

Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

ERIKA
GRIMALDI

EMOCIÓN
PASIÓN
CANTO
ARTE

Nº 980 · Febrero 2024 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €



#RITMOg80

Enrico Onofri
Freddie De Tommaso
Thibaut Garcia
Jorge Chaminé
J. S. Bach-Stiftung



NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

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

SUMARIO FEBRERO 2024

980

La sonrisa de la soprano **Erika Grimaldi** nos recibe este mes de **febrero** en la **portada**, anunciando sus próximos compromisos y su actual interpretación de *Manon Lescaut* de Puccini en el Teatro Comunale de Bolonia.

Aprovechando la presencia de **Enrico Onofri** como director invitado de la Orquesta y Coro RTVE, entrevistamos al conocido violinista y director de orquesta italiano. También entrevistamos al tenor **Freddie de Tommaso**, una voz de las de antes, como él mismo indica. Y volvemos a la mirada al guitarrista **Thibaut Garcia**, entrevistado con motivo de su última grabación dedicada a **Agustín Barrios "Mangoré"**. Cerramos este bloque de entrevistas encontrándonos con **Jorge Chaminé**, presidente y fundador del Centre Européen de Musique.

El **Tema del mes** lo dedicamos a quintetos, en un "uno para todos y todos para uno", y nuestro compositor es el británico **William Alwyn**.

Nuestro **número 980** se completa con una sección de **críticas de discos**, en pequeño y gran formato, el repaso a las plataformas **EN plataFORMA**, críticas de **óperas y conciertos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** y **reportajes** en pequeño formato, además de las páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **La gran ilusión**, **Semblanzas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Las Musas**, **Interferencias**, **Doktor Faustus**, **El temblor de las corcheas** y la nueva sección **Música por la inclusión**, así como el **Contrapunto**, esta vez con **Antonio Onetti**, presidente de la SGAE.

foto portada: © Victor Santiago



6 En portada
Erika Grimaldi, la sonrisa del canto



10 Tema del mes
Quintetos, uno para todos y todos para uno



14 Entrevista
Enrico Onofri, malabarismos en la música



18 Entrevista
Freddie de Tommaso, una voz de las de antes



22 Entrevista
Thibaut Garcia, la guitarra de *El bohemio*



26 Entrevista
Jorge Chaminé y el Centre Européen de Musique



40 Auditorio
Christof Loy en Londres, *Elektra no electrifica*



50 Discos
Jordi Savall como oficiante de la *Missa Solemnis*

ESTRENO EN ESPAÑA

LA PASAJERA

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919 — 1996)

1 — 24 MAR

Basada en el relato autobiográfico de una superviviente de Auschwitz, esta impactante ópera llega al Real a lomos de una **imparable ola de reconocimiento internacional**.

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con Bregenz Festival, el Teatr Wielki de Varsovia y la English National Opera

Dirección musical _ **Mirga Gražinytė-Tyla**

Dirección de escena _ **David Pountney**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Con la colaboración de



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland



ADAM
MICKIEWICZ
INSTITUTE

TEATRO REAL ES · 9 0 0 2 4 4 8 4 8 · TAQUILLAS

Entradas para grupos: ventatelefonica@teatroreal.es



COMPRA TU ENTRADA
DESDE 18 €

TEMPORADA

23/24



El Teatro Real es una institución adherida al programa Bono Cultural Joven

Administraciones Públicas



Mecenas principal tecnológico



Mecenas principal energético



Mecenas principales



Mecenas



"In Memoriam"

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

Director
Fernando Rodríguez Polo

Editor
Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, José Antonio Cantón, Juan Vicente Chuliá, Pedro Coco, Zulema de la Cruz, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Javier Extremera, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Ramón García Balado, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Mario González, Mercedes Güeto, Blanca Gutiérrez Cardona, Paula Hernández-Dionis, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Justino Losada, Jerónimo Marín, Esther Martín, Javier Mateo Hidalgo, Luis Mazorra Incera, José María Morate Moyano, Juan Carlos Moreno, Nieves Pascual, Ramón Paus, Gonzalo Pérez Chamorro, Sílvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Lucas Quirós, Alejandro Román, Genma Sánchez Mugarra, Pierre-René Serna, Raquel Sernequet, Luis Suárez, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2024

Reservados todos los derechos

Maquetación: Contracorriente S.L.

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 2022:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico

Síguenos en:  

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



La reforma de INAEM, una prioridad urgente

La necesidad apremiante de reformar el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) se manifiesta como una urgencia inaplazable. El compromiso expresado por el ministro de Cultura, Ernest Urtegas, subraya la importancia de modernizar la estructura jurídica del INAEM para fortalecer su apoyo a la cultura española. Sin embargo, a pesar del consenso alcanzado hace seis años, el proyecto de reforma aún no ha visto la luz.

Es imperativo que esta reforma, cuya simplicidad y agilidad ejecutiva deben ser sus pilares fundamentales, no se demore más. Podría contemplarse un modelo similar al del Museo del Prado o la Biblioteca Nacional, organismos autónomos que destacan por su agilidad, quizás a través de la creación de un Estatuto como organismo público o la configuración de una Agencia Estatal...

En el contexto de esta reforma, se hace esencial abordar diversas cuestiones que afectan al INAEM. Esto incluye el análisis del régimen jurídico y la estructura organizativa más idónea para sus diferentes unidades de producción (Orquesta y Coro Nacionales de España - OCNE, Joven Orquesta Nacional de España - JONDE, Centro Nacional de Difusión Musical - CNDM, Teatro de la Zarzuela, Centro Dramático Nacional - CDN, Compañía Nacional de Teatro Clásico - CNTC, Ballet Nacional de España - BNE, Compañía Nacional de Danza - CND, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música - CDAEM, Museo Nacional del Teatro - MNT, Centro de Tecnología del Espectáculo - CTE), la asignación de recursos humanos y financieros, la diversificación de ingresos mediante patrocinios, mecenazgos y tasas, así como la revisión de modalidades de contratación, acuerdos laborales y la modernización de infraestructuras.

La gestión cultural a nivel estatal requiere herramientas administrativas y jurídicas actualizadas, acordes con la dinámica del siglo XXI, marcado por la digitalización, las redes sociales y la globalización. Además, es crucial considerar la diversidad cultural de las distintas comunidades autónomas, manteniendo al mismo tiempo la proyección nacional e internacional de la cultura española.

Es innegable que la rigidez de la normativa estatal a menudo obstaculiza los procesos de contratación y funcionamiento administrativo en el INAEM. Voces autorizadas dentro del Instituto han señalado las dificultades impuestas por la burocracia administrativa y laboral. Los cambios necesarios deben enfocarse en facilitar la ejecución de planes culturales, eliminando obstáculos, simplificando procesos y fomentando la colaboración con la empresa privada.

Para llevar a cabo esta reforma de manera efectiva, es esencial la participación conjunta de diferentes entidades gubernamentales. Los ministerios de Hacienda, Seguridad Social y Trabajo deben sumarse a la mesa de discusión, aportando sus perspectivas y unificando criterios para garantizar un marco propicio para el desarrollo cultural eficiente.

Es esencial encontrar un equilibrio entre la necesidad de ciertos controles administrativos para garantizar transparencia y rendición de cuentas, y la flexibilidad necesaria para fomentar la creatividad y el desarrollo cultural.

En última instancia, la creación y difusión cultural requieren un INAEM que opere con agilidad y flexibilidad, adaptándose a las demandas de un campo artístico que difiere de las estructuras convencionales del Estado. La burocracia excesiva puede entorpecer el cumplimiento de objetivos culturales vitales para la vida del país.

En resumen, la agilidad, la libertad creativa y la flexibilidad son componentes clave para el florecimiento de la cultura en un país, y el INAEM, como organismo clave en el apoyo a las artes, podría beneficiarse de estructuras que permitan un funcionamiento más ágil y menos burocrático para alcanzar sus objetivos y contribuir al desarrollo cultural de manera más efectiva.

El reciente nombramiento de Paz Santa Cecilia Aristu, como nueva directora del INAEM, esperemos que sea un paso más en el camino prioritario de reforma de la institución.

