 469' • ADD

★★★★★

Nueva grabación para Deutsche Harmonia Mundi de Artemandoline, grupo residente en Luxemburgo capitaneado por dos españoles, Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón, dos de los mayores especialistas mundiales en la mandolina barroca, instrumento tan desconocido como el fabuloso repertorio aquí recogido. Con tan solo leer las extensas y aleccionadoras líneas que el propio Juan Carlos Muñoz redacta en el libreto del CD apercibimos el entusiasmo y carácter divulgador de este precioso instrumento por parte de los intérpretes.

La música contenida en el cedé es tan desconocida e interesante como sus compositores. Nos deleitamos con Sonatas escritas en la Italia dieciochesca para mandolina y bajo continuo de Abbate Ranieri Capponi, Nicolò Susier, Nicola Romaldi, Giovanni Pietro Sesto da Trento y Francesco Piccone, de las cuales tan solo una había sido previamente grabada.

El melómano descubrirá los sorprendentes recursos expresivos de la mandolina, así como una música llena de bellísimos contrastes en una interpretación formidable. No solo los dos solistas son excepcionales, también los integrantes que conforman el rico bajo continuo (guitarra, tiorba, violonchelo, contrabajo, violone, órgano y clave) son formidables, brindando unos inagotables recursos de juegos tímbricos que dotan del correcto carácter a cada movimiento de las sonatas.

La originalidad y alegría de las danzas de Susier, la profundidad de las páginas de Romaldi, los cambiantes afectos de Capponi, la elaborada música de Da Trento o las preciosistas melodías de Piccone deberían ser descubiertas por todo buen melómano.

Simón Andueza



ITALIAN BAROQUE MANDOLIN SONATAS. Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón, mandolinas barrocas. Artemandoline.

DHM 19439819362 • 56' • DDD

★★★★★ R

EN CASA DE WAGNER Y LISZT

Registrado en ese edén que es el bellissimo Teatro barroco de la Ópera del Margrave en Bayreuth, este idílico envoltorio es el elegido por el joven pianista Kit Armstrong para homenajear a dos de sus más venerados vecinos. No olvidemos que en esta localidad bávara reposan (a pocos metros de distancia) los restos de esos colosos que fueron Wagner y Liszt, compartiendo aquí teclado en un programa que clausura el niño travieso de Mozart. Un magnífico recital de marcado sabor autóctono pues, aparte de la música pianística de estos célebres "bayreuthenses", adquiere protagonismo el fabricante de los dos pianos que resueñan, ambos paridos por la casa Steingraeber. Empresa familiar ajena a la mercadotecnia ubicada a unos pasos de Wahnfried, que exhibe dos instrumentos separados por un siglo de vida.

El primero (oscuro, austero y metálico) es de 1890, siendo una copia del que manoseaba Liszt. Armstrong ofrece en él la *Sonata en la bemol mayor* (de evidentes reminiscencias beethovenianas) que Wagner dedicara, ya exiliado en Suiza, a su diosa Mathilde Wesendonck, además de cuatro piezas de los *Años de Peregrinaje* de su suegro: *Au bord d'une source*, el *Soneto 123 de Petrarca*, el segundo de los *Cyprès de la Villa d'Este* y *Les Jeux d'eaux...* Resulta asombroso que, pese a lo arcaico del mecanismo, consiga una sutil pulcritud y nitidez en la exposición. Belleza, lirismo y placidez formal, con aroma a recitado, que rememora la sombra formal de su profesor, el legendario Alfred Brendel, al que conoció a edad temprana, dejando

KIT ARMSTRONG. WAGNER: *Sonata en la bemol mayor*. LISZT: *Années de Pèlerinage* (4 Piezas). *Sonata en si menor*. *Ave verum corpus* (tr. Mozart). MOZART: *Fantasia en do menor*. *Suite en do mayor* (Allemande). Kit Armstrong, piano.

CMajor 756508 • DVD • 95' • DTS

★★★★★



una huella visible en su refinada concepción pianística (como bien atestiguaba el estupendo documental *Set the piano stool on fire*). Para el californiano, Liszt es un poeta embelesado y soñador, de ahí que despliegue una amplia paleta de sutilezas tímbricas y dinámicas, capaz de recrear una atmósfera plagada de belleza, suspiros, versos y nostalgia.

Para la mega *Sonata*, se sienta ya ante un piano contemporáneo. Una lectura clásica, sin cataclismos, estruendos ni erupciones, sosegada y versificada, de enorme expresividad y elegancia, avivada por un espiritual aliento en el *cantabile*, que consigue ahondar en la desnudez de su hermosura melódica, sin entrar en batallas ni en violentos contrastes armónicos (deliciosa Fuga). Una visión de Liszt muy cálida, pacificadora, serena, casi filosófica, que renuncia al virtuosismo y a la gimnástica, buscando siempre lo esencial mediante la interiorización y la introspección. Lo decíamos antes, puro Brendel.

La *Fantasia en do menor* expone un Mozart más clásico que romántico, de tempi lentos, resuello melancólico y sentimental, sin estridencias ni salidas de tono. En la *Allemande* de la *Suite KV 399*, con el que finiquita el concierto, se puede escuchar con enorme claridad toda la maraña contrapuntística y polifónica. Un pianista para el futuro.

Javier Extremera



A la soprano noruega Lise Davidsen le pilló el inicio de la pandemia cantando *Fidelio* en Londres (de hecho, suspendió su actuación por contagio). Un año después, este segundo disco en Decca Classics parece buscar resarcirse de aquel trance al dedicar una buena parte del mismo a Beethoven (el aria de Leonore de *Fidelio* y la escena *Ah pérfido Op. 65*). Davidsen grabó un primer disco en 2019, dedicado a Wagner y Strauss. Parece increíble, pero la voz ha evolucionado en estos 2 años, ganando consistencia en el centro y perdiendo un cierto timbre entubado. El resultado es que nos encontramos ante una de las escasas sopranos líricas, con ciertos ribetes *spinto* (en el registro bajo, sin duda), capaz de afrontar papeles del repertorio dramático alemán (esta Leonore, pero también Wagner, sin duda) y del repertorio italiano, más propio de los sopranos dramáticas *d'agilità* (Lady Macbeth, Turandot, Santuzza...).

Davidsen lo borda en Beethoven y en los *Wesendonck-Lieder* wagnerianos, como cabría esperar. Pero sorprende en el aria de Santuzza (*Cavalleria rusticana*) y en las dos incursiones verdianas. Una bellísima "Ave Maria" de *Otello*, con ciertos recuerdos de la juvenil Gwyneth Jones (con Barbirolli), y una correcta "Pace, pace mio dio" (*La Forza*), quizás la elección más comprometida del disco.

En conjunto, grabación mayúscula. Y el tiempo dirá si nos enfrentamos a una soprano que hará historia.

Juan Berberana

LISE DAVIDSEN. Obras de BEETHOVEN, WAGNER, CHERUBINI, MASCAIGNI y VERDI. Lise Davidsen, soprano. Orquesta Filarmonica de Londres / Mark Elder.

Decca Classics 4851507 • DDD • 63'

★★★★★ R

En el cincuenta aniversario del célebre violinista Joan Manén, el presente trabajo se suma a las numerosas muestras con las que se emprende con fuerza la reivindicación de su figura. Su faceta compositiva se manifiesta aquí a través de su gran dominio del instrumento en un *Capricho* en el que dos populares melodías catalanas se desarrollan con la técnica impresionista bañada de un evidente tinte francés. El inspirador título de "Miralls - Reflets" expresa a la perfección de qué modo se configuró nuestro propio lenguaje instrumental, especialmente violinístico, a partir de la influencia francesa de autores como Philippe Gaubert. Ricos colores armónicos en el diálogo entre piano y violín, juegos tímbricos y una rica paleta dinámica: todo ello constituye también la esencia de la *Sonata* de Pau Casals.

Sluchin y Orzaiz presentan estas tres obras con una magnífica coherencia y unidad sonora que permite apreciar los reflejos sonoros entre las tres obras que conforman el disco. La nitidez en el violín, brillante en los agudos y cálido en los pasajes más expresivos, se aúna a la precisión del acompañamiento pianístico en un trabajo inspirador que invita al disfrute y al compromiso con un repertorio injustamente desatendido hasta la fecha.

Nieves Pascual León



MIRALLS-REFLETS. CASALS: *Sonata para violín y piano*. GAUBERT: *Sonata para violín y piano*. MANÉN: *Capricho n. 3 "Catalán" Op. A-33*. Naaman Sluchin, violín. Eloy Orzaiz, piano.

La mà de Guido B-8905-2020 • DDD

★★★★★

RAREZAS REUNIDAS

En este último año, el sello Orfeo está reorganizando su interesante catálogo de modo muy activo, y recoge en atractivos cofres grabaciones que estaban siendo ya algo difíciles de conseguir de forma individual. En esta ocasión, les toca el turno a sus rarezas operísticas del siglo XVIII, XIX y XX que, en estudio, se comenzaron a registrar en las décadas de los ochenta y noventa y que suponían alternativas a viejas propuestas de sonido menos atractivo.

Un *Don Giovanni* menos famoso, el de Gazzaniga (que no puede decirse que estuviese olvidado hasta este momento para el disco), es el primero de los títulos y el único del XVIII: la lectura viva y refinada de Stefan Soltész permite brillar a cantantes acostumbrados a este repertorio, como las sopranos Pamela Coburn o Julie Kaufmann. La ópera francesa tiene por su parte dos breves muestras de los compositores más populares, Bizet y Massenet, a cargo de unos solistas de altura como Lucia Popp, Djamiléh arrebatadora desde cualquier punto de vista y con un timbre maduro al que dota de deliciosos claroscuros; Francisco Araiza, un seductor Armand de Clerval en *Thérèse*, o su compañera de reparto y protagonista Agnes Baltsa, que, como es habitual, impregna de teatro a los personajes con sus inconfundibles medios. En el mercado discográfico hay disponibles otras versiones de estudio, pero quizás sean estas tres co-



mentadas las más redondas y cuidadas.

El repertorio eslavo está representado por dos poderosas heroínas: Armida y Sárka. La primera, en la versión de Fibich y la segunda, en la de Dvořák. Suponen por la homogeneidad de los elencos, la atención al detalle de los directores Gerd Albrecht y Sylvain Cambreling y la electricidad que transmite la toma en vivo las joyas de este cofre; tanto Eva Urbanová, imponente e implacada Sárka, como Joana Borowska como atribulada Armida, consiguen con sus recreaciones captar nuestra atención desde el primer momento.

La otra Bohème

Y para el final, la otra *Bohème*, la que Leoncavallo compuso a la par que Puccini y que, a pesar de haber sido eclipsada fulminantemente por la de este, merece una y más escuchas por lo inspirado de sus melodías. De similar argumento, más al final que al inicio, esta es quizás la versión que, por sonido y por calidad de sus intérpretes, debería situarse en cabeza. Lucia Popp vuelve a seducir con su Mimi llena de luz, Franco Bonisoli es un Marcello impetuoso y Bernd Weikl, un atormentado Rodolfo. Heinz Wallberg lleva con buen pulso a los excelentes cuerpos estables de la Radio de Múnich, presentes también en las obras de Bizet y Gazzaniga.

Pedro Coco Jiménez

OPERA RARITIES. Djamiléh de BIZET, Armida de DVORÁK, Sárka de FIBICH, Thérèse de MASSENET, La Bohème de LEONCAVALLO, Don Giovanni de GAZZANIGA. Lucia Popp, Agnes Baltsa, Francisco Araiza, Franco Bonisoli, Eva Urbanová, etc. Diversas orquestas y coros / Stefan Soltész, Gerd Albrecht, Sylvain Cambreling, Heinz Wallberg, etc.

Orfeo C200081 • 10 CD • 665' • DDD

★★★★★



Habrà gozado de mucha aceptación la anterior edición que el sello Hänssler dedicó a Rudolf Schock, y en la que se agrupaban cinco óperas del repertorio italiano, pues aparece ahora otra caja con nuevos títulos, siempre en alemán, pero ahora del repertorio francés, mozartiano y ruso. El tenor alemán más popular fuera del universo operístico de mediados del siglo XX dejó un buen número de grabaciones en su lengua, la mayoría de ellas títulos populares, sobre las que el sello Walhall ya puso su atención la pasada década; es, por tanto, la oportunidad de hacerse con ellas ahora que aquellas son menos localizables sin perder el más mínimo valor.

En esta ocasión, la edición nos da la oportunidad de disfrutar de la superlativa Tatiana de Sena Jurinac o la sensible Lisa de Elisabeth Grümmer, dos sopranos que merecen todos los reconocimientos habidos y por haber. También la pizpireta Olympia de Rita Streich, o la deliciosa Fiordiligi de Suzanne Danco. Por su parte, entre las voces masculinas destacan unos rotundos Gottlob Frick y Jaro Prohaska. Y dejamos para el final el buen hacer del tenor homenajeado, atormentado Hoffmann o Hermann, elegante Ferrando o Lensky y desenfadado Fra Diavolo, de fraseo variado, arrebatador timbre y muchas tablas.

Pedro Coco Jiménez

RUDOLF SCHOCK: Opera in German (Vol. 2). Grabaciones completas de OFFENBACH, MOZART, AUBER y TCHAIKOVSKY. Rudolf Schock, Sena Jurinac, Elisabeth Grümmer, Martha Mödl, Gottlob Frick, etc. / varios directores y orquestas.

Profil Hänssler PH20066 • 10 CD • 592' • ADD
★★★★★

Rara vez se produce un disco de música española del Clasicismo con todas primeras grabaciones. Sin lugar a dudas, la sorpresa será mayúscula cuando se escuche y se vuelva a cuestionar sobre la existencia de un clasicismo musical español, o para ser más precisos, la existencia de un tejido musical con orquestas estables que permitieran albramar un repertorio concertístico similar al que estaba de moda en Europa.

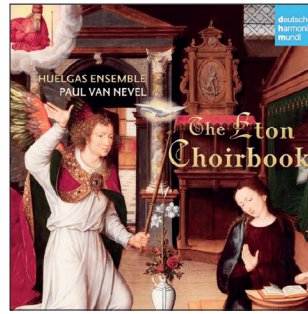
Mariana Martínez (1744-1812) es más conocida por sus éxitos vieneses coetáneos a los de Mozart y Haydn, pero Manuel Narro (1729-1776), siempre organista en Játiva y Valencia, o José Palomino (1755-1810), desde 1773 violinista en la Capilla de la Corte de Portugal, son totalmente ignotos. El hecho de la dispersión de los manuscritos (la obra de Narro se encuentra en Roncesvalles) tampoco ayuda a la recuperación de este patrimonio. Y, sin embargo, sin tener la genialidad de las obras cumbres de este estilo, algo que tampoco le exigimos, es claro que los tres autores dominan a la perfección el código de escritura de la época, y que estábamos más al tanto de lo que pasaba en Europa. El alma de este disco, el pianista, compositor y director Melani Mestre, nos ofrece unas versiones rutilantes de esta música, con una buena toma sonora, a pesar de la simplicidad de las obras en sí. La grabación se realizó en 2016, y no se entiende cómo no ha salido antes al mercado. En cuanto a la Orquesta Filarmonía Ibérica, es un misterio su existencia. Quedémonos, pues, con la oportunidad de escuchar estos descubiertos primeros conciertos para piano españoles.

Jerónimo Marín



SPANISH PIANO CONCERTOS. Obras de Manuel NARRO, Mariana MARTINEZ, José PALOMINO. Natalia Borysiuk, violín. Orquesta Filarmonía Ibérica. Melani Mestre, piano y director.

Hänssler HC 20016 • CD • 59' • DDD
★★★★★



El Eton Choirbook es una de las fuentes más importantes y famosas de la polifonía inglesa de la época anterior a la Reforma. Fue elaborado alrededor de 1500 y originalmente constaba de 94 composiciones. El manuscrito también destaca por la precisión con la que se escribe la música y por su belleza, ya que contiene fantásticas miniaturas que lo ilustran y está impreso a todo color.

Paul van Nevel, a quien tanto debemos en la recuperación e interpretación de la música renacentista en sus más 50 años de trayectoria con su aclamado Huelgas Ensemble, ha registrado tres soberbias y extensas obras antes jamás grabadas de compositores tan desconocidos como Johannes Sutton, William Horewud o Edmundus Sturtus. La interpretación es exquisita, como ya nos tiene acostumbrados Van Nevel, quien recomienda a los oyentes en el libreto del CD no escuchar más de una pieza al día de las recogidas en el CD, ya que su extensión, profundidad y emoción nos pueden llevar a un estado de trance. Doy fe de que así puede llegar a ser.

Los quince cantantes que participaron en la grabación se encargan de dar vida a estas monumentales piezas sacras a cinco, seis, siete y nueve voces. Entre sus cualidades destacan el absoluto equilibrio entre las distintas voces, una afinación impoluta y un preciosismo sonoro que elevarán el alma de los melómanos que lo escuchen.

Simón Andueza

THE ETON CHOIRBOOK. Huelgas Ensemble / Paul Van Nevel.

DHM 88765408852 • 69' • DDD
★★★★★

El excelente Cuarteto Notos ha renombrado esta edición de Johannes Brahms como *The Schönberg effect*. En lugar de enfrentar el sinfonismo original de Brahms con el arreglo sinfónico de Arnold Schoenberg, de su *Cuarteto con piano n. 1* (lo habitual), enfrenta dicho cuarteto con un referente sinfónico de Brahms, su *Tercera Sinfonía*, adaptada para dicha agrupación (arreglo encargado a Andreas N. Tarkmann). Con resultados tan estimulantes como el enfoque original (la teórica aspiración de Brahms de convertir su cuarteto en una obra sinfónica, a la que dio respuesta años después el joven Schoenberg).

Mérito para el Notos y mérito para el arreglista, que elabora una adaptación realmente primorosa. Nos adentramos en la *Sinfonía n. 3* de manera totalmente autónoma. Con la sensación de escuchar la misma obra, pero, a la vez, otra obra distinta. Como ocurre con los buenos arreglos para piano (Liszt...). El *Notos Quartett* (Sindri Lederer, violín; Andrea Burger, viola; Philip Graham, cello y Antonia Köster, piano) lo da todo, en ambas piezas, en versiones que combinan energía y lirismo en un equilibrio pleno. Máxima recomendación. Esta vez sí que Sony Clásical da con la tecla de la innovación, con un resultado para nada forzado. Plenamente coherente. Enhorabuena.

Juan Berberana



THE SCHÖNBERG EFFECT. BRAHMS: Cuarteto con piano n. 1. Sinfonía n. 3 (arreglo para cuarteto con piano de Andreas N. Tarkmann). Cuarteto Notos. Sony Classical 19439848002 • DDD • 71'

★★★★★ R

OPUS ARTE

THE ROYAL BALLET



ROYAL
OPERA
HOUSE

ANTOINETTE SIBLEY
ANTHONY DOWELL

—

FEATURING
FREDERICK ASHTON
AND ROBERT HELPMANN
AS THE UGLY SISTERS



Cinderella

THE CLASSIC 1969 RECORDING

CHOREOGRAPHY AND PRODUCTION FREDERICK ASHTON
MUSIC SERGEI PROKOFIEV

ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
CONDUCTOR JOHN LANCHBERY



Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

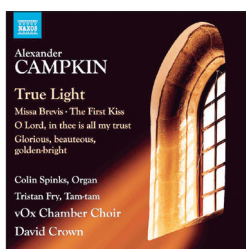
Sección breve de crítica discográfica elaborada por Blanca Gallego, Silvia Pons y Lucas Quirós.



Para entender la música de Bruckner, como afirma Gerd Schaller, hay que ir a su origen, como es el mundo organístico, y esta transcripción entiende muy bien al austriaco, añadiendo el completado cuarto movimiento.

BRUCKNER: Sinfonía n. 9 (arr. para órgano).
Gerd Schaller, órgano.
Profil Medien PH21010 • 2 CD • DDD • 87'

★★★★



Primeras grabaciones mundiales de obras corales de Alexander Campkin (n. 1984), donde destaca el sensacional vOx Chamber Choir y que mantiene la gran tradición coral británica, con aportes tímbricos como el uso del tam-tam.

CAMPKIN: True Light, Missa Brevis, The First Kiss. vOx Chamber Choir / David Crown.
Naxos 8.574186 • DDD • 64'

★★★★



Los dos Tríos de enjundia del checo merecerían versiones de mayor calado, a pesar de las buenas intenciones y virtudes del Trio Des Alpes, formación de cámara con una violinista checa que mantiene la esencia melódica de esta música.

DVORÁK: Tríos con piano ns. 3 y 4. Trio Des Alpes.
Dynamic CDS7851 • DDD • 66'

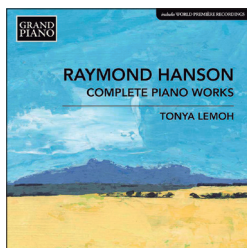
★★★★



De nuevo Naxos presenta primeras grabaciones mundiales de obras de David Gompper (n. 1954), con una orquestación luminosa y brillante, donde se luce la calidad de la Royal Philharmonic Orchestra.

GOMPPER: Cello Concerto, Double Bass Concerto & Moonburst. Timothy Gill, Cello; Volkan Orhon, Double Bass; Royal Philharmonic Orchestra; Emmanuel Siffert.
Naxos 8.559855 • DDD • 60'

★★★★



Para los amantes del piano fuera del repertorio, la obra completa del australiano Raymond Hanson no tiene parangón en su país durante todo el siglo XX, interpretada además con una valentía y conocimiento admirables.

R. HANSON: Obras completas para piano.
Tonya Lemoh (piano).
Grand Piano GP860-1 • 2 CD • DDD • 109'

★★★★



Buceando por los catálogos menos explorados de compositores habituales, Grand Piano entra de lleno en Khachaturian, con acierto, ya que es una música bien hecha, pero su repetitividad solo puede evitarse con escuchas en tandas.

KHACHATURIAN: Recitatives and Fugues. Children's Albums I and II. Charlene Farrugia (piano).
Grand Piano GP834 • DDD • 68'

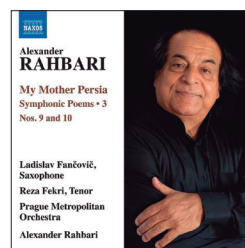
★★★★



Niveles interpretativos altos para obras que tienen un lugar de honor en la historia del disco, y que por esta razón son innecesarias más grabaciones. Continuación del ciclo por la Stuttgarter Philharmoniker y Dan Ettinger.

RACHMANINOV / TCHAIKOVSKY: Concierto n. 2 / Sinfonía n. 4. Alexander Korsantia. Stuttgarter Philharmoniker / Dan Ettinger.
Hänssler HC20046 • DDD • 77'

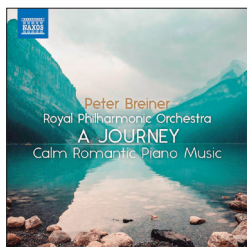
★★★★



Los poemas sinfónicos ns. 9 "Nohe Khan" y 10 "Morshed" configuran esta nueva entrega de la música de Alexander Rahbari, bajo la entrega íntegra de "My Mother Persia". Exotismo orquestal para músicas de disfrute y colorido.

RAHBARI: My Mother Persia (Vol. 3). Prague Metropolitan Orchestra / Alexander Rahbari.
Naxos 8.574208 • DDD • 57'

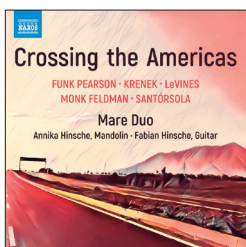
★★★★



Con obras de propio Breiner, pianista y director, una larga lista de obras para calmar los espíritus que en épocas de playlist virtuales se nos antojan un poco pasadas de moda, pero Naxos es incansable...

A JOURNEY. CALM ROMANTIC PIANO MUSIC.
Royal Philharmonic Orchestra / Peter Breiner.
Naxos 8.574257 • DDD • 86'

★★★★



Obras para mandolina y guitarra muy desconocidas y magníficamente interpretadas, pero la soledad de las obras pone a prueba la paciencia del oyente. Destaca la Suite Op. 242 de Krenek.

CROSSING THE AMERICAS. Mare Duo.
Naxos 8.574060 • DDD • 72'

★★★★



La deliciosa cantante y actriz francesa Marie Oppert canta clásicos de Broadway en su francés original, con unos arreglos orquestales que engrandecen los originales. Para pasar un buen rato esbozando una sonrisa continua.

ENCHANTÉE. Marie Oppert. Orchestre National De Lille / Nicholas Skilbeck.
Warner Classics 9029527247 • DDD • 65'

★★★★



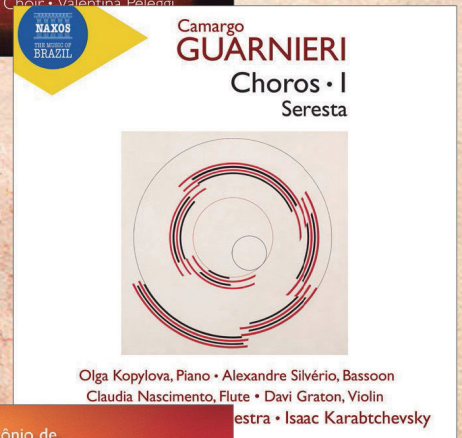
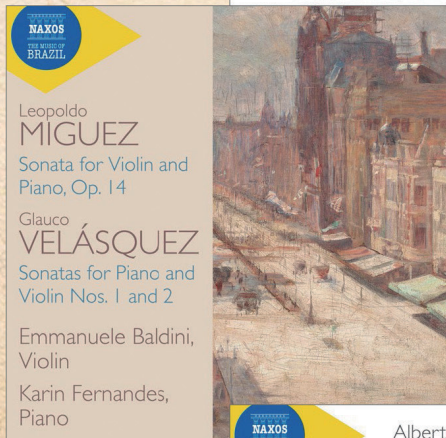
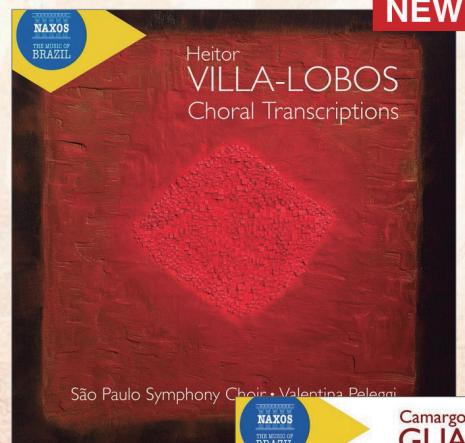
Recopilación de compositores en activo con la característica de estar incluidos los cinco continentes y con la gran dirección de Miguel Harth-Bedoya. Un caleidoscopio que refleja la creación diversa actual.

JOURNEYS: ORCHESTRAL MUSIC FROM FIVE CONTINENTS. Norwegian Radio Orchestra / Miguel Harth-Bedoya.
Naxos 8.574265 • DDD • 63'

★★★★

THE MUSIC OF BRAZIL

ARTISTIC ROOTS AND BRANCHES



70 AÑOS DE UN MAESTRO

Aunque el reciente libro sobre pianistas rusos, *El piano soviético* (Antonio Machado Libros & Musicalia Scherzo), de Luca Ciarmarughi, omite palabra alguna sobre Boris Bloch (no es el único gran pianista ruso omitido en este libro, dicho sea de paso), el pianista de Odessa es considerado un gran maestro dentro del vasto territorio soviético y en Alemania, donde ha desarrollado gran parte de su carrera. Antes, fue alumno de Dmitri Bashkurov, y tras obtener algunos primeros premios internacionales, como el Premio Jaén en 1975 (un año después de ganarlo Jean-François Heisser) o el "Ferruccio Busoni" de Italia en 1978, estableció su residencia en Alemania.