Erika Grimaldi

Heredera de la estirpe de grandes sopranos italianas

por **Gonzalo Pérez Chamorro**

Erika Grimaldi tiene una voz suave al teléfono, nos recuerda a las grandes estirpes de sopranos italianas de las que es destacada heredera. A la vez que conversamos, surge invariablemente el personaje de Manon Lescaut, de Puccini, al que Erika está dando vida desde finales de enero y durante este mes de febrero en el Teatro Comunale de Bolonia, con dirección musical de la directora Oksana Lyniv y escénica de Leo Muscato, en una nueva producción del Teatro Comunale di Bologna. Precisamente, acerca de sus experiencias con directores de escena, Erika Grimaldi, hasta ahora, se siente feliz: "He tenido mucha suerte y nunca he tenido que lidiar con montajes que son contrarios a mi gusto. Hasta ahora siempre he trabajado en producciones que, aunque a veces alejadas del período histórico considerado que se refleja en la obra, siempre han sido creíbles y hermosas a la vista". Por otra parte, Erika, que desvela pasión sobre los personajes que estudia y que lleva a la escena, nos habla de varios de sus amores, como la propia Manon Lescaut: "quizás el más complejo y rico que he interpretado hasta ahora"; Tosca: "es maravilloso experimentar todo lo que le ocurre, como su desafortunada pasión amorosa, la fuerza de su carácter o su implacable resistencia al chantaje" o Desdemona: "no conoce la malicia, Desdemona es una mujer que muere inocente y pura para defender el intenso amor por su marido". Así es Erika Grimaldi, todo pasión, pero también con la serenidad propia de una gran artista, heredera de la gran estirpe italiana.



Estamos en 2024, ¿es exactamente lo que había soñado cuando era estudiante de canto?

¡Debería decirlo, por supuesto! 2024 es y será un año lleno de hermosos debuts de grandes heroínas operísticas que siempre he anhelado interpretar. He soñado con ellos, esperado por ellos y, en estos instantes, estoy feliz de que el momento adecuado ya ha llegado finalmente para adentrarme y apoderarme de todos sus matices.

Porque a día de hoy se ha convertido en una de las sopranos líricas más importantes del momento, pero antes ha tenido que pasar por muchas etapas, ¿nos las resume?

He pasado por muchas etapas diferentes en mi vida como artista. En primer lugar, tuve que atravesar el período de estudio de la técnica y de la interpretación, que lógicamente me llevó mucho tiempo antes de acceder al mundo real del trabajo escénico. Esto fue muy útil para que me sintiera segura al enfrentarme a cualquier tipo de dificultad que se me presentara y poder resolverla lo mejor que pudiera, con el bagaje de años de perfeccionamiento. El segundo período coincidió con el estudio y debut de muchos de los llamados papeles "juveniles" que me enseñaron tanto y que aún me acompañan: me refiero a la trilogía mozartiana (las óperas "Da Ponte": *Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*), el Rossini serio y las creaciones de primera etapa de Verdi y Puccini. Estos dos son compositores que me gustan mucho y que todavía interpreto con gran placer, cuando surge la oportunidad; Verdi es un pilar de mi repertorio, como Puccini. Otra fase coincidió con la pandemia; el largo período de aislamiento me dio la oportunidad de dedicarme al estudio

"Mi voz ha sufrido algunos cambios últimamente, diría que, a día de hoy, es un instrumento lírico ligeramente más oscuro y expandido"



Erika Grimaldi como Mimì en *La bohème*, en el Teatro Regio di Torino.



© VICTOR SANTIAGO

"Sonreír es la forma en que tu cara dice 'gracias'", indica la soprano.

de nuevas óperas y profundizar en nuevos papeles que ahora estoy gratamente debutando.

Si tuviera que titular su situación artística y por qué no vital, ¿con qué frase lo haría?

"Sonreír es la forma en que tu cara dice 'gracias'". La frase es de Jarod Kintz, pero es sinceramente lo que pienso.

¿Cómo definiría su voz?

Mi voz ha sufrido algunos cambios últimamente, diría que, a día de hoy, es un instrumento lírico ligeramente más oscuro y expandido.

¿Es Verdi el eje por donde gravita todo su repertorio?

Verdi, como le decía antes, es un pilar de mi repertorio, por supuesto, pero no solo es él, aunque me encante su música y sus personajes, de hecho siempre canto sus óperas con gran placer. Pero también interpreto regularmente y con la misma satisfacción a Puccini, Giordano, Leoncavallo, Bellini, Donizetti y Mozart.

Hace poco la tuvimos en España cantando en una Nove-na Sinfonía de Beethoven, junto a ADDA·Simfònica y el maestro Josep Vicent... ¿Hay un hueco importante en su carrera para los conciertos y recitales?

Además de las producciones de ópera, me gusta dedicarme a conciertos y recitales. A menudo interpreto como solista en conocidas obras sinfónico-vocales y corales en concierto, y tampoco me olvido de dedicarme a cantar con ensembles de música de cámara y ofrecer diversos recitales con canciones o Lieders.

¿Qué papel le espera en breve?

Ahora mismo estoy en Bolonia (Teatro Comunale) preparando *Manon Lescaut*, de Puccini, que ya está en cartel desde

"Verdi es un pilar de mi repertorio, pero no solo es él, ya que también interpreto regularmente y con la misma satisfacción a Puccini, Giordano, Leoncavallo, Bellini, Donizetti y Mozart"



© VICTOR SANTIAGO

Erika Grimaldi como Lady Macbeth en la Opera Nacional de Corea.

el pasado 26 de enero. Este es un debut para mí, estoy muy feliz y entusiasmada y durante el proceso de estudio del rol no podía esperar a que este nuevo personaje tomara forma en el escenario.

¿Hay algún rol que aún no haya hecho en escena y que está deseando interpretar?

Hay muchos, sin duda, pero el papel que me gustaría abordar en un futuro próximo es Elisabetta di Valois de *Don Carlo*.

¿Cómo es su metodología de estudio de cada nuevo papel?

Si el tiempo me lo permite, me gusta comenzar mi proceso de estudio de un nuevo rol con mucha antelación, es decir, necesito tiempo para madurarlo. Comienzo leyendo el libreto para entender la historia de los acontecimientos y del propio personaje que voy a interpretar y, después, me enfrento a la parte musical y técnica, que siempre van unidas junto con la interpretación teatral.

Graduada con distinción en canto y piano en el Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Turín, en 2008 Erika Grimaldi obtuvo el Primer Premio en el Concurso "Adriano Belli" en el Teatro Lirico Sperimentale en Spoleto. Tras este reconocimiento, sus compromisos siguieron aumentando y la soprano interpretó grandes papeles operísticos en Italia y el resto del mundo.

¿Tiene Erika Grimaldi algún rol/es con el que se sienta totalmente identificada?

Yo no diría... [se detiene unos segundos para reflexionar] que me guste identificarme completamente de vez en cuando con todos los personajes que interpreto. Intento hacer creíble cualquier personaje, desde el que es característicamente o vocalmente más cercano a mí, hasta el que está más lejos de mí misma, de la propia Erika Grimaldi. Por lo tanto, no tengo uno más favorecido que otro. Ciertamente estoy más apegada emocionalmente a los que más he cantado, pero este vínculo también se extenderá a los nuevos papeles que

"Si el tiempo me lo permite, me gusta comenzar mi proceso de estudio de un nuevo papel con mucha antelación, es decir, necesito tiempo para madurarlo"

una y otra vez voy a ir incorporando a mi repertorio. Es una evolución natural y también un reto amar incluso al personaje menos favorito...

Ha trabajado con los más grandes directores de escena del momento, ¿pero surgen controversias ante puestas en escena teatrales con las que no esté muy de acuerdo?

Hasta ahora, esto nunca ha sucedido. He tenido mucha suerte y nunca he tenido que lidiar con montajes que son contrarios a mi gusto. Hasta ahora siempre he trabajado en producciones que, aunque a veces alejadas del período histórico considerado que se refleja en la obra, siempre han sido creíbles y hermosas a la vista.

Tiene usted también una conexión natural con los roles puccinianos, como Manon Lescaut, que ha estrenado recientemente a finales de enero en Bolonia...

Manon Lescaut... que papel tan maravilloso. Es quizás el más complejo y rico que he interpretado hasta ahora. Manon Lescaut es una mujer joven caracterizada por mil facetas, cambiando constantemente su estado de ánimo, experimentando momentos de gran euforia, alternando con períodos de intensa tristeza e insatisfacción, y encontrándose con solo veinte años haciendo ya balance de su vida. Sus variadas experiencias le han llevado a tener una actitud emocionalmente inestable,

"He tenido mucha suerte y nunca he tenido que lidiar con montajes que son contrarios a mi gusto"



© VICTOR SANTIAGO

Erika Grimaldi se encuentra interpretando este mes de febrero Manon Lescaut en el Teatro Comunale de Bolonia.

Sedución vocal

De voz suave, redonda y de atractivo timbre, las características técnicas de Erika Grimaldi le proporcionan un buen equilibrio en cada interpretación y una pura entonación, emocionando con sus intensas interpretaciones. Su cálida y luminosa voz de soprano destaca por su impresionante profundidad y firmeza, unificando una expresión musical personal con una cautivadora presencia escénica.

La artista es una de las sopranos líricas más demandadas en Europa, después de haber realizado actuaciones aclamadas por la crítica en casi una docena de papeles en el prestigioso Teatro Regio di Torino.

Erika Grimaldi es igualmente acogida en los principales teatros de ópera, como Teatro dell'Opera di Roma, Bayerische Staatsoper en Múnich, Deutsche Oper Berlin, Teatro di San Carlo en Nápoles o la Ópera National de Montpellier, entre otros.

Colabora regularmente con grandes directores musicales como Gianandrea Nosedá, Riccardo Chailly, Nicola Luisotti, Roberto Abbado, Antonello Allemandi, Francesco Lanzilotta, Daniele Rustioni, Giacomo Sagripanti, Daniele Rustioni o Carlo Montanaro, habiendo sido también dirigida por añorados maestros como Krzysztof Penderecki, Nello Santi o Jesús López-Cobos. Ha trabajado con eminentes directores teatrales como Calixto Bieito, Christof Loy, Stefano Poda, Alex Ollé, Emilio Sagi, etc.

Prominente intérprete del repertorio verdiano, entre sus próximos debuts están el de Amelia de *Un ballo in maschera* junto a Gianandrea Nosedá en la Ópera de Zurich, entre otros. Además, próximamente interpretará Desdemona (*Otello*) junto al maestro Nosedá y la Orquesta Sinfónica de Washington en el Kennedy Center, en versión de concierto.

La dilatada carrera de Grimaldi destaca también por su versatilidad artística y, en especial, por sus exquisitas interpretaciones de algunas de las grandes obras del repertorio sinfónico-coral, como, por ejemplo, y por destacar uno, en el *Requiem* de Giuseppe Verdi.

 [erika_grimaldi_soprano](#)



© VICTOR SANTIAGO

“Tosca es un papel que anhelo tanto cantar y ahora ha llegado el momento, con su desahogada pasión amorosa, la fuerza de su carácter o su implacable resistencia al chantaje”, afirma Erika Grimaldi.

“Desdemona es un personaje que no conoce la malicia; es una mujer que muere inocente y pura para defender el intenso amor por su marido”

Desdemona es una mujer que muere inocente y pura para defender el intenso amor por su marido. En Washington, *Otello* la interpretaremos en versión de concierto y estoy feliz de ser dirigida por el Maestro Gianandrea Nosedá, con quien precisamente interpreté mi última Desdemona en Turín.

La temporada pasada la vimos cantando papeles de spinto, roles de gran envergadura como Maddalena di Coigny y Leonora di Vargas en Bolonia, Aida en Turín y la Lady Macbeth en la Ópera Nacional de Corea en Seúl. ¿Su voz se ha adaptado a esta densidad mayor para estos personajes? ¿Es Lady Macbeth quizá la quintaesencia de la interpretación “teatral”?

Es cierto, mi voz en los últimos años ha evolucionado naturalmente para poder asumir todos estos papeles más dramáticos. Son roles en los que me siento muy cómoda y que enriquecen mi recorrido artístico. Y respondiendo a la segunda pregunta, ciertamente Lady Macbeth representa el “teatro” por excelencia, y el papel de la “villana”, por así decirlo, me ha otorgado un placer especial en enfatizar los aspectos interpretativos que solo este personaje requiere y que están tan lejos de mí en cuanto al carácter. Precisamente, por esto, me divertí mucho dando vida a esta heroína exaltando su lado cruel y sádico...

La sola palabra de “Tosca” que representa para usted...

¡Un sueño hecho realidad! Tosca es un papel que anhelo tanto cantar y ahora que ha llegado el momento no me parece que sea real... No puedo esperar a interpretarla y experimentar todo lo que le ocurre, como su desahogada pasión amorosa, la fuerza de su carácter o su implacable resistencia al chantaje.

Será toda una experiencia en directo su Tosca, como ha sido verla en otros papeles. Y esperamos volver a tenerla en breve por España. Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

“Manon Lescaut es quizás el más complejo y rico de los papeles que he interpretado hasta ahora; sus variadas experiencias le han llevado a tener una actitud emocionalmente inestable, y esto crea el mayor y más hermoso desafío para nosotras, las cantantes que la interpretamos, para sacar a relucir todos estos aspectos sutiles y diferentes”

y esto crea el mayor y más hermoso desafío para nosotras, las cantantes que la interpretamos, para sacar a relucir todos estos aspectos sutiles y diferentes.

¿Ha cantado la Amelia de *Un ballo in maschera*?

Todavía no, estrenaré este nuevo papel a finales de año en Zurich.

¿Qué se siente interpretando a Desdemona?, papel que este 2024 hará en junio en Washington DC...

Desdemona es un papel que me gusta mucho; estoy feliz de interpretar de nuevo a este personaje fundamental para una soprano y en la producción verdiana. Ella despierta tanta ternura en mí, que me gusta ensalzar su dulzura y fidelidad, que no merecen las acusaciones injustas de traición que sufre durante la ópera. Es un personaje que no conoce la malicia;

QUINTETOS

CONVERSACIONES ENTRE CINCO

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

No hace mucho (diciembre de 2023, n. 978 de RITMO) dedicábamos el tema del mes a la música de cámara; más concretamente, a aquellas músicas de cámara que tenían un especial significado o mensaje de despedida o final en la obra de un compositor determinado, y hacíamos alusión a composiciones para dos instrumentos, tríos, cuartetos, quintetos, etc. Como complemento de lo que tratábamos en esa ocasión, más que como continuación, trataremos de transitar a lo largo de las líneas que siguen por algo más específico dentro del género de la música de cámara, como es el quinteto. El quinteto entendido en sentido camerístico instrumental, pues también puede ser considerado en el aspecto vocal. La Enciclopedia Larousse define quinteto como "denominación que se aplica, en principio, a cualquier pieza escrita para cinco partes armónicas reales, tanto vocales como instrumentales..."

Conviene recordar el origen etimológico de la expresión "música de cámara", que en los siglos XVII y XVIII comenzaba a designar otro tipo de destinatario diferente al de la "música de iglesia". Asimismo, la música de cámara podía albergar en su estructura elementos de diferente naturaleza a los contenidos en la música de iglesia, donde seguramente no tendrían cabida. Por otra parte, en esta época, el concepto de "cámara" comprendía la sala o habitación de los palacios y residencias reales que el monarca reservaba a su uso particular, donde (además de él) también hacían uso sus servidores, que desempeñaban diferentes funciones en la cámara. Algunos de estos servidores eran los músicos de cámara que, además de entretener al monarca, componían e interpretaban música para él. Pronto, esta costumbre se extendió entre los diferentes estratos de la nobleza y aristocracia de los diferentes lugares. Más adelante, desde mediados del siglo XVIII, se fue generalizando el uso de la expresión "música de cámara" asignado a las composiciones destinadas a un reducido número de instrumentos. Existen un gran número de obras de arte de este periodo, muy especialmente pinturas, que pueden servir para ilustrar esto que estamos contando. Vamos a detenernos en un cuadro que viene muy a propósito de nuestro tema; lleva por título *Fiesta en un jardín* y fue pintado por Charles-Joseph Flipart (París, 1721 - Madrid, 1797) fue discípulo de Jacopo Amiconi (Venecia, 1682 - Madrid, 1752), también pintor de cámara de Fernando VI en la Corte Madrileña, a quien estuvo atribuido el cuadro hasta fechas muy recientes, mientras que a Flipart se le atribuía un grabado realizado a partir de la pintura. Investigaciones posteriores verificaron que también el cuadro había sido ejecutado por el pintor parisino. La obra en cuestión pertenece al Museo del Prado, aunque en estos momentos no está expuesta. En ella se representa un baile en un jardín amenizado por cinco instrumentistas: oboe, violín, violonchelo y dos trompas; es decir, un quinteto instrumental que, seguramente no responde a las distribuciones que más tarde se instaurarían desde finales del siglo XVIII, pero nos explica los orígenes de esta forma de la música de cámara, además en nuestras tierras. Federico Sopeña y Antonio Gallego se hacen eco de esta pintura en su obra *La Música en el Museo del Prado*, si bien allí atribuida aún (con dudas) a Jacopo Amiconi.



En *Fiesta en un jardín*, de Charles-Joseph Flipart, el pintor representa un baile en un jardín amenizado por cinco instrumentistas: oboe, violín, violonchelo y dos trompas; es decir, un quinteto instrumental.