El sello Ars Produktion ha editado esta colección de 10 volúmenes dedicada a Boris Bloch, que en 2021 cumple 70 años, del que el propio artista nos resume sus principios: "La reflexión interna, así como el análisis retrospectivo sobre el repertorio adquirido y sobre la estética musical, son estaciones continuas y obligatorias de cada intérprete. Hace unos diez años se ha ido cristalizando una selección de obras que se ha convertido en mi *va de mecum*, mi acompañante permanente. Entre esta selección están los CD con las obras de Chopin y Liszt, cuyo

200 aniversario hemos ampliamente celebrado en 2010 y 2011. En el CD con la música de Liszt, el cual fue premiado por la Sociedad de Liszt de Budapest, contiene obras que se han interpretado pocas veces, así como los famosos seis *Grandes Etudes Paganini*, en la edición de Busoni, que forman parte muy importante en sus obras. Ha sido muy importante también grabar las Cuatro Sonatas más conocidas de Beethoven, así como una amplia selección de obras de Chopin. Los compositores anteriormente mencionados, así como Mozart, Schubert, Bach, Scarlatti, Rachmaninov y Tchaikovsky, son también compositores de mi repertorio personal. Esta edición, así como el CD 10, lleva el título *Aveu Passionné*, que es como decir "confesión apasionada", rindiendo homenaje a la obra de Tchaikovsky con el mismo nombre y también por la profunda conexión que tengo hacia estas músicas. Finalmente puedo decir que esta edición refleja el ámbito de cada artista: la imposible meta de tocar las estrellas o el deseo de romper fronteras para alcanzar nuevas metas. El escritor Robert Musil formuló una bella pregunta: "¿Qué es lo que nos va a dejar el Arte?" -respondió lapidariamente: "A nosotros, como seres transformados".

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, como el caso de su Bach: color, transparencia, energía, ritmo y 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.

Muchos de estos registros son tomas en vivo (Rachmaninov o Liszt), donde no hay trampa ni cartón, mientras en otros se omiten fechas y escenarios (cosa rara), pero los aplausos delatan el directo. Sorprendentes los Scarlatti y Mozart, ambos de una gran variedad rítmica

y sensacional pulsación, nada frágil en el caso mozartiano, donde se escucha un piano de un claro romanticismo. Quizá el universo más lejano para Bloch sea Schubert, entendido desde cierta ligereza, en la línea suave del Brendel menos trágico, más amable.

La sabiduría de este pianista es palpable en el bello ciclo de *Las Estaciones*, ya que Tchaikovsky es un *leitmotiv* de esta edición, interpretado en un sonido algo tenue de un Bechstein, que le resta expresividad y esplendor. Por otra parte, las exquisitas miniaturas (referencial *Dumka* incluida) compensan la carencia de lo que podría haber sido más. De gran belleza las piezas rusas comprendidas en el décimo volumen (absolutamente excepcional Borodin y Mussorgsky) y de gran poder evocador su Liszt (brutales la *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel Almira von Handel S 181* y la *Dargomizhsky Tarentelle S 483*) Chopin y Beethoven, con los lógicos altibajos de quien encara diversas Sonatas y variaciones, además de ser grabaciones en vivo.

Hay que destacar que en todos los casos es el propio Bloch quien firma las notas de cada libreto.

Gonzalo Pérez Chamorro



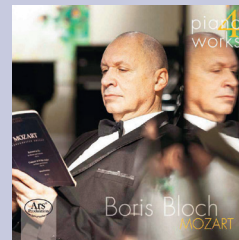
RACHMANINOV: Preludios Op. 23, Estudios Op. 33, Morceaux Op. 3. Concierto para piano n. 3. Boris Bloch, piano. Orchester der Folkwang Hochschule / David de Villier.
Ars Produktion 38505
• 2 CD • 129' • DDD
★★★★★



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
★★★★★



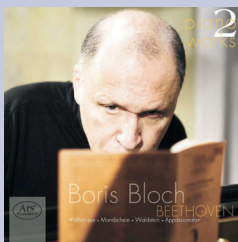
AVEU PASSIONNÉ. Obras de BALAKIREV, LYADOV, MUSSORGSKY, BORODIN, RACHMANINOV, etc. Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38510 • 70' • DDD
★★★★★



MOZART: Sonatas KV 332, 280, 400, 547a. Fantasías KV 475, 396. Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38504 • 70' • DDD
★★★★★



SCHUBERT: Sonata D 664, Fantasia Wanderer, Impromptus Op. 90. Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38507 • 70' • DDD
★★★★★



BEETHOVEN: Sonatas ns. 8, 14, 21 y 23, etc. Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38502
• 2 CD • 106' • DDD
★★★★★



LISZT: Obras para piano (Estudios Paganini, etc.). Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38501 • 58' • DDD
★★★★★



D. SCARLATTI: 17 Sonatas. Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38506 • 70' • DDD
★★★★★



TCHAIKOVSKY: Las Estaciones. Piezas breves. Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38509 • 79' • DDD
★★★★★



CHOPIN: Obras para piano. Boris Bloch, piano.
Ars Produktion 38503 • 60' • DDD
★★★★★

UN BEETHOVEN PARA TODOS LOS PÚBLICOS

Aprovechando esa efeméride tan especial, lamentablemente frustrada por el virus pandémico, que fue el emborronado 250 aniversario del nacimiento de Beethoven, uno de los artistas más influyentes de toda la humanidad, arribados “productos” envueltos en sendos documentales de sobremesa, de fácil y comercial consumo, de esos de andar por casa, ideales para ver en zapatillas de paño mientras uno almuerza o cena, ya que su principal punto de mira se orienta a las nuevas hordas de espectadores (que no de oyentes). En especial a esa generación de jóvenes capaces de ver estas propuestas cinematográficas desde su móvil o Tablet, sin echar de menos una pantalla con más centímetros. Unas aproximaciones en imágenes a Beethoven pintados a brocha gorda con carmín, acomodadas con calzador y destinadas exclusivamente al consumidor menos exigente y entrenado. Ese que solo exige no aburrirse, sin reclamar acercamientos que impliquen profundización o esfuerzo mental. Para ello, no hay ni que molestarse en leer subtítulos, ya que los textos y comentarios están doblados a un español latino, de esos con saborcillo a culebrón sudamericano.

Sarah Willis, aparte de una magnífica trompista como lo demuestra a diario desde su atril en la Filarmónica de Berlín, es una comunicadora vivaz, amena y divertida, capaz de transmitir, sin esfuerzo, su amor y pasión por la música a cualquiera que se ponga por delante. Su arrolladora faceta divulgativa la vuelca regularmente en el programa de la televisión alemana, *Sarah's Music*, que puede seguirse desde su canal YouTube. Ahí expone

la rica diversidad, no solo de su instrumento, sino también de la clásica en general, gustando así mismo de mezclarla con la música popular y el folclore de cualquier rincón del mundo, el universo del jazz o incluso la nacida para acompañar las imágenes de una película.

Uno de los mejores programas de la serie es éste dedicado a honrar la figura del creador de *Fidelio*, “Un mundo sin Beethoven”, en el que explora la idea de qué hubiera pasado en este planeta si el de Bonn no hubiera existido nunca. Para ello despliega un amplio y variado abanico de invitados de todo tipo y calaña, no dudando en mezclar los testimonios de intérpretes exitosos del pop-rock (*Scorpions*, *Jethro Tull*, *The Beach Boys*...) con divinidades del mundo clásico y del jazz como los Wynton Marsalis, Simon Rattle, Matthias Goerne, John Williams, Paavo Järvi o la venezolana Gabriela Montero, entrevistada en su casa de Barcelona.

Dividida la narración en siete capítulos interrogativos y temáticos, Willis disecciona algunos de los “riffs” más populares del rock, incidiendo en el germen beethoveniano (incluyendo el *Satisfaction* de los *Rolling Stones*). Incide también en la enorme influencia política de su música, no solo a la hora de ponerle banda sonora al himno de la Unión Europea, sino por ese intento de trasvasar con éxito a sonidos los ideales de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución Francesa (con participación incluida del presidente del parlamento alemán). Para Willis, Beethoven y la *Sinfonía Pastoral* fue sin duda el precursor de las bandas sonoras, pues a través de la música fue capaz de crear imágenes y exponer

estados de ánimo. Tras comparar el famoso tema de *Tiburón* con el tercero de los movimientos de la *Séptima Sinfonía*, el propio padre del escualo, John Williams, dictamina que si no hubiera existido Beethoven lo habríamos echado mucho en falta, preguntándose entonces “cómo sería un mundo sin haber visto nunca un arco iris”. Otra de esas frases para recordar la regala el mítico trompetista Wynton Marsalis, asegurando que el Beethoven del siglo XX fue sin duda Louis Armstrong. Ameno y entretenido.

Beethoven y la naturaleza

Mucho más aburrido y contemplativo, alucinógeno y reflexivo, es el documental *The sound of nature*, también doblada al español latino, que intenta fusionar algunos rincones y paisajes de nuestro planeta con la *Sinfonía Pastoral*, en lo que es una especie de oda en favor de la ecología y la conservación del medio ambiente, con ese mortuorio cambio climático siempre pendiente sobre nuestras cabezas. Para el violinista Daniel Hope, presidente de la *Beethoven Haus Society* de Bonn, que ofrece algunas pinceladas breves sobre la partitura, en la Sexta, Beethoven “se adentra en su propia alma”.

El filme incide en la fuerte inspiración que la naturaleza siempre tuvo en su obra, proponiéndonos un viaje urbanita y naturalista alrededor del mundo, que nos lleva de Reikiavik a Delhi, pasando por Addis Abeba, Bogotá o Queensland en Australia. Para ello se sirve de músicos locales que exponen sus propias versiones de tan eterna partitura. Beethoven visto a través del tañido de un *sitar* o engullido por los vatios de la música electrónica, que no viene sino a constatar la vigencia y magnitud de esta inmortal obra. El filme, aparte del mensaje reivindicativo medioambiental, incide así mismo en el discurso antibélico, aprovechando cualquier ocasión para denunciar la deforestación y la contaminación de los océanos. La verdad es que de Beethoven se termina hablando muy poco en el documental (más bien nada), pues acaba reducido a musiquilla de fondo con la que acompañar esos fogonazos que nos muestran la vida en estas complicadas metrópolis. Y es que, los valores ecológicos y de concienciación prevalecen sobre

los musicales o los puramente cinematográficos.

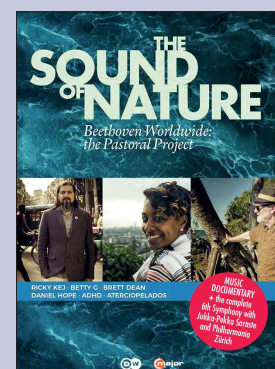
Como *bonus* una versión rudimentaria y convencional de la *Pastoral* firmada por Jukka-Pekka Saraste junto a la Philharmonia de Zúrich, en lo que es una lectura fluida y desinflada, excesivamente metronómica, mucho más narrativa que expositiva, escasamente contemplativa, en la que la orquesta (de segunda fila) no cesa en el continuo empeño de enseñar sus costuras técnicas (sobre todo las trompas). Una lectura sin color y sosa, de fraseo cursi y superficial (buscando descaradamente “lo bonito”), además de insustancial y fría en maneras y resultado. De pasar página.

Javier Extremera



A WORLD WITHOUT BEETHOVEN? Un documental de Martin Roddewig presentado por Sarah Willis.

CMajor 757008 • DVD • 86' (documental) + 26' (Bonus) • 16:9 • PCM • Doblada al español latino



THE SOUND OF NATURE. BEETHOVEN WORLDWIDE: THE PASTORAL PROJECT. Un documental de Grete Liffers. Bonus: BEETHOVEN: Sinfonía n. 6. Jukka-Pekka Saraste / Philharmonia Zürich.

CMajor 756908 • DVD • 52' (documental) + 42' (Sinfonía) • 16:9 • PCM • Doblada al español latino



“Wynton Marsalis le confiesa a Sarah Willis que el Beethoven del siglo XX fue sin duda Louis Armstrong”.

Valentina Granados

Directora Ejecutiva del Festival Internacional de Santander

por Andrea González

¿Cómo comenzó en la gestión musical?

Comencé como documentalista en el INAEM en 1985, y después de pasar por el Teatro Real, la OCNE, y ser adjunta a la dirección del Teatro de la Zarzuela, fui gerente de la OSCyL y directora de la División de Música de la Fundación Siglo.

¿Qué personajes le han influenciado más?

El primero que confió en mí fue Javier Casal, del que aprendí mucho. También de Jorge Culla, que llevó a la ORCAM (junto con Encinar) a objetivos más allá de sus límites naturales. Y de Jaime Martín, con quien da gusto trabajar.

¿Qué significa la música para usted?

Ocupa un lugar muy importante en mi vida desde la infancia, y me ha acompañado siempre. Me conforta, me estimula y me hace reflexionar.

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

Ahora pesa más el repertorio. Por diversas razones, hay pocos nombres capaces por sí solos de atraer al público a las salas. Aunque esto no es igual en todas partes, depende de las ciudades.

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

Tengo bastantes dudas sobre la necesidad de vestir los conciertos con otro tipo de estímulos. Cuando es un buen concierto, es más que suficiente la música en estado puro, incluso para público no habituado, pero tenemos que saber contarlo y que nos den espacio para hacerlo.

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

Más que en el propio concierto, he tratado de proporcionar claves para la escucha. Estoy orgullosa de los talleres de acercamiento a la música que hemos organizado en el Festival con Fernando Palacios, dirigidos a público adulto y que han tenido un éxito enorme en Santander y en San Vicente de la Barquera.

Antes del Covid preguntábamos sobre los conciertos en streaming. Ahora, ¿qué supone la tecnología para la industria musical?