Quintetos de cuerda

Seguramente, lo mismo que, cuando nos referimos al cuarteto, pensamos en un cuarteto de cuerda con su distribución habitual (2 violines, viola y violonchelo), al referirnos al quinteto nos viene a la mente el conjunto formado por 2 violines, 2 violas y violonchelo. Siempre teniendo en cuenta que hablamos de cuartetos o quintetos de cuerda. Ahora bien, si en el cuarteto es inusual que se sustituya cualquier instrumento por otro también de arco (un contrabajo, por ejemplo), en lo que respecta al quinteto de cuerda, esta circunstancia es mucho más habitual; hasta el punto que podemos hablar de quintetos de viola, violonchelo o, también, contrabajo. Es decir, quintetos de cuerda en los que el instrumento que se repite no es la viola, sino el violonchelo, e incluso otros compuestos para 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo. Más extrañas son otras combinaciones como 3 violines, viola y violonchelo, etc.

El musicólogo belga Harry Halbreig, de origen alemán, apunta las siguientes consideraciones acerca del quinteto de cuerda en sus orígenes durante el siglo XVIII:

"En el siglo XVIII, si Sammartini cultivó la formación del quinteto para instrumentos de cuerda, fue Michael Haydn quien creó en 1773 las primeras obras maestras de este género con sus tres quintetos, páginas admirables y proféticas que están en el origen del primer quinteto de Mozart y que ejercieron también un claro influjo en sus sucesores. En cuanto a Joseph Haydn, tan fecundo en el mundo del cuarteto, no escribió más que un único quinteto, 'porque nunca se lo habían pedido', decía él; pero, sobre todo, había otro compositor de aquella misma generación que había hecho de este género su especialidad: Luigi Boccherini, que compuso no menos de ciento veinticinco quintetos..."

A pesar de Michael Haydn y Boccherini (después nos detendremos en este último), en lo que se refiere a los quintetos de viola, Mozart puede ser considerado el auténtico instaurador del "género". A él se deben seis de las composiciones más celebradas en las que se emplea esta distribución instrumental: Los KV 174, 406, 515, 516, 593 y 614. Si bien es cierto que el primero de ellos es aún una obra que podríamos considerar de "estudio", y el segundo no es más que la transcripción



Quinteto de cuerda con dos cellos formado por el Cuarteto Belcea más el cellista Raphael Merlín, miembro del Cuarteto Èbène, en un concierto reciente en el Auditorio Nacional de Música.

para quinteto de cuerda de la *Serenata para viento KV 388*, los cuatro últimos quintetos pueden ser considerados verdaderas obras maestras. En la última página de este artículo reseñamos los KV 515 y 516, quizás los más frecuentados y asombrosos, pero los dos últimos no están muy por detrás de ellos, sino más bien a su altura, muy especialmente el KV 593. Con estos cuatro quintetos, Mozart marca las pautas a seguir por los compositores que le siguieron, tanto en lo que quedaba de siglo, como en las décadas venideras.

No obstante, como bien dice Halbreig en el texto citado, otro compositor que compartió parte de su existencia durante la vida de Mozart, Luigi Boccherini, hizo de la música de cámara (y muy especialmente el quinteto) su especialidad. Boccherini compuso no menos de 110 Quintetos de los llamados de violonchelo, más 12 de viola, a los que hay que añadir las transcripciones de los *Quintetos para piano*, Op. 56 y 57, y otros tres para contrabajo, una formación bastante menos habitual a la que, además del italiano, recurrieron algunos compositores después de él, como el francés George Onslow, con cuatro obras, y Dvorak en su *Quinteto Op. 77*. El primero fue un auténtico creador de obras de cámara, con más de 35 Cuartetos y 34 Quintetos, de los cuales 5 son de viola, 4 para contrabajo y el resto de violonchelo. Más adelante nos referiremos al checo.

Tras Mozart y Boccherini, en los años inmediatos, encontramos cierto vacío de obras maestras entre los compositores de primer orden. Tan sólo el *Quinteto en do mayor* de Schubert, que ya tratamos en el tema del mes a que aludíamos al comienzo de estas líneas, puede compararse a los del salzburgués (y de qué manera). El Op. 29 de Beethoven, aunque de interés, es aún una obra de concepto muy embrionario para lo que se pudiera esperar de él. Tampoco Mendelssohn está especialmente inspirado en sus dos Quintetos, aunque ambos presenten puntos de interés, sobre todo el Op. 87. Franz Krommer, con quince Quintetos, Louis Spohr y Ferdinand Ries (ambos con 7) son algunos de los contemporáneos a Beethoven que ofrecen también diversos puntos de interés, pero nada especialmente magistral; más interés despierta el *Quinteto de violonchelo* de Cherubini, compuesto en 1834.

Según este panorama, no es hasta finales de la década de los ochenta del siglo XIX que encontramos otro quinteto de verdadera envergadura; nos referimos al *Quinteto en fa mayor* de Bruckner, compuesto entre 1878-79. Una obra de importancia muy superior a la que habitualmente se le concede, donde se muestra que el compositor ha alcanzado ya la cima

de su etapa creadora, como sucedía en la *Quinta Sinfonía* que le precede; como el *Quinteto*, una de sus partituras más indiscutibles. Lo cierto es que esas últimas décadas del siglo son testigo de algunas de las máximas cotas del género, como lo muestran los dos Quintetos de Brahms, Op. 88 y 111, y el Op. 97 de Dvorak, una de las obras maestras compuestas tras su viaje a América. Estos tres últimos quintetos, junto a Bruckner (todos de viola), pueden ser considerados las más grandes creaciones de la segunda mitad del siglo XIX para el género.

Ya en el siglo XX, encontramos dos obras de gran atractivo, como son los Op. 14 y 16 de Taneyev (1901 y 1904), compuestos para violonchelo y viola respectivamente. A lo largo del siglo el género va perdiendo interés entre los compositores, aunque encontramos algunos ejemplos nada desdeñables, salidos de la pluma de músicos como Milhaud (para las tres combinaciones), Nielsen, Martinu o Standford para viola; Bax, Draeseke o Rautavaara para violonchelo; y Leslie Bassett y Holmboe para contrabajo.

Otros quintetos

Enlazando con lo que hablábamos en la introducción acerca del cuadro de Flipart, intentaremos buscar los orígenes del quinteto para teclado en la Corte Española de la segunda mitad del siglo XIX, como ejemplo de lo que también sucedía en otros lugares de Europa más o menos en los mismos años. Precisamente, el Padre Soler es autor de *Seis Quintetos para dos violines, viola, violonchelo y órgano o clave obligado*, compuestos en 1776 para el Infante Don Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III y gran impulsor de la música de cámara en la Corte Española. Según dice Roberto Gerhard "por la manera de tratar el órgano o clave en calidad de instrumento obligado, la autonomía del violonchelo y la viola dentro del cuarteto y la participación de cada instrumento, indistintamente, en episodios concertantes, el estilo del Padre Soler no conserva ya ninguna reminiscencia de la antigua música de cámara con continuo". Indudablemente, el Padre Soler tuvo ya acceso, no sólo a las obras de los compositores de la Corte Española, como Domenico Scarlatti, a quien ya superó en lo que se refiere al estilo, o Boccherini de quien recibió evidentes influencias, sino también a las de otros compositores centroeuropeos que ya habían superado las tendencias barrocas. Por continuar con la música de cámara española de este periodo, mencionaremos también al madrileño José Palomino, autor de un *Quinteto para clave o fortepiano, dos violines y violonchelo*, además de un conjunto de *Seis Quintetos de viola*, dedicados en 1785 a Fernán Núñez, embajador de España en Portugal.

El esquema empleado por Palomino en su *Quinteto* es el que prevalecerá en la mayoría de los quintetos para piano y cuerda que surgirán a lo largo del siglo XIX (piano, 2 violines, viola y violonchelo), salvo puntuales excepciones, como el *Quinteto La Trucha* de Schubert, sin duda, la más ilustre de todas, donde la disposición es: piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo. En cualquier caso, es a Schumann a quien debemos el primer quinteto para piano del Romanticismo como tal: su hermosísimo Op. 44, donde las ideas musicales fluyen a torrentes, imparables y llenas de ensueño. Después de él, conviene detenerse un poco en el *Quinteto Op. 34* de Brahms, obra especialmente amada por su autor, crítica y público. Inicialmente concebido como quinteto de violonchelo, siguiendo la estela de Boccherini y Schubert. Tras una escucha privada en 1863 a la que asistió su amigo Joachim, a consecuencia de la mala percepción de este último, Brahms destruyó el manuscrito. A la de Joachim se unió la opinión de Clara Wieck, que sentía la necesidad de incluir un piano. A finales de ese mismo año, el compositor vuelve sobre la obra y la reconstruye para dos pianos en forma de *Sonata (Op. 34b)*, que no termina de complacer ni al público, ni al propio Brahms ni, por supuesto, a Clara Wieck una vez más, quien le insta a componer la obra



© NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, MELBOURNE

Luigi Boccherini hizo de la música de cámara, y muy especialmente del quinteto, su especialidad (Retrato anónimo de Boccherini tocando el violonchelo, c. 1766-1767).

para piano y una orquesta completa, dada la fuerza de sus ideas temáticas. Finalmente, en 1965 el hamburgués decide dotar la obra de la forma que hoy conocemos, como *Quinteto para piano y cuerda*.

Después de estas dos grandes obras maestras, debemos mencionar otras dos que no les van la zaga, como son el *Quinteto para piano* de César Franck y el *Op. 81* de Dvorak, todas ellas compuestas durante el siglo XIX. Siguiendo esta misma estela se encuentran los dos de Max Reger, ambos en Do menor; sobre todo el *Op. 64*, que está entre la mejor música de cámara de su autor. El quinteto para piano y cuerda fue cultivado en los lugares más diferentes entre finales del siglo XIX y el XX, como Francia, con Fauré como su mayor exponente (quizás valdría la pena mencionar también el de Saint-Saëns); Gran Bretaña (el genial *Op. 84* de Elgar o el adorable *Quinteto en fa sostenido menor* de Amy Beach); Rusia (el simpático *Quinteto para piano* de Borodin, o el muy personal y profundo *Op. 30* de Taneyev o el magistralmente irónico *Op. 57* de Shostakovich); Hungría, con el *Quinteto para piano* de Bela Bartók, una obra muy estimable a pesar de ser casi de juventud; y también, cómo no, en España, así lo prueba el disco que recomendamos en el última página dedicado a Granados y Turina, compositores a quienes deberíamos también añadir a Tomás Bretón, con su *Quinteto* de 1905 que más tarde reconvertiría en su *Tercera Sinfonía*.

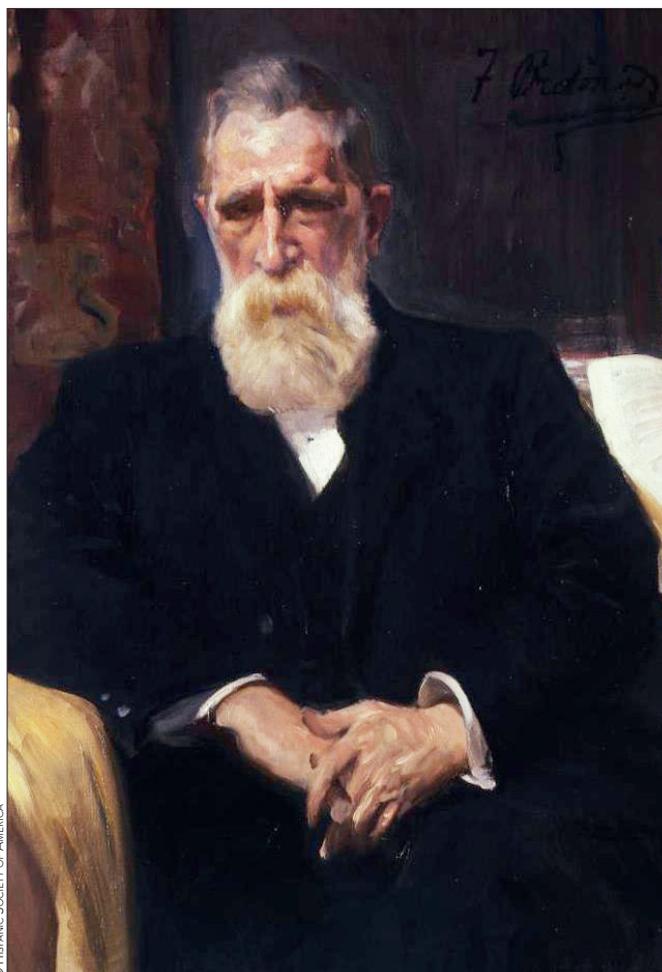
En el tema del mes a que hacíamos alusión en las primeras líneas de este artículo, hablábamos de dos obras absolutamente inalcanzables, como son los *Quintetos para clarinete* de Mozart y Brahms. Deberíamos mencionar, al menos también otras tres obras para la misma disposición instrumental

que merecen gran atención, como son los quintetos para ese mismo instrumento de Weber, Max Reger y Paul Hindemith; algún interés encontraremos también en el de Arthur Bliss, así como en su *Quinteto para oboe*. Mozart también contribuye a la lista de quintetos para instrumento de viento y cuerda con su *Op. 407*, aunque en este caso, la disposición es trompa, violín, dos violas y violonchelo.

Quintetos para viento

En el corto espacio que nos queda podemos establecer la disposición "tipo" del quinteto de viento como flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. No obstante, desde las primeras composiciones para cinco instrumentos de viento, hasta llegar a esta disposición, hubo ciertas transformaciones; por ejemplo, aún en el siglo XVIII, Rosetti compone una obra para flauta, oboe, clarinete, corno inglés y fagot; y, a comienzos del siglo XIX, Albrechtsberger otra para 2 oboes, clarinete, corno y fagot. Se puede considerar que es con Reicha y con Danzi con quienes se establece la disposición instrumental final; el primero compuso no menos de 24 Quintetos y el segundo nueve. Además de estos dos compositores, conviene mencionar al menos los tres Quintetos de Cambini y el de Taffanel. Ya en el siglo XX, encontramos algunas de las obras maestras del género, como son los Quintetos de Nielsen, Hindemith, Gerhard, Krenek, Barber o Carter. Especial mención debemos hacer del *Quinteto Op. 26* de Schönberg, una de sus primeras composiciones dodecafónicas.

Para otra ocasión, trataremos quintetos con otras disposiciones instrumentales y para instrumentos de metal.



© HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

Tomás Bretón compuso su *Quinteto* en 1905, que más tarde reconvertiría en su *Tercera Sinfonía* (Tomás Bretón y Hernández, de Joaquín Sorolla, 1917).

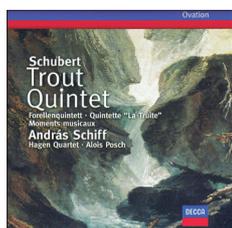
QUINTETOS PARA TODOS LOS GUSTOS

CUERDAS Y TECLADOS



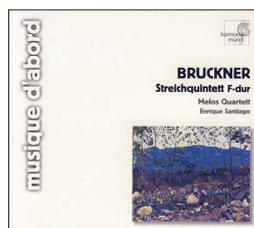
MOZART: Quintetos, KV 515 y 516. Pinchas Zukerman. Cuarteto de Tokyo. RCA · CD

Mozart instauró el quinteto de cuerda doblando la viola. Hasta él, el instrumento que se añadía al cuarteto era otro violonchelo; así, ofreció otra posibilidad instrumental al conjunto, que variaba sustancialmente las dinámicas armónicas y tímbricas.



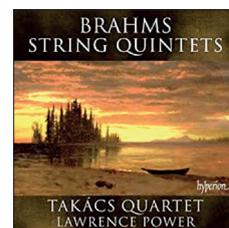
SCHUBERT: Quinteto La Trucha. Schiff, Posch. Cuarteto Hagen. Decca · CD

Compuesto para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo, Schubert en este quinteto, conocido como *La Trucha*, emplea el tema del Lied del mismo nombre (*D 550*) para idear la serie de variaciones que conforman el cuarto tiempo de la obra.



BRUCKNER: Quinteto para cuerda. Santiago. Cuarteto Melos. Hm · CD

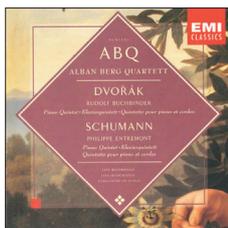
Compuesto a continuación de la *Quinta Sinfonía* (y mientras realizaba diferentes retoques a las *Segunda, Tercera y Cuarta*) este *Quinteto* tiene mucho más valor histórico del que la tradición le ha concedido, y no sólo en el contexto bruckneriano.



BRAHMS: Quintetos para cuerda. Power. Cuarteto Takács. Hyperion · CD

Estos dos quintetos, junto con el de Bruckner y el *Op. 97* de Dvorak, conforman las mayores obras maestras de todo el siglo XIX para esta formación instrumental (2 violines, 2 violas y violonchelo). Herederos de Mozart de pleno derecho, sin duda.