Se ha convertido en un elemento primordial, no sólo el *streaming* y no sólo en nuestro campo. Creo que irá asentándose, pero no podemos perder nunca de vista que la experiencia del concierto en vivo no puede compararse con nada.

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

En las nuevas generaciones hay mejor formación, más específica. Aunque creo que algunas veces hay cierto exceso de formación teórica y menos conocimiento de los problemas reales del que sería deseable, tenemos gente muy valiosa.

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

Ha habido muchas, como cuando nos llamaron de un hotel diciendo que una orquesta se había dejado una especie de arpa y, cuando pedimos una foto porque nos parecía imposible, resultó que era ¡un arco de contrabajo! Bastante surrealista...

¿Cuál es su gran objetivo a largo plazo?

Seguir trabajando para superar estos tiempos tan tremendos y conseguir que el Festival recupere el nivel de crecimiento de los últimos años, siempre poniendo por delante atender a las necesidades del público y de la sociedad.

¿Y su motto en la vida?

Trabajar pensando en todos y en la necesidad de hacer accesible la música a todas las capas de la sociedad. Conseguir que el mayor número posible de personas tengan acceso a ella en un nivel de excelencia, y se acerquen sin miedos y la disfruten.

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

Que se preparen muy bien en todos los campos, que tengan una visión amplia de la cultura y que no se aislen, ni de lo que pasa en la sociedad que les rodea en general, ni del resto de la actividad cultural. Y que sigan siempre mejorando...

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

Depende mucho, las líneas de programación son bastante variadas y lo que en un lugar puede encajar perfectamente, en otro está fuera de lugar, por dimensión, por concepto o por oportunidad.

¿Tienen las mujeres suficiente visibilidad en el ámbito musical?

Más importante que la visibilidad me parece la posibilidad de desarrollar una carrera profesional, y creo que sí, aunque siempre queda trabajo por hacer, sobre todo en algunos campos.

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

Que escuchen a los profesionales y a los técnicos y tengan en cuenta sus criterios. A veces llegan con ideas preconcebidas sin un conocimiento real del medio, sus condicionamientos, sus problemas y todo lo que cuesta sacar adelante y consolidar proyectos como una orquesta o un ciclo de conciertos.

¿Qué importancia tiene la educación en nuestra vida musical?

Los niños deberían sentir la música como algo cercano desde sus primeros años. Y como no tiene mucha presencia en la escuela, es muy importante que desarrollemos una labor pedagógica como parte fundamental de nuestro trabajo.

Las líneas más importantes de su filosofía en la gestión musical...

Trabajando siempre en lo público, no olvidar nunca la responsabilidad que supone administrar los recursos de todos, pensando en todos y en la necesidad de hacer accesible la música a todas las capas de la sociedad.

Si no trabajara en este campo, ¿qué le gustaría hacer?

Me gustaría trabajar en cualquier cosa en el campo de la literatura, sin ninguna duda.

¿Por qué recomendaría ir a un concierto?

Porque es una experiencia única, no puede compararse con nada y cada concierto es irrepetible. Me parece difícil hasta encontrar argumentos...

Una pregunta para el público...

¿En qué podemos servirles?

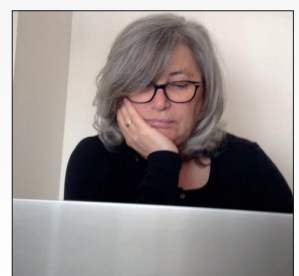


Andrea González es gestora musical, pianista, pedagoga y divulgadora
www.andreagonzalezperez.com

Este mes, Andrea entrevista a **Valentina Granados**,
 Directora Ejecutiva del Festival Internacional de Santander

Festival Internacional de Santander @FestSantander

Valentina Granados @vbmgs



TEATRO ALLA SCALA



Choreography **ANNA-MARIE HOLMES**
after **MARIUS PETIPA** and **KONSTANTIN SERGEYEV**

Le Corsaire

NICOLETTA MANNI · MARTINA ARDUINO · TIMOFEJ ANDRIJASHENKO
MARCO AGOSTINO · ANTONINO SUTERA · MATTIA SEMPERBONI

BALLET COMPANY AND ORCHESTRA OF TEATRO ALLA SCALA
Conductor **PATRICK FOURNILLIER**



DVD
VIDEO®

Rai Com

major

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

LA MESA DE MAYO

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...



JOSÉ ANTONIO CANTÓN GARCÍA Crítico

Dino Ciani (1941-1971)
Jacqueline Du Pré (1945-1987)
Yuri Egorov (1954-1988)
Julius Katchen (1926-1969)
István Kertész (1929-1973)
Dinu Lipatti (1917-1950)
David Munrow (1942-1976)
Marc Raubenheimer (1952-1983)
Paul Wittgenstein (1887-1961)
Fritz Wunderlich (1930-1966)

ÁNGEL CARRASCOSA ALMAZÁN Crítico

Jacqueline Du Pré (1945-1987)
Kathleen Ferrier (1912-1953)
Fritz Wunderlich (1930-1966)
Ginette Neveu (1919-1949)
Dinu Lipatti (1917-1950)
Guido Cantelli (1920-1956)
István Kertész (1929-1973)
Karl Richter (1926-1981)
Rosa Sabater (1929-1983)
Christian Ferras (1933-1982)

ALESSANDRO PIEROZZI Crítico y escritor

José María Usandizaga (como pianista) (1887-1915)
Silvestre Revueltas (como violinista) (1899-1940)
Dino Ciani (1941-1971)
Yuri Egorov (1954-1988)
Emanuel Feuermann (1902-1942)
Rafael Orozco (1946-1996)
Miguel Angel Girollet (1947-1996)
Christian Ferras (1933-1982)
Ginette Neveu (1919-1949)
Jacqueline Du Pre (1945-1987)

JOSU DE SOLAUN Pianista y poeta

Mihaela Ursuleasa (1978-2012)
Steven De Groote (1953-1989)
Dinu Lipatti (1917-1950)
Jaco Pastorius (1951-1987)
William Kapell (1922-1953)
Michael Rabin (1936-1972)
Maryla Jonas (1911-1959)
Marion Roberts (1901-1927)
Alexei Sultanov (1969-2005)
Mindru Katz (1925-1978)

SOBREMESA



Esta segunda parte de "Malogrados", parafraseando el título de la novela de Thomas Bernhard (*El malogrado*), sobre Glenn Gould, que dicho sea de paso no aparece en ninguna de las cuatro listas de más arriba, está dedicada a los intérpretes, ampliando con esta entrega la dedicada el mes pasado a los compositores.


Damos la bienvenida a José Antonio Cantón García a esta mesa, en la que contamos con cuatro firmas bien distintas, que cada cual aporta su particular versión de sus malogrados, entiéndase un músico de carrera truncada por fallecimiento o enfermedad que le hizo retirarse de los escenarios, o que le provocó una disminución de su actividad, como vemos

en el caso de Paul Wittgenstein (1887-1961), pianista que perdió el brazo derecho en la Primera Guerra Mundial, un infortunio que, sin embargo, propició una cascada de obras como dedicatario exclusivas para su brazo izquierdo (Ravel, Prokofiev, Britten y un largo etcétera). En el caso de retiro por enfermedad, el nombre de Jacqueline Du Pre es el paradigma que lo representa, escogida tres veces la inolvidable violonchelista.

Así, observamos y nos aturdimos cuando vemos las fechas de nacimiento y fallecimiento de varios de estos nombres, como los de Guido Cantelli o Yuri Egorov, que prometían lo mejor para el mundo interpretativo en sus respectivas especialidades, la dirección de orquesta y el piano. También hay dos intérpretes españoles contemporáneos uno del otro y con misma dedicación, como son Rafael Orozco y Rosa Sabater, al que la enfermedad y un accidente aéreo, respectivamente, los arrebataron de este mundo. Y dos compositores que a su vez hicieron carrera como instrumentistas, José María Usandizaga (como pianista) y Silvestre Revueltas (como violinista), ambos con muertes demasiado prematuras.

Hay también tremendas historias tras estos nombres (les invitamos a ampliar e indagar), como el asesinato de la pianista Marion Roberts con solo 26 años, o la también pianista Mihaela Ursuleasa, encontrada muerta en su domicilio hace 9 años, en 2012.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus diez intérpretes malogrados, que pueden hacerlo en **Twitter**, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO

DOKTOR FAUSTUS

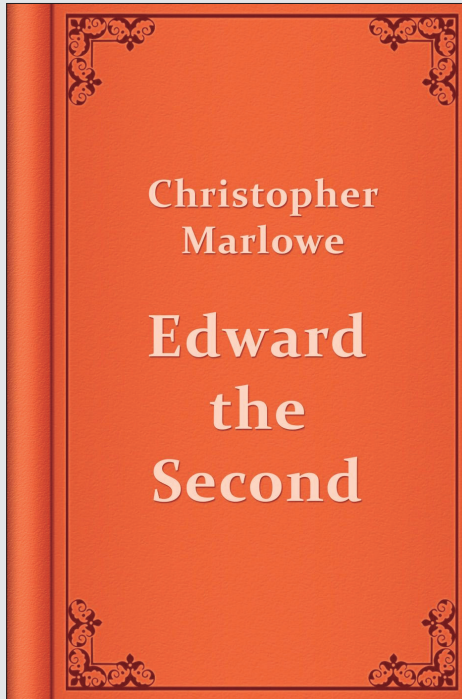
por Álvaro del Amo

Edward the Second

La Enciclopedia Británica califica a Eduardo Segundo de Inglaterra (1284-1327) como un hombre fuerte físicamente y un buen jinete, pero poco inteligente y con aficiones poco regias, como la agricultura, aunque su obsesión o pasión principal la dedicó a Gaveston, que fue su valido y su amante con el rechazo de nobles y prelados, cuya repugnancia por el favorito no solo era personal: también nobleza y clero pretendían recortar el poder real tanto en la gestión de las finanzas como en sus atributos para declarar la guerra y en la libertad para organizar la corte.

Christopher Marlowe (1564-1593) dedicó al raro monarca su tragedia *Edward the Second*, una de las primeras crónicas históricas del teatro isabelino, una compleja peripecia donde lo personal y lo político se mezclan e interfieren; el dramaturgo que anunciaba a Shakespeare se zambullía con perspicacia en la psicología de los distintos personajes al tiempo que narraba los forcejeos entre el rey y los nobles, en paralelo con las idas y venidas de Gaveston en contraste con la frustración de Isabella, la reina repudiada por su marido.

Curiosamente, la obra de Marlowe ha despertado la atención de una doble pareja de libretistas y compositores, que han estrenado sus obras en fechas próximas. *Lessons in Love and Violence*, con música de George Benjamin (1960) y texto de Martin Crimp (1956) se estrenó en el Covent Garden londinense el 10 de mayo de 2018 (producción editada en DVD por Opus Arte, que se ha presentado esta temporada en el Liceo barcelonés y que fue portada de RITMO de abril). Y *Edward II*, con música de Andrea Lorenzo Scartazzini (Basilea 1971) y libreto de Thomas Jonigk (1966) se estrenó el



“Christopher Marlowe (1564-1593) dedicó al raro monarca su tragedia *Edward the Second*, una de las primeras crónicas históricas del teatro isabelino”.

19 de febrero de 2017 en la Deutsche Oper berlina (editada en CD por Oehms Classics).

Dos óperas notables, observadas aquí como un doble y en gran medida complementario ejemplo de adaptación dramática. La obra de Marlowe podría haberse utilizado, con una oportuna labor de síntesis, como libretto capaz de recibir la música. Relato impecable, ritmo vivo, escenas donde los personajes se enfrentan y en su combate dialéctico se retratan, etcétera; una materia de primer orden que no ha interesado a los libretistas. A los libretistas, porque los músicos han operado sobre los textos que se les ofrecían.

Martin Crimp no ha utilizado a Marlowe. Él confiesa que lo que ha hecho es “interrogar el texto de una manera oblicua”, lo que significa que sus lecciones de amor y violencia se concretan en una serie de piezas que tienen más de oratorio que de auténticas escenas teatrales. Varios personajes comparecen continuamente a la vez, como figuras que participan en un debate. ¿Por qué? Porque no se trata de contar una historia, sino opinar, reflexionar sobre unos hechos que se comentan desde un punto de vista moral o filosófico.

Thomas Jonigk no está muy lejos de tal criterio dramático, aunque en su libreto rescata algo de Marlowe, como la figura del regicida Lightborn, cuya explicación de sus técnicas asesinas son dignas del mejor cine negro.

Tal “desdramatización” condiciona la música. George Benjamin se dedica a comentar el texto, acompañando el recitado sin penetrar en la carne y sangre de la tragedia del rey, pues el libreto le ofrece un sermón, no una pieza teatral. Andrea Lorenzo Scartazzini rescata algún momento de tensión (entre la reina y su hijo, el regicidio), con un coro insistente que remite a la tragedia griega. Pero en la última y más larga escena, con un grupo de turistas que acuden a visitar la historia, renuncia finalmente al teatro para rematar su obra con otro prédica.

¿Ha renunciado la ópera al drama?



Edward II, con música de Andrea Lorenzo Scartazzini y libreto de Thomas Jonigk, se estrenó en 2017 en la Deutsche Oper berlina y ha sido editada en CD por Oehms Classics.



Edward the Second de Christopher Marlowe (1564-1593)



FEMENINO PLURAL

Acciones positivas

por Ruth Prieto

Cuando decimos “cuota”, solemos pensar en la definición del diccionario: “Cantidad que se paga regularmente a alguien”, una especie de tasa. Un concepto que muchas veces viene acompañado de connotaciones negativas, algo que nos parece injusto, abusivo.