TECLADOS



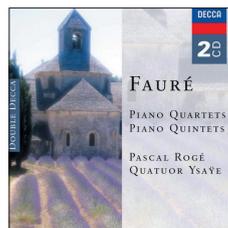
SCHUMANN · DVORAK: Quintetos para piano. Buchbinder, Entremont. Cuarteto Alban Berg. Emi · CD

Dos máximos ejemplos de quintetos para piano y cuerda. Schumann puede ser considerado el primer compositor del XIX en hacer uso de esta disposición instrumental (piano, dos violines, viola y violonchelo), aunque antes hubo otros.



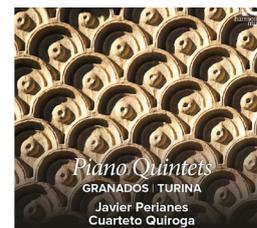
BRAHMS: Quinteto para piano. Pollini. Cuarteto Italiano. DG · CD

La génesis de esta obra se revela ardua y tortuosa; concebida en principio como quinteto con dos violonchelos (a la manera de Boccherini y Schubert), más tarde será convertida en *Sonata para dos pianos* y, finalmente, *Quinteto para piano y cuerdas*.



FAURÉ: Quintetos para piano. Rogé. Cuarteto Ysaye. Decca · 2 CD

A pesar de Saint-Saëns, en lo que se refiere al entorno musical francés, estos dos quintetos, más (con mayor mérito aún, si se quiere) el de César Franck, posiblemente sean las grandes obras maestras compuestas para esta disposición instrumental.



GRANADOS · TURINA: Quintetos para piano. Perianes. Cuarteto Quiroga. Hm · CD

“Dos quintetos nacidos en las primeras etapas de Granados y Turina hace más de un siglo, que marcaron el reconocimiento de ambos músicos tanto a nivel nacional como internacional”. Así lo expresa en las notas del disco Tatiana Aráez Santiago.

VIENTOS Y OTRAS CUERDAS



BOCCHERINI: Quintetos para guitarra. Romero. Academy of St. Martin in the Fields. Philips · 2 CD

Boccherini fue uno de los más prolíficos compositores de música de cámara: Más de 120 Quintetos de cuerda en su haber. El Marqués de Benavente, gran amante de la guitarra, le instó a la transcripción para este instrumento de algunas de esas obras.



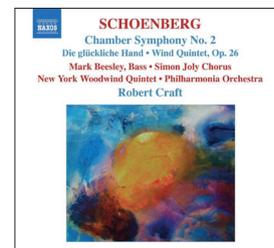
REGER · HINDEMITH: Quintetos para clarinete. Soltan. Cuarteto de Utrecht. MDG · CD

No hace mucho (diciembre de 2023, n. 978 de RITMO) mencionábamos en estas páginas los quintetos para clarinete de Mozart y Brahms como los grandes exponentes. He aquí dos dignísimos compañeros de viaje, así como lo fue Weber.



NIELSEN: Quinteto para viento. Pahud, Meyer, Schweigert, Kelly, Baborak. Warner · CD

Anton Reicha puede considerarse el creador del quinteto de viento; desde luego ha sido uno de los más prolíficos compositores para esta disposición instrumental (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot). Nielsen compuso uno de los más bellos.



SCHÖNBERG: Quinteto para viento. Quinteto de viento de Nueva York. Naxos · CD

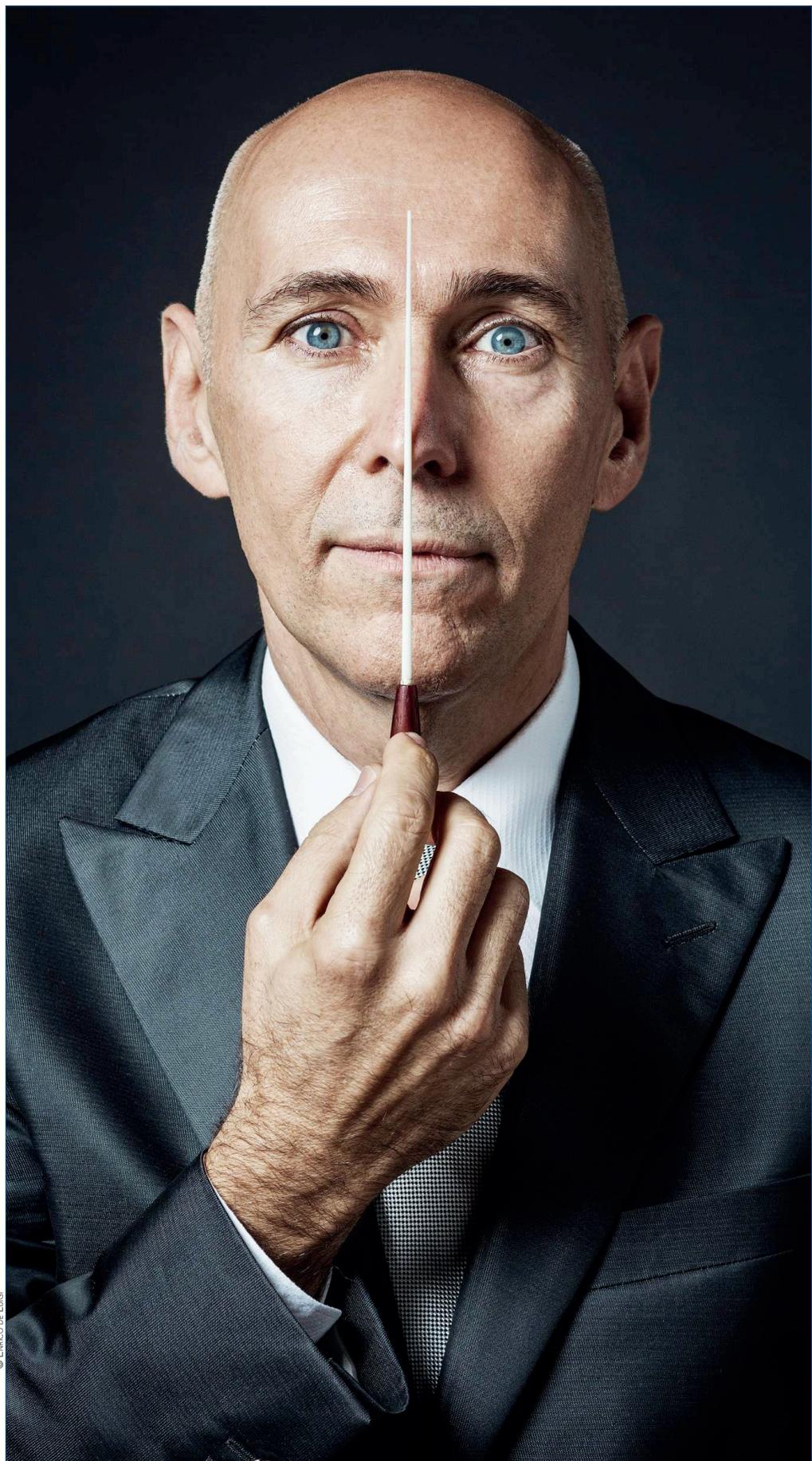
Fue compuesto entre 1923 y 1924 y puede ser considerado como una de sus primeras partituras dodecafónicas al inicio de su regreso al neoclasicismo. El dodecafonismo desarrollado en la forma clásica que dio soporte al sistema tonal.

Enrico Onofri

Explorador de fuentes históricas

por **Lorena Jiménez**

El encuentro con el violinista y director italiano tiene lugar en el Teatro Monumental de Madrid unos días antes de subirse al pódium para dirigir a la Orquesta Sinfónica y Coro de Radio Televisión Española con un programa dedicado a Mozart. Hace más de veinte años que el famoso y excelente violinista, de vivaz mirada azul, juvenil sonrisa y amplia frente desnuda, tras una larga y exitosa trayectoria profesional como concertino y solista, comenzó su carrera como director de orquesta. En la actualidad, compagina su cargo como Direttore Principale della Filarmonica Toscanini de Parma con el de Director Asociado de la Münchener Kammerorchester y de la Orchestre National d'Auvergne, *Artistic Partner Conductor* de la Haydn Philharmonie, director principal de la Real Cámara Baroque Orchestra y fundador del Imaginarium Ensemble. Italiano de la Emilia-Romagna, Enrico Onofri creció en la milenaria ciudad de Ravenna rodeado de la belleza de su pasado como capital del Imperio de Occidente y principal ciudad bizantina en Italia, con el sonido de la música clásica que su padre, anticuario y pintor, escuchaba en su estudio mientras pintaba. Allí encontró un viejo violín que él mismo arregló cuando tenía 14 años y empezó a tocar solo. Al año siguiente, su padre le matriculó en el conservatorio local; su interés por la interpretación historicista fue inmediato, y con sus primeros ahorros y la ayuda de sus padres compró sus primeras cuerdas de tripa y un arco barroco. Aún no había cumplido veinte años y sólo llevaba cinco años tocando el violín, cuando por sugerencia de Fabio Biondi, Jordi Savall quiso escucharle y le eligió como *concertino* de la Capella Reial para la grabación de *Il Vespro della Beata Vergine* (Monteverdi); fue su primera oportunidad profesional y el inicio de una intensa y brillante carrera en las salas de conciertos más famosos del mundo; ha recibido prestigiosos premios internacionales y ha fundado el grupo de cámara Ensemble Imaginarium, que ha recibido, entre otros premios, el prestigioso Diapason d'or por "Into Nature".



Este próximo 10 de febrero, "Los Conciertos de La 2" retransmitirá el programa que está dirigiendo estos días con la Orquesta y Coro RTVE, ¿por qué ha elegido este programa mozartiano para su regreso al podio de la Orquesta y Coro RTVE?

Sí, efectivamente, es un regreso porque estuve hace tres años cuando hicimos *Die Schöpfung* de Haydn, pero el coro todavía tenía la mascarilla y era muy difícil a nivel de balance, afortunadamente esa época se acabó... crucemos los dedos... Elegí este programa de Mozart con la idea de hacer *Davide Penitente*, que es un oratorio-cantata... No sé sabe muy bien cómo definirlo, porque no tiene recitativos y por tanto es un poco extraño desde el punto de vista formal, en realidad, es una copia de la *Misa en do menor*, a la que Mozart añade números, pero es una obra que se representa poco en las salas de concierto, aunque sí se representó bastante durante el siglo XIX; de hecho, era una de las obras de Mozart más interpretadas durante el Romanticismo... Y como aquí tenemos el coro y la orquesta, pensé que podría ser buena idea hacer *Davide Penitente* después de haber hecho *Die Schöpfung* pero, como, obviamente, la duración no era suficiente, opté por añadir la *Praga*, porque hay solo un año de distancia, la escritura de la orquesta es muy virtuosística y es una Sinfonía de una belleza increíble...

Mozart, Haydn, Beethoven... La Wiener Klassik está muy presente en su repertorio como director de orquesta...

Sí, es el repertorio que más estoy trabajado ahora mismo, principalmente Beethoven... las Sinfonías de Beethoven... Haydn y Mozart con la Münchner Kammerorchester... Con la Haydn Philharmonie nos concentramos, sobre todo, en Haydn, pero en el concierto que ofreceremos en Madrid el próximo mes de abril, haremos también la *Júpiter* y el *Concierto para clarinete y orquesta* de Mozart...

Es director principal de la Filarmonica Toscanini de Parma, artistic partner de la Haydn Philharmonie y Associated Conductor de la Münchener Kammerorchester y de la Orchestre National d'Auvergne... ¿Cómo hace para dirigir a orquestas de distintos países y tan diferentes entre sí?

Son, efectivamente, muy distintas, pero la diversidad es una riqueza en las manos del director... Yo tengo una visión clarísima de lo que quiero en el momento en que he estudiado una partitura, y no importa que la tenga que dirigir con la orquesta de Auvergne, con la Münchener Kammerorchester, con la Haydn Philharmonie o con la Toscanini, porque mi visión se basa en datos y en mi análisis de esos datos... Pero en el momento en que comienzo a ensayar, me doy cuenta de que tengo una paleta de colores que obviamente es siempre diversa... Así que yo pongo la idea, es decir, el diseño, el pincel, y luego el tubo de los colores se saca de la orquesta...

Su larga experiencia previa en el ámbito de la interpretación historicista como violinista solista y Concertmaster, ¿le ha ayudado en su posterior trabajo como director de orquesta?

Evidentemente, esa ha sido la parte fundamental y más larga de mi experiencia antes de que comenzara a dirigir... No sólo con Il Giardino Armonico, sino también mi experiencia como *Concertmaster* con Savall y, por supuesto, con Nikolaus Harnoncourt y el *Concentus Musicus* en los años de juventud, o con Gustav Leonhardt, con quien también hemos colaborado mucho... Todas ellas fueron experiencias que más tarde aportarían sus frutos... El hecho de haber sido un *historical performer* no significa que, necesariamente,



“Yo pongo la idea, es decir, el diseño, el pincel, y luego el tubo de los colores se saca de la orquesta”, afirma el también director Enrico Onofri.

haya que aplicar la praxis historicista, sobre todo, con las orquestas modernas, pero está bien tener ese lenguaje como referencia y conocer las fuentes, es decir, qué es lo que te dice la partitura en relación a lo que hacían en la época... Cuando se afronta una partitura del pasado, te permite leer la partitura sin confundirte con lo que hoy leemos de otra manera, porque hay uno, dos y tres siglos de distancia... Pero como decía antes, aunque no haya que usar necesariamente la praxis histórica, apoyarse en ella te aporta informaciones que te permiten acercarte lo más posible al texto y a partir de ahí, poder desarrollar una visión propia...

Por cierto, ¿cómo fue su transición a la batuta?

Comencé en 2002, estudiando de forma privada porque sentía que necesitaba ampliar el repertorio; había obras que, realmente, me interesaban y que sólo podía ver de un lado... De alguna manera, hay también un paralelismo casi filogenético porque, en realidad, la figura del director de

“La parte fundamental de mi experiencia antes de comenzar a dirigir no sólo fue con Il Giardino Armonico, fue también mi labor como *Concertmaster* con Savall y con Nikolaus Harnoncourt”



El violinista y director dirigió recientemente a la Orquesta y Coro de Radio Televisión Española.

orquesta nace de la figura del primer violín; sabemos, por ejemplo, que en ciertas situaciones, en Italia era así y todavía en los primeros años del siglo XIX era el primer violín el que dirigía... Hay un tratado de Scaramelli que habla de las tareas del primer violín en la orquesta en el que dice: "después de tocar las primeras notas del aria, paráis y hacéis el gesto con el arco". Así que se puede decir que, lentamente, el arco se fue transformando en una batuta, aunque obviamente en algunas instituciones ya existiera desde antes el director, como en los grandes coros de las iglesias, *maestri di cappella*, etc. Pero la idea moderna del director nace principalmente de ese primer violín que se transforma... Así que, dado el *percorso* que había hecho con Il Giardino Armonico como *Concertmaster*, además de la experiencia con Savall y con otros, fue casi un camino obligado... una decisión natural...

Antes hacía alusión a su experiencia con el *Concentus Musicus*, ¿qué recuerda de aquellos ensayos con Nikolaus Harnoncourt?

Trabajar con Harnoncourt ha sido la experiencia más luminosa y brillante de toda mi carrera, aunque tengo que decir que también fue muy importante la experiencia con Savall; debo muchísimo a Jordi, porque ahí fue donde comencé mi carrera, fue la persona que confió en mí y me puso como *Concertmaster* aunque solo tuviera diecinueve años... Era jovencísimo... También está obviamente el trabajo con Il Giardino Armonico, pero, para mí, la experiencia fulgurante fue cuando me invitaron a tocar con el *Concentus Musicus*... Allí no era primer violín, aunque sí estuviera en la sección de los primeros violines... Quiero decir, que no tenía responsabilidad, pero cuando en el primer ensayo vi los ojos de Harnoncourt cuando estaba a punto de dar el ataque, vi que en su mirada estaba ya la visión completa de la obra que iba a dirigir; esto fue fulminante para mí... Fue un mensaje tan fuerte que condicionó mi vida como músico... Ya sabemos que Harnoncourt como director no tenía una técnica muy ortodoxa, pero era increíble porque, a pesar de eso, abría los ojos y la orquesta atacaba...

Tengo entendido que hablaba mucho en los ensayos, y que cada ensayo era una auténtica *Masterclass*...