Si hablamos de “cuota de género” o leyes de paridad electoral, son un tipo de discriminación positiva que consiste en establecer para un cargo, a un porcentaje mínimo de personas de un colectivo que ha sido históricamente discriminado. Lo encontrarán normalmente asociado a la política, pues es el campo donde apareció este concepto por primera vez. Recordemos que si ha habido cuotas de género en la política, es porque había discriminación. Mucha discriminación. Y sin esas “cuotas”, sin esos porcentajes, no habría habido mujeres en la política. Las cuotas de género son cuotas de equidad, una medida que nos permite generar situaciones más paritarias y por lo tanto más justas.

¿Qué pasa con palabras como discriminación positiva o cuota?: que nos suena mal. Cada vez que comento este tema en torno a la composición musical salta alguien para decirme que esto es injusto, que no se debería programar a una mujer por el hecho de ser mujer, que se debe programar por valía y talento. Incluso me han llegado a decir que es injusto para los hombres. ¿Copar el 95% de la programación con compositores no es injusto?

Todo esto de la valía y el talento es muy bonito, sobre todo si fuera verdad. Se debe programar con otros criterios, criterios de calidad, en esto estoy de acuerdo, pero dicho esto, no siempre los compositores que se programan son buenos compositores. Hay grandes compositores que no se programan habitualmente y hay extraordinarias compositoras a las que no se programa nunca”

“No siempre los compositores que se programan son buenos compositores; hay grandes compositores que no se programan habitualmente y hay extraordinarias compositoras a las que no se programa nunca”

Todo esto de la valía y el talento es muy bonito, sobre todo si fuera verdad. Se debe programar con otros criterios, criterios de calidad, en esto estoy de acuerdo, pero dicho esto, no siempre los compositores que se programan son buenos compositores. Hay grandes compositores que no se programan habitualmente y hay extraordinarias compositoras a las que no se programa nunca.

Si se programara por “calidad y talento” a compositoras como estas (por citar algunas) se las programaría habitualmente: Fanny Mendelssohn, Clara Wieck-Schumann, Amy Beach, Ethel Smith, Cecile Chaminade, Florence Price, Ruth Crawford, Grazyna Bacewicz, Matilde Salvador, Galina Ustvorkaia, Sofia Gubaidulina, María de Alvear, Kaija Saariaho, Chaya Czernowin, Germaine Tailleferre, Mélanie Bonis, Clara Iannotta, Liza Lim. Y esto, no pasa.

De compositoras hablaremos otro día.

También suelen decirme que en el campo de la interpretación no hay discriminación. Pero seamos justos, esta es una batalla que se empezó a librar mucho antes y en la que se lleva mucho terreno ganado. Pero si nos

fijamos, por ejemplo, en importantes parcelas de poder como la dirección de orquesta y la composición, vemos que la presencia de mujeres es mucho menor, mínima. La paridad es un problema de poder y hay a quienes no les gusta compartir el poder. Porque el poder sigue siendo cosa de hombres.

Pero vayamos a los datos, no hay ninguna institución musical española que tenga una política de cuota de género. No la hay, aunque en España la Ley para la Igualdad de 2007, ofrece una primera definición legal de las acciones positivas en su artículo 11:

“Con el fin de hacer efectivo el derecho constitucional de la igualdad, los Poderes Públicos adoptarán medidas específicas en favor de las mujeres para corregir situaciones patentes de desigualdad de hecho respecto de los hombres. Tales medidas, que serán aplicables en tanto subsistan dichas situaciones, habrán de ser razonables y proporcionadas en relación con el objetivo perseguido en cada caso”

Es decir, tienen obligación de seguir un criterio de igualdad. Por tanto, todo ese discurso de: ¡qué injusto es!, nos lo podemos ahorrar. Lo que es verdaderamente injusto es que en programaciones de temporada de orquestas estatales apenas haya presencia femenina. Eso es lo injusto. Y si nos fijamos en el talento, cuantas veces se programa a compositores que son muy poco talentosos, simplemente por cuotas de poder o amiguismo.

Como mucho hay una serie de buenas intenciones de propiciar que haya más presencia femenina en alguna fecha señalada o con algún encargo, cosa que apenas pasa, por lo que no nos asustemos con el concepto de cuota de espacio en la programación, porque esto no existe, la realidad es que no existe.

Parte del problema son las palabras. Las palabras son importantes porque si no llamamos a las cosas por su nombre, generamos confusión. Y la palabra no es cuota, es acción positiva. No es que las mujeres pretendan imponer una tasa injusta, es que la sociedad tiene una deuda con las mujeres que implica la toma de acciones positivas para propiciar una sociedad más democrática, justa y solidaria.

Las llamadas “acciones positivas”, se refieren a un conjunto de políticas y prácticas dentro de una organización que buscan aumentar la representación de determinados grupos en función de su género, raza, credo..., en ámbitos en los que están infrarrepresentados, como en este caso.

Históricamente y a nivel internacional, el apoyo a la acción afirmativa ha tratado de lograr objetivos como la reducción de las desigualdades, la promoción de la diversidad y la reparación de agravios del pasado, cuestiones con las que todos estamos de acuerdo.

Ruth Prieto es directora de “El compositor habla”



JOSEFINA ROBLEDO

El inicio

por Silvia Nogales Barrios

Josefina Robledo (Valencia, 1897 - Godella, 1972) nació un día 10 del mes de mayo de 1897 en Valencia. Fue la primera guitarrista española que realizó una carrera internacional en España y América. Sus cualidades y cercanía al maestro Tárrega, la hicieron ser la discípula predilecta del maestro.

La guitarra aparece en la vida de Josefina tras un triste episodio familiar, la enfermedad de su hermano. Tal y como ella misma indica, en la conferencia sobre Tárrega que realizó en el Conservatorio de Valencia, toda la familia tuvo que trasladar su residencia de lugar. En el nuevo pueblo, la madre de Josefina pensó que a su hijo le podría ayudar aprender a tocar la guitarra con un profesor. El hermano de Josefina estuvo tocando y recibiendo clases de guitarra hasta que desgraciadamente falleció. En ese momento Robledo dice que "los instrumentos de aquella casa quedaron mudos". Sin embargo, el profesor de su hermano instó al resto a formar un trío y así continuar con las clases. Josefina, que era la menor de todos, eligió la guitarra por su resonancia y en honor a su hermano. El trío de hermanos fue conocido en Valencia y ella pronto destacó por sus cualidades.

En una de las visitas de Tárrega a Valencia, el padre de Josefina fue a hablar con el maestro y le pidió que escuchase a su hija. Tárrega aceptó y la citó al día siguiente para que asistieran a un recital que iba a ofrecer. Entusiasmados fueron a escuchar al maestro, y al final del concierto, Tárrega animó a Josefina a subir al escenario e interpretar una pieza. Ella eligió el *Capricho Árabe*, sin ser consciente de que tenía al compositor de la pieza delante. Tárrega quedó tan maravillado que desde ese momento se autoproclamó maestro de aquella niña de excepcionales cualidades.

Cuando Josefina comenzó a ser discípula de Tárrega, él ya se encontraba enfermo, y, por tanto, la pequeña asimiló toda la técnica de la última etapa del maestro, aquella en la que tocaba con yema. Cuenta Robledo que Tárrega le pidió que olvidase todo lo aprendido hasta el momento. La niña estuvo recibiendo a diario lecciones del maestro en Valencia, hasta que éste se fue a Barcelona. Cuando Tárrega se marchó a su residencia en la Ciudad Condal, Josefina se desplazó también, para seguir tomando clases. Allí fue acogida por toda la familia con gran devoción.

Cuando Josefina regresó a Valencia, Tárrega tuvo que suspender las clases por un problema de salud (1905). Cuando estuvo recuperado, le escribió al padre de la niña para que le buscara un alojamiento y residir una temporada en Valencia. El padre de Josefina le ofreció quedarse en su casa, pues creía que era la mejor opción, dado el estado de salud del guitarrista. Tárrega aceptó y allí vivió una larga temporada. Dicha convivencia hizo que Josefina lo conociera mucho mejor, hasta el punto de que fue ella la que se encargó de realizarle los lavados oculares

que necesitaba por su enfermedad.

Durante su estancia, Tárrega y ella tocaban la guitarra después de cenar; era la hora preferida del guitarrista para desarrollar su arte. Hacían ejercicios de digitación e interpretaban obras hasta altas horas. Robledo destaca el maravilloso sonido claro, preciso, donde todas las notas tenían su musicalidad. Era como el sonido de un arpa, muy dulce.

La admiración de Josefina y Tárrega era mutua, ella destacaba tanto sus cualidades artísticas como humanas; él siempre le mostró su cariño en sus cartas: "hijita mía en arte, recibe el cariño sincero de tu maestro que tanto te quiere, F. Tárrega".

En 1907 la niña hizo su presentación en el Conservatorio de Valencia, causando sensación por la maravillosa interpretación de un programa complejo para una niña de 10 años. Tras la muerte de Tárrega ofreció, en mayo de 1910, un concierto en los salones de la marquesa de San Joaquín. Tal y como escribe Ramos Altamira en su *Historia de la guitarra y de los guitarristas*, la Correspondencia de Valencia ponía de relieve "...su ejecución pasmosa y sin igual, una precisión grande y limpia, un gusto extremado y una delicadeza de sentir que entusiasmo y encanta". Además, destacaba que "...sintió por ella su maestro una predilección como con nadie...".

A la edad de 18 años (1914), Josefina viaja a Argentina. Allí obtuvo grandes éxitos por lo que alarga su estancia hasta 1916, momento en el que inicia una gira por Uruguay, Paraguay y Brasil. En este último lugar pasará cinco años, donde establecerá las enseñanzas de la escuela de la guitarra de Tárrega. Uno de sus alumnos, Oswaldo Soares, recoge en su método los ejercicios que le enseñó Robledo y que a la vez ella recibió de Tárrega.

En 1923 volvió a Argentina y se convirtió en profesora del Conservatorio Williams de la Plata. Debido a un problema de salud de su padre, tiene que regresar a Valencia en 1925, donde realiza numerosos conciertos, interpretando a López-Chávarri y es aclamada por figuras como Adolfo Salazar.

En 1927 contrae matrimonio con García de Vargas y abandona su carrera concertística. A partir de este momento, solo aparecerá públicamente en homenajes a su maestro Tárrega.

Se dice que siguió estudiando cada día tal y como le había enseñado, prueba de ello fueron sus magníficas interpretaciones en los conciertos homenajes a Tárrega. Domingo Prat llegó a lamentarse de la retirada de Josefina, ya que estaba "a la altura de los grandes instrumentistas que hemos conocido".

Es importante destacar la importancia, por ejemplo, en la difusión e implantación de la escuela de Tárrega en Latinoamérica. Quizás sea aventurado pensar que su carrera profesional hubiese sido más larga de no haberse casado o que el impacto de su figura hubiera sido mayor si hubiese sido un hombre, realmente nunca lo sabremos. Los datos apuntan a que Josefina fue, de entre todos los discípulos del maestro, la más fiel y la que más se asemejó a Tárrega. Aun así, hay que matizar que ella siempre dijo que su retiro fue totalmente voluntario.

Para cerrar este artículo y reflexionar sobre la figura de Robledo, es importante conocer una anécdota con el dibujante Apeles Mestres (1854-1936), íntimo amigo de Tárrega, que ella mismo contó. Mestres los invitó a ella y a su marido a su casa. Tras conocer que era discípula del maestro le pidió que tocara la guitarra. Tras estar tocando largo tiempo, la última nota que pulsó quedó vibrando. Pasaron 10 minutos de silencio y en ese momento Mestres dijo: "no he querido romper el encanto de un recuerdo. En esa misma silla, en esta misma salita, Tárrega ha tocado infinidad de veces, siempre con el encanto que sabía poner a su música. En su elogio he de decir que es como si el mismo Tárrega hubiera estado con nosotros esta tarde".

"Quizás sea aventurado pensar que su carrera profesional hubiese sido más larga de no haberse casado o que el impacto de su figura hubiera sido mayor si hubiese sido un hombre"



Silvia Nogales Barrios

Concertista de guitarra, creadora de proyectos interdisciplinares, investigadora..

www.silvianogales.com



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Una sentencia contra el sexo oral y una ópera con sexo oral

por Pedro Beltrán

El sexo oral ha existido siempre en la historia desde el Antiguo Egipto. En la ópera se muestra por primera vez en *Powder her Face* (*Empolva su cara*), de Thomas Adès. La cantante practica una felación mientras canta y el hombre tiene un orgasmo. En el juicio de divorcio, una de las pruebas es una fotografía de la demandada practicando una felación. La sentencia del divorcio considera que es una práctica degenerada.

El sexo oral aparece en la mitología egipcia con el Dios Atum, que realiza una autofelación y escupe su semen, dando lugar a los dioses Shu (el aire) y Tephnut (la humedad). Cleopatra fue famosa por su sensualidad al practicar sexo oral, lo que enamoró a Julio Cesar y luego a Marco Antonio. Plutarco, en sus *Vidas paralelas*, afirmaba que tenía una voluptuosidad infinita al hablar y una gran dulzura y diversas fuentes nos relatan que en una noche practicó una felación a cien oficiales romanos, les hizo eyacular en un jarrón y se bebió el semen.

En Grecia eran famosas las mujeres que practicaban felaciones. Numerosas cerámicas incluyen escenas explícitas. En Roma se ligaba el poder al sexo oral. En la cultura moche peruana prehispánica se veneraba la felación y se incluyen diversas escenas en las esculturas y cerámicas. En Papua Nueva Guinea existe la creencia de que el semen tiene propiedades especiales y se aconseja ingerirlo. En la India, el Kama Sutra analiza la felación con gran detalle y existen muchas esculturas con escenas de sexo oral.

La ópera señalada antes, *Powder her face*, relata los escándalos sexuales de la Duquesa de Argyll. Margaret Whigham nació en 1912. Se convirtió en la señora Sweeny tras el primer matrimonio y en Duquesa de Argyll tras el segundo. Rica, bella y famosa, tuvo un juicio de divorcio muy conflictivo. Veamos...

El juez Lord Wheatley emitió una extensa sentencia en el año 1963 de 65.000 palabras en la que la describió como "una mujer muy sexual que ha dejado de estar satisfecha con relaciones sexuales normales y practica con frecuencia prácticas sexuales asquerosas para satisfacer su degenerado apetito sexual". En la sentencia el juez consideraba práctica degenerada el sexo oral. El abogado del marido presentó como prueba una fotografía tomada con una máquina Polaroid en la que se apreciaba un pene y a la duquesa practicando una felación. Al principio se dijo que el pene era de un ministro, pero no se pudo probar. Otra de las pruebas fue un diario manuscrito de la propia duquesa en la que relataba sus relaciones sexuales con más de ochenta amantes (88) y les daba calificaciones con estrellas según el nivel de su "performance".

Tras el divorcio, la duquesa siguió con su vida atrevida pero su situación económica empeoró cada vez más, debido a sus excesos, por lo que fue desahuciada, que es el momento en que Adès inicia su ópera, en los momentos previos al desahucio. La duquesa recuerda su vida pretérita y la acción avanza a través de *flashbacks* que recorren los episodios de su vida y revelan sus extravagancias. El más resonante se desarrolla en el primer acto, con el aria sin palabras llamada "aria de la felación", en la que la duquesa canta al mismo tiempo que practica sexo oral. El camarero del servicio de habitaciones tiene un orgasmo y eyacula en la boca de la duquesa.



© NORTHERN IRELAND OPERA

Mary Plazas como la Duquesa junto a Adrian Dwyer, el electricista, en una escena de *Powder Her Face* en la Northern Ireland Opera.

La ópera fue estrenada en julio de 1995. Thomas Adès (1971) es uno de los mejores compositores del momento y ésta, su primera ópera, fue escrita a los 24 años. La segunda es *La Tempestad* (2004), basada en la obra de Shakespeare y encargo de la Royal Opera House de Londres. La tercera es *El Ángel Exterminador* (2016), basada en la película de Buñuel y encargo conjunto del Festival de Salzburgo, el Metropolitan de Nueva York y la Royal Opera House. Se estrenó en el Festival de Salzburgo en 2016.

La relevancia de Adès como compositor queda puesta de manifiesto por estos encargos y por su presencia en conciertos de la Filarmónica de Berlín. Cuando Simon Rattle inició su mandato al frente de la orquesta berlinesa, eligió como obra de apertura de su concierto inaugural (2002) *Asyla*, de Thomas Adès. Y en 2017, la Filarmónica de Berlín solicitó a Adès una suite sobre la ópera *Powder her face*. La partitura, de 30 minutos, amplía considerablemente la plantilla orquestal de la ópera original, que tenía sólo quince instrumentistas, a una orquesta sinfónica completa.

En la ópera, el compositor explicita su simpatía por la duquesa de la misma forma que Mozart lo hace con Don Giovanni. Nos muestra a una mujer que ha decidido vivir la vida de forma intensa y sin límites, en una época en la que estaba bien visto que un duque tuviera numerosos amantes, pero una mujer que tenía muchos amantes era una degenerada.

La música de Adès es brillante. Cita expresamente a Baba el turco de la ópera *The Rake's Progress* de Stravinsky. En muchos momentos nos recuerda *Los Siete pecados capitales* de Weill, *Lulu* de Berg o *Rosenkavalier* y *Capriccio* de Strauss. Nos revela a un gran compositor escénico que alcanzará la genialidad con sus dos óperas siguientes: *La Tempestad* y *El Ángel Exterminador*.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados



LA QUINTA CUERDA

10.000 horas

por Paulino Toribio

En torno a 10.000 horas de estudio son necesarias para alcanzar una especialización o una maestría en determinados campos de la actividad humana, esta es la teoría del psicólogo Anders Ericsson, que luego popularizó el autor Malcolm Gladwell en su libro *Outliers (Fuera de Serie)*. En música esto es una realidad cotidiana y en algunos casos se quedarían cortas esas horas. La enseñanza de la música pasa por una serie multidisciplinar de facetas hasta alcanzar un completo y complejo desarrollo técnico, musical y artístico. Trabajo físico y trabajo intelectual perfectamente cohesionados. Se puede encontrar una predisposición más o menos innata hacia las facultades de la música en determinados alumnos, no obstante existe un arduo y sacrificado camino por recorrer, tanto si se tienen facultades innatas como si no se tienen.

Por lo pronto, la carrera musical que se estudia en los centros especializados ocupa la friolera de catorce años, en el mejor de los casos; cuatro de enseñanza elemental, seis de enseñanza profesional y cuatro de enseñanza superior. Todos ellos necesarios para obtener el título de Profesor Superior de tal o cual instrumento, o de tal o cual especialidad.

Estamos hablando de 10.000 horas de encierro voluntario, individual, cada músico con su instrumento. 10.000 horas de tesón, férrea voluntad, autodisciplina y algo muy necesario que lleva a las más altas cotas de desarrollo, la motivación. Y a todo esto habría que añadir algo más que sustenta esta compleja estructura: la pasión, la pasión por un trabajo bien hecho, la pasión por la música.

Ahí juegan un papel fundamental el ambiente familiar, el entorno socio cultural del alumno y, por supuesto, el profesor. El profesor es el abnegado testigo de la larga procesión de 10000 horas de estudio. Un profesor que ya ha pasado por su maratón de estudio personal y a su vez ha de sentir una auténtica vocación por su trabajo, un profesor al que muchas veces se le niega, desde la administración, la posibilidad de hacer simultánea su faceta de intérprete con la de maestro.

¿Qué alumno es capaz de encerrarse a solas durante 14 años, durante 10.000 horas, sin una infraestructura, sin un apoyo, sin una motivación? En la antigua Unión Soviética, según nos comentan algunos músicos solistas con los que

hemos tenido ocasión de trabajar, encerraban literalmente a los alumnos en cabinas de estudio durante días completos hasta que las obras o los pasajes salían adelante. Nos hablaban incluso de suicidios, los que no soportaban esa presión estaban abocados a una tragedia. Sin llegar a estos extremos, es evidente que la naturaleza del

músico ha de ser relativamente fuerte, esas persistentes horas de estudio suponen determinación y confianza en uno mismo.

Por lo general aquel alumno que carece de cualquier vestigio de condiciones musicales no supera las pruebas de acceso al conservatorio y en este caso sería absurdo encerrar a la pobre criatura durante catorce años, cara a cara con su

violín o su piano; el resultado dejaría mucho que desear. Sin embargo, hay otra cuestión a analizar, ciertamente el estudio musical supone un encuentro con uno mismo, de todas las horas que se emplean, un 10% son horas de clase individual con el profesor, esto quiere decir que más del 90% del tiempo el alumno se enfrenta a solas con su instrumento. Esta soledad se supera únicamente con la pasión, con el gusto y la satisfacción que supone hacer música. Uno puede mantenerse absorto durante horas con la lectura de una buena novela, o con una buena película, o en un teatro, un museo, y puede pasar largas horas con su instrumento musical. Es cierto que cuando la actividad es intensa llega un momento en que el tiempo se encapsula, deja de mantener el peso y el lastre de la cotidianidad, se transforma en algo nuevo.

Joachim Quantz, el célebre flautista prusiano, publicó en 1752 un tratado en el que explica las cualidades que ha de tener un buen músico, estas son: la fortaleza física, un talento natural sin vanidad y la pasión. Parece una simpleza, sin embargo cada una de estas características sería digna de un estudio y análisis por separado. La fortaleza física es una realidad, el músico ha de mantener un buen tono físico para su actividad profesional y además esto repercute en su salud psicológica. Aunque se les vea pequeños, véase Midori, Alicia de Larrocha o Ruggiero Ricci, hay una musculatura y unos tendones bien desarrollados.

Lo del "talento natural sin vanidad" daría para elaborar una tesis completa, ¿existe realmente un talento natural o es una cuestión de 10.000 horas como predica Anders Ericsson? ¿Dónde acaba el talento y empieza el trabajo? ¿La vanidad es un empuje que permite plantarse cara a cara con el público, consigo mismo, o es un lastre que imposibilita el avance? En cuanto a la pasión, la propia RAE nos habla de "perturbación o afecto desordenado del ánimo", y no está muy alejada de lo que sucede con el músico que necesita un cierto desorden y perturbación para enfrascarse, al menos, en las 10.000 horas que le esperan de estudio.

Lo que no cabe duda es que la música es una enseñanza de Régimen Especial, extremadamente larga, interminable en el sentido más positivo, difícil, gratificante, enriquecedora y cada vez más necesaria en un mundo alejado del humanismo, que su motor de acción es la motivación, el trabajo, el esfuerzo, la pasión por el arte y que las administraciones y la propia sociedad deberían ponderar, admirar y promocionar más a sus profesionales. La existencia de un tejido musical de intérpretes, alumnos, maestros, compositores y público aficionado que reclama esa actividad, conforman un verdadero patrimonio cultural.

"Más del 90% del tiempo el alumno se enfrenta a solas con su instrumento y esta soledad se supera únicamente con la pasión, con el gusto y la satisfacción que supone hacer música"

"¿Qué alumno es capaz de encerrarse durante 14 años, durante 10.000 horas, sin una infraestructura, sin un apoyo, sin una motivación?"

Paulino Toribio es miembro fundador de la ORCAM, profesor de violín en el CPM Joaquín Turina de Madrid, filólogo y escritor

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Un diálogo de nuestro tiempo

Cuando llevamos casi un cuarto del siglo XXI a nuestras espaldas, nadie puede dudar que los medios electroacústicos se encuentran en el centro de la difusión musical desde hace prácticamente cien años: grabaciones en los más variados soportes, reproductores de todo tipo que nos posibilitan escuchas personalizadas, informática y redes que revolucionan desde la pedagogía a la investigación y, naturalmente, los medios audiovisuales de comunicación, que han transformado por completo nuestra sonosfera.

La electroacústica tiene igualmente un protagonismo extraordinario en la propia creación musical, aunque curiosamente haya todavía una parte de la música llamada "clásica" que no sea muy consciente de esta incontestable realidad.

Hace bastante más de un siglo que se dieron los primeros conciertos con sonidos electrónicos, y el repertorio generado en este terreno a lo largo de este período es amplísimo, con tendencias y estéticas muy dispares. El interés por la síntesis de sonido, la elaboración de una música con sonoridades de la realidad grabada y transformada, el ideal de un concepto abierto de arte sonoro, son los nuevos elementos a utilizar en el arte gracias a la llegada de la música electroacústica.

Se trata de caminos facilitados por la posibilidad de la grabación del sonido, así como por su difusión y reproducción liberada del espacio y el tiempo, una realidad que ha cambiado de manera drástica nuestro paisaje sonoro diario.

Podemos decir, en pocas palabras, que hoy concebimos lo sonoro como una categoría de investigación y creación, y así lo comprobé desde los inicios de mi trabajo profesional de forma

paralela en el mundo de la música y de los medios audiovisuales. Me interesé entonces por la intersección de ambos campos en mi trabajo: por una parte, la labor en torno al arte sonoro, con creaciones en el entorno radiofónico, pero también teatral. Por otra, la realidad de esa nueva música de cámara que el piano podía afrontar en el repertorio de la música mixta; para el piano se trata de la conjunción camerística por excelencia en la música contemporánea, en el sentido de que es exclusiva de nuestro tiempo: cada época tiene sus innovaciones orgánicas, y el siglo XX aportó precisamente el campo de los sonidos electrónicos como signo distintivo, inexistente con anterioridad. De esta forma surgió un repertorio expandido para los instrumentos de todo tipo, un nuevo campo para la música de cámara que explorar.

En dúo con Adolfo Núñez emprendí a finales del siglo XX el repertorio de piano y electroacústica, con el interés



"Podemos decir, en pocas palabras, que hoy concebimos lo sonoro como una categoría de investigación y creación".

"La electroacústica tiene igualmente un protagonismo extraordinario en la propia creación musical, aunque curiosamente haya todavía una parte de la música llamada *clásica* que no sea muy consciente de esta incontestable realidad"

por una parte de dar a conocer en España obras destacadas de este género a nivel internacional, con piezas de Pierre Schaeffer, o Daniel Teruggi, pero también de incentivar la creación para el dúo de piano y electroacústica. De esta forma estrenamos obras de Jorge Antunes, Consuelo Díez, Zulema de la Cruz, María Escribano, Eduardo Polonio, José Iges y del propio Adolfo Núñez. Obras de estéticas dispares, interesadas en ampliar el espacio expresivo desde el piano, no sólo en el diálogo con sonidos electroacústicos, sino también con propuestas multidisciplinares, igualmente características del arte contemporáneo.

Las obras que podemos llamar mixtas, de diálogo entre los instrumentos o la voz con la electrónica, son una realidad incontestable en el repertorio actual, que muchos compositores afrontan como una nueva propuesta en la música de cámara, y que tiene ya carta de naturaleza en numerosos ciclos de conciertos, pues los intérpretes se encuentran igualmente cada vez más interesados en sumarlas a su repertorio personal. Ha dado además obras de calidad indudable que debemos considerar clásicos de nuestro tiempo, y que levantan un interés creciente entre las jóvenes generaciones, que se acercan a esta música con la naturalidad de los que han convivido con ella desde su nacimiento.

Ana Vega Toscano en  @anavegatoscانو



VISSI D'ARTE

Escuchar los colores

por Raquel Acinas

¿Qué sentimos exactamente al contemplar esta imagen? ¿Percibimos sólo las formas y colores que ocupan el lienzo o podemos además oír su música, seguir su ritmo? Este cuadro, titulado *Música azul y verde*, explora la relación entre la vista, el oído y las emociones, y es obra de una de las pioneras de la abstracción, la pintora estadounidense Georgia O'Keeffe (1887-1986). Hace unos días, el Museo Thyssen inauguró la primera retrospectiva dedicada a la artista en España, con cerca de noventa obras a través de las que poder adentrarnos en su original lenguaje pictórico.

Georgia O'Keeffe nació a finales del siglo XIX en el estado de Wisconsin, de padre irlandés. Su interés por la pintura fue temprano, y a los diez años ya tomaba clases de una acuarelista local. Posteriormente estudiaría en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago y en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York. Aprendió a pintar del natural como los maestros clásicos, como muestra su excelente bodegón *Conejo muerto con recipiente de cobre* (1908).

O'Keeffe trabajó como profesora de arte durante siete años en Virginia, Texas y Carolina del Sur. En este período entró en contacto con el trabajo del artista Arthur Wesley Dow (1857-1922), que había estudiado en París y tenía un concepto de la creación artística revolucionario para el ambiente estadounidense del momento. Dow pensaba que, en lugar de imitar la naturaleza, sus alumnos debían crear las composiciones directamente a través de la línea, el volumen y el color. O'Keeffe empieza entonces a experimentar con la abstracción, donde encuentra la fuerza expresiva que le faltaba durante sus estudios: "Me di cuenta de que podía decir cosas con el color y las formas que no podía expresar de ninguna otra manera". Para O'Keeffe, la música era la analogía más próxima a la forma de expresión artística que ella había desarrollado, donde incluso la figuración tenía una fuerte impronta abstracta.

La sinestesia es una alteración de la percepción humana en virtud de la cual, en algunas personas, la estimulación de un sentido produce una reacción también en algún otro. Por ejemplo, notan un sabor dulce al tocar una superficie suave, o ven un color cuando oyen determinado sonido. En el arte,

este fenómeno ha sido estudiado y desarrollado sobre todo en lo tocante a sonidos y colores. Ya Mozart afirmó que percibía la tonalidad Fa en color amarillo, pero fueron los compositores rusos de finales del XIX, Scriabin, Rachmaninov y Rimsky-Korsakov, quienes no sólo mantuvieron poseer esta particular característica, sino que intentaron desarrollarla en favor de su obra. Los debates entre ellos acerca de este fenómeno empujaron a Scriabin a estudiarlo

más profundamente, y estableció un sistema teórico en el que asociaba a los distintos colores no sólo notas, sino emociones o "estados del alma". Pensaba que el arte era un motor para cambiar el mundo y a las personas.

En pintura, quien más y mejor teorizó acerca de la sinestesia fue Vasili Kandinsky (1866-1944). El maestro ruso amaba la música, y contaba que tuvo su primera experiencia de este tipo asistiendo a una representación de *Lohengrin*: "Vi todos los colores en mi mente, estaban ante mis ojos. Líneas salvajes, casi enloquecidas, se dibujaron frente a mí". Kandinsky conceptualiza este fenómeno y su relación con la creación pictórica, para la que lo considera esencial, en su ensayo *De lo espiritual en el*



Música azul y verde, 1921, de Georgia O'Keeffe
(The Art Institute of Chicago).

arte (1911). Al igual que Scriabin, relaciona sonido, color y sentimiento: así, por ejemplo, el rojo es fuerza y suena a trompetas; el verde, tranquilidad, suena a tonos suaves de violín, y así con el resto de colores. Las poéticas composiciones abstractas de Kandinsky son, probablemente, las más musicales de toda la historia del arte.

Georgia O'Keeffe había tocado el violín en su juventud, y consideraba el canto "el más perfecto medio de expresión". Era una gran melómana que apoyó el Festival de Música de Cámara de Santa Fe desde sus inicios, y solía invitar a músicos a tocar en su casa. Su gran colección de LP era principalmente de música clásica. Unas pocas muestras de sus contemporáneos (Stravinsky, Hindemith, Gershwin e Ives, así como un álbum de Édith Piaf) eran la excepción en una colección ampliamente ocupada por compositores de los siglos XVIII y XIX (Beethoven, Schumann, Haydn, Bach) y óperas de Verdi y Wagner. Poseía también bastantes madrigales de Monteverdi, y un gran número de versiones de *La coronación de Popea*, relativamente poco conocida en la época en que la artista coleccionaba.

O'Keeffe creó un lenguaje personal e inconfundible, lleno de vida y sensualidad, que le dio prestigio artístico y un gran éxito comercial ya en vida. Buscadora incansable, siguió siempre sus impulsos libremente, traduciendo con sus pinceles intuiciones y sentimientos. Sobre sus cuadros de flores, los más populares entre el gran público, dijo: "Odio las flores. Las pinto porque son más baratas que los modelos y no se mueven".

¿No les apetece conocerla más a fondo?

"Para O'Keeffe, la música era la analogía más próxima a la forma de expresión artística que ella había desarrollado, donde incluso la figuración tenía una fuerte impronta abstracta"

Raquel Acinas Martín en  @visidarte
www.raquelacinas.es

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Wotan: soberbia y devoción

"Sólo comprendes lo convencional / pero yo aspiro a
comprender / lo que nunca ha sucedido"
(Wotan, el dios de dioses de *El Anillo del Nibelungo*)

Voy a cometer un acto de transgresión y de omnipotencia adolescente que sabrán disculparme (el que avisa no es traidor, y si lo hace con respeto y amor, es devoción): voy a escribir este temblor de corcheas como si yo fuera Wagner, haciéndome cargo de lo que un psicoanalista francés, Alain de Mijolla, llama los "fantasmas de identificación". Me he inspirado en una frase de Pablo Heras-Casado, un diálogo que tuvimos los socios en la Asociación Wagneriana de Madrid en ocasión de hacerlo socio honorario y donde dijo: "tuve que meterme en la piel de Wagner, ir en busca del mensaje original y a la vez establecer un respeto escrupuloso por la partitura, que es un prodigio de musicalidad. Se trata de vivir la música como algo total y completo que incluye el texto, la historia del arte, el canto, el arte en su totalidad". Allí se iniciaron estas palabras que siguen a continuación y, como dijo alguien que no recuerdo, caí en la idea como en un precipicio. Pido perdón por la soberbia pero lo haré así: desde este momento soy Wagner, el inmortal e intemporal Wagner, el Wagner del mito. Ya quisiera yo, claro.

Queridos amigos: quiero decir, como autor y responsable de mi Tetralogía *El anillo del nibelungo*, algunas cosas más sobre Siegfried, Wotan y Brünnhilde, por ser ellos los protagonistas esenciales de mi ópera cósmica (aunque no quiero olvidar a Siegmund, Sieglinde, Mime, Loge y algunos más), pero insisto en referirme a esos tres porque su personalidad domina toda la obra. Yo lo he llamado "el dilema de Wotan". Complementando mi motivación anterior y por simple asociación libre en el más puro sentido freudiano, les reproduzco el siguiente diálogo: "Profesor: ¿Cuál es el número más grande? Alumno: Setenta y tres mil millones doce. Profesor: ¿Y qué me dices del setenta y tres mil millones trece? Alumno: ¡Vale! Pero he fallado por poco".

Este diálogo humorístico me sirve como prefacio a estas palabras, porque mi interpretación del dios Wotan es semejante: siempre le falta un matiz para que sea realmente un dios. En este caso se trata de sus contradicciones: su ambición, sus estrategias de poder, su capacidad de renuncia y su amor por sus hijos y su nieto (quizá es éste uno de los aspectos que más me gustaría que se pongan de relieve en cualquier interpretación de mi obra). Este Dios-dios máximo (lo digo con mayúsculas y con minúsculas al mismo tiempo por respeto a la dualidad que me y nos habita) ha creado el Walhalla, castillo donde se trasladan a los muertos en batallas para formar su guardia pretoriana. Ese traslado al castillo de los dioses lo hacen las hijas de Wotan, que son nueve walkirias nacidas de los amoríos del dios con la diosa Tierra (Erda o Wala). Wotan diagrama y organiza, como hace un dios, el mundo que quiere gobernar (me gustó mucho la idea de Willy Decker durante su puesta en escena de esta ópera, cuando Wotan se sienta en el patio de butacas y reflexiona de cómo debería ser su conducta para poder influir sobre lo que ocurre en escena, es decir, en el propio teatro del mundo). Wotan va disminuyendo la gravedad de su presencia mientras se desarrolla la obra, y

en su cuarta parte (*El ocaso de los dioses*) no aparece en figura porque ya antes, en la secuencia previa, se ha transformado en *Wanderer*, un viajero vagabundo enmascarado que ve agonizar su poder, aunque yo quisiera que fuera interpretada esta transformación como la expresión cabal de un renunciamiento, como que ha abandonado progresivamente sus sueños de grandeza (sus *sueños diurnos*, como diría Ernst Bloch) y ha dimitido voluntariamente y sin hacerlo explícito, para dejar lugar a su nieto Siegfried en su misión de redimir el mundo (es por eso Wotan comienza a desprenderse de sus ínfulas omnipotentes y a humanizarse cada día más).

El dios de dioses se transforma en una figura metonímica, en un ser "invisible" y sólo es notorio por sus efectos, en los cuervos (sus emisarios) o en la walquiria Waltraude que interrumpe el sueño amoroso de Brünnhilde con su alarmante mensaje sobre la decadencia del Walhalla.

En el tiempo que compuse esta gesta, que me llevó mis buenos años, las sagas nórdicas estaban de moda y los escritores románticos alemanes se mostraban fascinados por esas antiguas leyendas tomadas de la sabiduría ancestral bajo la forma de mitos. Yo les infundí nueva vida y es fácil de comprobar, porque cuando hoy en día se menciona a Wotan o Siegfried o Brünnhilde se piensa en mí y no en la mitología escandinava o germánica. En ella, en dicha mitología, Wotan (Odín) se autosacrifica bebiendo en la fuente de la sabiduría que mana de las raíces del Fresno del Mundo para adquirir el conocimiento absoluto y de una rama de ese árbol crea su lanza, donde inscribe las leyes que regirán su reino. Esta "pasión de Wotan" es tan compleja (lo han dicho conspicuos estudiosos wagnerianos) como la del mismo Jesús. El árbol del fresno, el Árbol del Mundo, tiene sus ramas en el cielo y las raíces en el mundo subterráneo, condensando así los tres reinos del cosmos: cielo, tierra e infierno, y obteniendo su fuerza siempre renaciente de la fuente de Urd, fuente de la juventud (como las manzanas de la diosa Freia), en la que brotan las aguas de la inmortalidad. En el prólogo del *Ocaso* la Primera Norna relata que un dios lleno de atrevimiento se acercó a beber en la fuente y dejó un ojo como eterno pago. No se imaginan ustedes cómo me enfado cuando veo escenografías de esta gesta olvidando este detalle. La pérdida parcial de un ojo (no de la visión, que es algo mucho más metafísico) puede ser sinónimo de mayor clarividencia, porque el ojo que Wotan sacrifica le es devuelto como "un ojo interior", que Platón llamó "ojo del alma", abierto a la contemplación de lo que los otros dioses no pueden ver.

Un dios que se declara "preso y esclavo de las ataduras" y se lamenta de ser "el menos libre de los seres", ha sacrificado años antes su mirada plena para lograr una visión parcial, buscando a raíz de sus ambiciones en apropiarse del saber y obtener el poder supremo: su renunciamiento en la tercera parte del *Anillo* no es solo emergente de su fracaso sino, y esto hay que subrayarlo, de su amor por su nieto llamado a sucederle en un gran destino. Por eso deja que Siegfried, en simulada batalla, destruya su lanza.

Siempre he pensado, contra viento y marea, que ninguno de nosotros llegará a la Tierra Prometida y todos moriremos en el desierto. El ser humano es una especie de enfermedad incurable y ese dios que he creado desde

mis propias vísceras es un dios tangible, ese dios que tanto se me parece y que se parece a todos nosotros cuando se equivoca (y debo reconocer que se equivoca con frecuencia). Insisto: Wotan no es un dios omnipotente (y por propia voluntad ni siquiera omnipresente) y sintetiza ese dios humano, demasiado humano, del que habló mi estelar amigo y luego enemigo Friedrich Nietzsche. Wotan es en realidad "el hombre", apasionado, ávido de poder, astuto, mentiroso (inaugura la mentira) y a la vez capaz de amar como él ama a Siegmund, Sieglinde, Siegfried y Brünnhilde: es decir, mi propio retrato. Y esto también hay que destacarlo, Wotan es impotente ante sus propias leyes: "En mi propia trampa he sido atrapado ¡Oh, sagrada deshonra!". Loge es su socio fiel pese a su lucidez demoníaca. Es tan mentiroso como Wotan pero es un leal consejero. Es medio hombre y medio dios y confieso que me cae simpático. George Bernard Shaw, en *El perfecto wagneriano*, escribe: "Ser dios es algo muy triste", certero diagnóstico de mis vivencias cuando yo recreaba esta gesta y dibujaba el personaje príncipe, el dios que fracasa. Insisto: eso lo hace humano, demasiado humano.

¿Qué más nuestro, más hondo, más subjetivo, que ese diálogo entre Wotan y Brünnhilde, entre padre e hija (que mis buenas corcheas me costó) pero en el que soy Wagner de cuerpo entero? No es un intercambio de pareceres de tipo paterno-filial sino algo mucho más ambicioso: un modo de testimoniar nuestra estructura psicológica más actual. Confieso que mis lágrimas me ha costado. Cuando algunos desmadrados hablan de Siegmund "como el suegro de su hermana Brünnhilde, el cuñado de su hijo, el marido de su hermana y el suegro de la mujer cuyo padre es el suegro de su hijo" se burlan (claro que con buen humor...) de una historia que mucho me costó poner en marcha. Pero me es más fácil poner corcheas a la épica que ponerle palabras.

Yo siempre quise ser poeta, pero soy esencial e inexorablemente músico. Tengo conciencia que *El Anillo* no es sólo una obra maestra sino también un Walhalla intelectual, un edificio emergente del intelecto de los más misteriosos y complejos que ha dado la historia de la música. No se trata, por ejemplo, de una historia tipo *El castillo de Barba Azul* de Bartók, donde es cuestión de abrir puertas selladas, hasta encontrarse, en la séptima, con la muerte. No es mi caso. El entramado que lleva del mundo de los dioses al de los seres humanos exige una dedicación puntillosa que durante más de veinticinco años ocupó mi mente (aunque me tomé un descanso de doce años para dejar sedimentar lo hecho y finalizar el resto).

Y tengo más conciencia aún que estoy signado por los opuestos: para la izquierda soy un romántico empedernido e irracional y para la derecha un bolchevique con afán de cambiar el mundo y que pone a los judíos en su lugar como chivos expiatorios de la siniestra historia humana. Hasta mi mejor biógrafo, Martin Gregor-Dellin, me acusa de crear una "religión encubierta" en mis escritos y de diagramar ideologías utópicas salvacionistas para apoyar un ejército llamado a conquistar el mundo y en lo hondo querer asemejarme a una especie de Hitler de pacotilla. Todo esto es intolerable. El que me conoce y sabe de mis inquietudes verdaderas no espera que yo elija entre izquierda o derecha sino (como lo decía Franz Werfel) entre arriba y abajo.

Es necesario no sólo escuchar mis obras sino penetrarlas, entrar en ellas, profundizarlas y encontrar no lo que han decidido *a priori* encontrar, sino lo que yo quise decir (cosa que muchas veces olvidan hasta notables directores de escena). Sé que mi prosa es a veces laberíntica pero no creo ser intraducible a la razón. Claro que no olvido mis años de anarquista junto a Bakunin en las trincheras

de Dresde y no olvido mi conflictiva pero honda amistad con Nietzsche, pero aspiro a ir más allá de los rótulos ofuscados o monomaniacos y de las suspicacias mal intencionadas. No niego que tanto Bakunin como Nietzsche (¡y cómo Feuerbach y Schopenhauer, no lo olvidemos!) han influido en mis ideas, pero (como diría don Miguel de Unamuno) soy especie única. No me niego a que cada uno vea en *El Anillo* lo que quiera ver, pero exijo que también se vea lo que a mí me motivó a crearlo. Cuando puse el primer acorde de *El Oro del Rhin* (recuerdo que había escuchado el mismo acorde en el comienzo de *La flauta mágica* de Mozart) ya sabía exactamente lo que quería desarrollar a través de catorce horas de música. Y no pensaba en una música sólo para ser cantada sino, muchas veces, para ser hablada en recitativo, que años más tarde Schoenberg llevaría a sus pentagramas.

Esa música, que en ciertos momentos podía ser bosque, abrazo o lanza, y en otros ser memoria, presagio o conjetura, porque se trata de la puesta en escena de la historia del mundo y de la maraña y embustería de la subjetividad humana, desde las Eddas como fuente de inquisición metafísica hasta ese árbol invulnerable, que no puede ser herido, ni por el fuego ni por el hierro y quizá sobreviva al infausto destino de los dioses. Y aunque el árbol en sí mismo lo dibujé, a medida que pasan los años, como la crónica de una muerte anunciada, yo, a lo hondo, espero que siga dando eternamente la sabiduría que necesitamos para sobrevivir. Y si nada puede cambiar lo que ha de acontecer, deseo que *El Anillo* nos ayude a esperar lo inesperado y que Siegfried hecho mensajero de la paz y el amor nos redima de tanto padecer (y de tanto discurrir) inútil.

He escrito una carta que creo valdría la pena leer completa salvo que eso lleva demasiado tiempo y Fafner no me lo permitiría. Pero en cierto momento dice así:

"Deseo que Siegfried sea el representante de una vida sin sufrimiento y, más aún, creo que en toda la gesta he combatido las iniquidades a que nos somete el mundo. Que nos ayude a detectar el mal y arrancarlo de raíz invitándonos a hacer un mundo más justo. Conservándome fiel a mis sentimientos y no a mis ideas, he intentado exponer algo para lo que no estaba preparado y tuve mucho que consultar y leer. El gesto de Brünnhilde es un gesto redentor que muestra el amor como única posibilidad, aunque sé que no he sabido explicarlo muy bien. Pareciera en el desarrollo del mito que es todo lo contrario, pero no es mi intención. Que el ojo que sacrificó Wotan sea el vaticinio del ojo salvador que necesita el ser humano para mejorar el mundo. Sé que el ojo que sacrifica Wotan es el izquierdo que, según la leyenda de los cíclopes, se asocia a lo intuitivo y lo inconsciente, mientras que el derecho ve la razón y la lógica. Pero no promulgo la renuncia a lo instintivo y a lo espontáneo. Yo he perdido mi capacidad de amar, dice Wotan, pero Siegfried deberá sobrevivir todas las contingencias (incluido el lado oscuro de Alberich y el mío propio: vengo a Freia, mato a mi hijo, expulso a mi hija). Mi verdadera tragedia es que sólo puedo hacer de Wotan una conciencia humana (aunque no lo crean, no soy dios), pero intento hacer de Siegfried, contra todo elixir siniestro, una mano tendida al amor. Gracias por escucharme".

Firmado Richard Wagner, responsable de Wotan, que etimológicamente quiere decir "rabia" y "riqueza", del germánico Wuodan, nombre del dios supremo de los germanos antiguos, llamado por los nórdicos Odin. Y también responsable de Siegfried, que etimológicamente viene de *sieg-fried*, es decir, "victorioso" y "pacificador". Reflexionen eso y quizá todo sea más transparente. Hasta la próxima y les reitero mi agradecimiento.

MARTA EGUILIOR



Preguntamos a...

La joven y pujante directora de escena bilbaína, de la que este mes se representa en el Teatro Principal de Palma su *Trovatore verdiano*, si tuviera que elegir un personaje operístico, "elegiría sin duda a Tonio de *Pagliacci*; me tiran mucho los villanos", afirma nuestra invitada al contrapunto de mayo.

(foto © Javier Hernández)

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

De las *6 Humoresques para violín y orquesta* de Sibelius, la n. 6.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Posiblemente alguna canción tocada y cantada por mi madre.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Al mismo nivel. Es verdad que dentro de mis gustos está en el número 1. Lo primero que hago según me despierto es escuchar música. Cada día me acompaña. Ya no sólo porque me dedico a la ópera, sino porque no podría vivir sin ella.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Creo que ya lo es. Diferentes estilos para diferentes personalidades.

¿Cómo suele escuchar música?

Digamos que soy mucho de medio digital. La escucho en el ordenador, en el iPhone, en la televisión... Pero reservo momentos especiales para mis vinilos en el tocadiscos.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Zanetto de Mascagni. Es soberbia.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Sin duda a Tonio de *Pagliacci*. Me tiran mucho los villanos.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Teatro Arriaga.

¿Un instrumento?

Últimamente la guitarra acústica. Me paso horas con ella.

¿Y un intérprete?

Todo el mundo esperaría que dijese Diana Damrau pero... Ahora mismo Lisette Oropesa. Me tiene fascinada desde que escuché su Lucia en el Teatro Real.

¿Un libro de música?

La Ópera, de Pahlen. Lo compré en un anticuario en Buenos Aires. Es una joya imposible de encontrar hoy día.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Vacas, cerdos, guerras y brujas, de Marvin Harris.

¿Y una película con o sobre música?

¿Pueden ser dos? *E la nave va* de Fellini y *The Wall*, de Alan Parker & Pink Floyd.

¿Una banda sonora?

La banda sonora de *Amarcord*.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Granados.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Ufff... ¡Qué oscuro! Siempre he pensado en algo bien lacrimógeno, bien solemne. Pero quizá debería darle un toque divertido o alegre, como *Sing, sing, sing* de las Andrews Sisters.

¿Un refrán?

Dime con quién andas y te diré quién eres.

¿Una ciudad?

Roma.

¿Hay una nueva vanguardia en la escena teatral?

Creo que el teatro siempre parte desde la vanguardia, por eso no deja de evolucionar. Pero es cierto que está en boga el estilo rebelde de creadores como Jan Fabre y su *Mount Olympus*, espectáculo de 24 horas de duración sin interrupción ni filtro...

¿Cuáles son sus requisitos para que funcione una puesta en escena operística...

Que sea mágica, respetuosa y cuente con un gran equipo artístico y técnico.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

"El vano ayer engendrará un mañana / vacío y ¡por ventura! pasajero, / la sombra de un lechuzo tarambana, / de un sayón con hechuras de bolero; / el vacío ayer dará un mañana hue-ro. / Como la náusea de un borracho ahito / de vino malo, un rojo sol corona / de heces turbias las cumbres de granito; / hay un mañana estomagante escrito / en la tarde pragmática y dulzona".

¿Cómo resumiría la situación que vivimos desde marzo de 2020?

Desconcertante, excitante, crítica y llena de nueva oportunidades.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Creo que mis mayores trances musicales suceden en los ensayos de cada una de las producciones que dirijo. No hay absolutamente nada más extraordinario que sentir la frecuencia sanguínea vibrando a dos metros de distancia de un cantante lírico.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Marta Egulior?

Quizá me gustaría formar parte como Pitia en el Oráculo de Delfos durante el período helenístico.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

El desorden en todos los ámbitos.

¿Cómo es Marta Egulior, defínase en pocas palabras...

Supongo que soy una persona hiperactiva, necesitada de estímulos, con mucha imaginación, buena amiga, sibarita, divertida, un poco bruta (en modo vasco), terca y muy luchadora. Eso en pocas palabras ¡jajaja!

2

MARTINAITYTÉ: Saudade.
Lithuanian National Symphony
Orch. Lithuanian Chamber Orch.
/ Giedrė Šlekytė.
CD Ondine



3

**ITALIAN BAROQUE MANDOLIN
SONATAS.**
Juan Carlos Muñoz y
Mari Fe Pavón, Artemandoline.
CD DHM



5

SCHUBERT: Die schöne Müllerin.
André Schuen, barítono.
Daniel Heide, piano.
CD DG



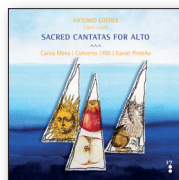
7

DIGRESSIONS.
Obras de **SCHUMANN** y
BRAHMS.
Josu de Solaun, piano.
CD lbs Classical

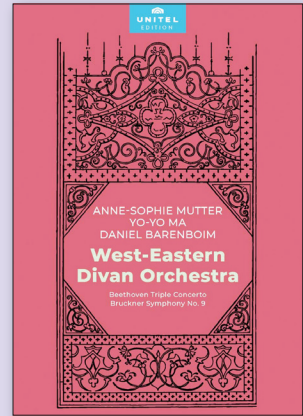


9

**LITERES: Sacred cantatas
for alto.**
Carlos Mena. Concerto 1700 /
Daniel Pinteño.
CD Concerto 1700



1



BEETHOVEN: Concerto Triple Op. 56.
BRUCKNER: Sinfonía n. 9.
Anne-Sophie Mutter, violín. Yo-Yo Ma, violoncello.
Daniel Barenboim, dirección y piano. West-Eastern
Divan Orchestra.
DVD CMajor-Unitel

4

FRITZ WUNDERLICH.
GEISTLICHE MUSIK.
F. Wunderlich, A. Giebel, etc. /
varios directores y orquestas.
CD SWR Musik



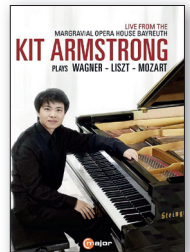
6

**DEBUSSY: El Mar, Nocturnos,
Peleas y Melisenda, etc.**
Diferentes solistas y orquestas /
Pierre Boulez.
CD Sony Classical



8

KIT ARMSTRONG.
Obras de **LISZT, WAGNER,
MOZART.**
Kit Armstrong, piano.
DVD CMajor



10

PÄRT: Miserere.
Solistas. Coro Radio Baviera.
Oesterreichisches Ensemble für
Neue Musik / H. Arman.
CD BR-Klassik




UNITEL
EDITION



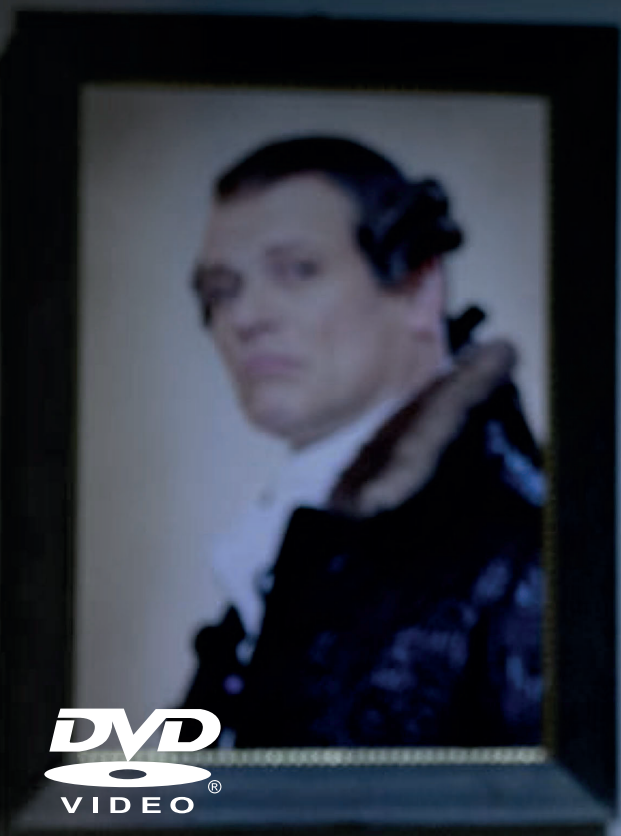
NIKOLAUS HARNONCOURT
THE DA PONTE CYCLE

LE NOZZE DI FIGARO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

BO SKOVHUS · CHRISTINE SCHÄFER · MARI ERIKSMOEN
ANDRÈ SCHUEN · ELISABETH KULMAN

CONCENTUS MUSICUS WIEN
ARNOLD SCHOENBERG CHOR



DVD
VIDEO

Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

THEATER
an der Wien
DAS OPERNHAUS