Le cuento una anécdota... Ese primer ensayo era *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi en el Festival de Salzburgo. Estábamos en el Mozarteum y recuerdo que, después de tres horas, tocamos cinco minutos del inicio de la sinfonía

"Cuando en el primer ensayo vi los ojos de Harnoncourt a punto de dar el ataque, vi que en su mirada estaba ya la visión completa de la obra que iba a dirigir"

y ya está; durante las otras tres horas, nos explicó la ópera y su significado, lo que quería de la orquesta con respecto al significado de la ópera y cuál era nuestro rol... Y aquello fue también una lección, porque creo que el director tiene que hacer partícipe a los músicos de su visión, es decir, no puede simplemente limitarse a estar en su podio... Así no funciona porque, sobre todo, cuando se hace el repertorio clásico, pero también Beethoven, es decir, todo ese repertorio que está ligado a esa profunda raíz que viene del pasado, el director tiene que estar dentro de la orquesta... Es un músico más que colabora en la creación... Su rol, obviamente, es dedicar parte de su vida a concebir una visión sobre una obra que está creando, es decir, tiene un rol prominente en ese sentido, pero en el momento en que está encima del podio, tiene que comunicar, tiene que explicarlo; y esta ha sido la gran lección que me ha dado Harnoncourt... Explicar el significado de lo que estaba haciendo para que la gente pudiera interiorizarlo y aprenderlo desde el otro lado...

Una curiosidad, ¿usa el violín cuando quiere explicar a la orquesta una articulación concreta, un fraseo...?

La verdad es que no, pero sí me ha pasado alguna vez cuando algún golpe de arco no está claro o quizás no lo hayan ejecutado nunca, entonces le "quito" (risas) el violín al concertino y hago un ejemplo para aclararlo pero, digamos, que no es algo que acostumbro a hacer, porque es un poco exhibicionista... A menudo se soluciona explicándolo con palabras, y a mí me gusta mucho cantar... De hecho, estudié también canto... En el 2000, me cogí un año sabático con Il Giardino Armonico porque siempre me ha interesado mucho el canto... Todos los tratados antiguos dicen que el violín tiene que imitar el canto, así que siempre me he remitido al canto y, en un cierto momento, quise conocer qué es el canto y qué es cantar desde el punto de vista físico; quería tener esa experiencia... Así que me puse a estudiar canto... Hice un año de canto, y fue una experiencia fundamental, porque ahora cuando trabajo con cantantes, tengo una visión de los dos lados; pero, sobre todo, me ha confirmado lo que yo pensaba, es decir, lo que significa cantar con el violín y también me ha ayudado mucho a introducir el acto de la respiración al tocar y también al dirigir... La respiración sigue siendo el elemento base del canto, y también el elemento base del tocar y también del dirigir... Así que, a menudo, canto una frase a la orquesta y es suficiente para hacerles entender... Para mí, el canto es un medio de comunicación con la orquesta importantísimo y siempre es muy eficaz... Pero también es muy importante explicar verbalmente por qué se hace una cosa... A veces, cuando se trabaja con orquestas modernas y se abordan partituras que son parte de la tradición y requieren un enfoque basado en la interpretación con criterios historicistas, muchos músicos te preguntan por qué tienen que hacer algo que nunca hicieron, así que obviamente tienes que justificar las razones... No lo tienen que hacer por el simple hecho de que el director es el que manda y ellos tienen que estar callados y ejecutar... Es muy

"El estudio del canto me ha confirmado lo que pensaba, es decir, lo que significa cantar con el violín e introducir el acto de la respiración al dirigir"

importante que los músicos entiendan y que comprendan también la elección de los metrónomos, la elección de la articulación; entender el por qué se hace algo de una forma concreta con la orquesta aunque tradicionalmente lo suelen hacer de otra forma...

Ahora que menciona esa relación con el canto, entiendo ese carácter tan cantabile con el que tocaba ese típico Largo del segundo movimiento en sus grabaciones de los Concerti de Vivaldi con Il Giardino Armonico...

Sí, porque como le decía antes, la imitación del canto es el enfoque fundamental, pero no nos olvidemos que luego los instrumentos (el violín, sobre todo), desarrollaron un lenguaje idiomático ligado a la mecánica y a la técnica del violín que no existe en el canto... Y posteriormente sucedió casi al revés, cuando, en la ópera barroca tardía, las voces se parecen un poco al instrumento y terminan siendo casi instrumentales... Yo siempre me apoyé en el canto, y cuando no sé cómo resolver una frase, la canto y eso lo resuelve enseguida, ya sea la frase de un *allegro* o la frase de un *adagio*, porque el canto es siempre una referencia... Y, a veces, en ciertos pasajes extremadamente complejos que un cantante no podría realmente cantar, hay que ir más allá e imaginar que el violín es una *ipervoce*, que puede hacer cosas que técnicamente la voz no es capaz de hacer... Así que, en definitiva, la voz es siempre una referencia y creo que en la interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII, y luego del XIX y del XX, ha permanecido siempre como punto de referencia... Esa es la clave y significa dos cosas; significa cantar pero también significa articular, porque el canto no es solo vocal, sino también consonántico... El canto es palabra, expresión de una palabra; y en las palabras están las vocales pero también las consonantes... Y ese aspecto vocal y consonántico trasladado al violín es totalmente fundamental para el repertorio barroco más antiguo, el del siglo XVII, porque el instrumento estaba directamente conectado con la voz, ya que al principio el violín servía simplemente para doblar a las voces y no tenía un repertorio escrito; es después cuando se empieza a desarrollar algo más típicamente instrumental a través de las ornamentaciones y las improvisaciones sobre el canto, pero la base viene de la voz... No olvidemos que Corelli



“Mozart es uno de los pocos compositores de su época que es extremadamente meticuloso al escribir todas las articulaciones tal y como las quiere”, afirma un intérprete habitual del genio de Salzburgo.

“Trabajar con las nuevas generaciones te ofrece la posibilidad de encontrar nuevas ideas, porque tienes en frente a personas con una mente fresca”

es un violinista del siglo XVII y tiene sus raíces en los cincuenta años anteriores, y en el siglo XVIII, cuando Mozart escribe para el violín o para el piano, se ve que tiene también en mente el aspecto vocal, ya sea en la melodía, como en la articulación... No en vano, Mozart... (y esto es algo que estuvimos trabajando estos días con la orquesta) es uno de los pocos compositores de su época que es extremadamente meticuloso al escribir todas las articulaciones tal y como las quiere, haciendo incluso diferencias gráficas, a diferencia de otros compositores en las que son bastantes libres y no están tan claras y definidas... Mozart era muy preciso desde joven, porque tenía muy claro en la cabeza no solo lo que componía, sino también cómo tenía que ser ejecutado...

Y el próximo 21 de marzo volverá a interpretar y dirigir a Vivaldi en el concierto que ofrecerá junto a la Orquesta Barroca de Sevilla en el Auditorio Nacional de Madrid (ciclo Universo Barroco del CNDM), para celebrar el Día Europeo de la Música Antigua...

En realidad, en los últimos años estoy evitando hacer demasiado Vivaldi, porque ya lo he dirigido y tocado mucho, y es un compositor extraordinario pero me gusta dejar también espacio a otros compositores que en este momento me interesan más... Pero aquí sí, con la Orquesta Barroca de Sevilla y mi querida amiga Lina Tur Bonet haremos *L'Estro Armonico*... Tengo que decir que será el primer programa vivaldiano que haremos después de muchos años, porque hemos trabajado mucho en la recuperación del patrimonio andaluz grabando obras en CD, hemos hecho también mucho Haendel; en realidad, hicimos Vivaldi en el 2006 cuando nos encontramos, pero, en esta ocasión, queremos hacer *L'Estro Armonico* para el día de la música barroca...

Además de su intensa actividad como director de orquesta y violinista, destaca también su labor docente como profesor en el Conservatorio de Palermo y, en la actualidad, del G. Rossini de Pésaro, así como de sus numerosas Masterclasses en Europa, Canadá, Estados Unidos o Japón, ¿qué consejos les da sus alumnos?

Sí, el trabajo con los jóvenes es fundamental e imprescindible... Ellos te exigen pero te dan muchísimo también; trabajar con las nuevas generaciones, además, te ofrece también la posibilidad de encontrar incluso nuevas ideas, porque tienes en frente a personas con una mente fresca... Y lo que me parece interesante a la hora de trabajar con ellos no es darle instrucciones, sino darles claves de lectura... Lo que trato de hacer siempre con los jóvenes, y también con las orquestas con las que trabajo, es enfrentarlas a datos, porque, como dice Savall, no existe la música antigua sino las partituras antiguas... Es como un texto de Shakespeare, hay que recitarlo... Lo mismo sucede con la música... A los estudiantes les doy los datos y les digo esta es mi visión, tú, “¿cómo realizarías en la práctica esto que fue escrito hace todos esos años?”. Trata de pensar si lo que haces es producto de una costumbre, o del hecho de que te lo ha enseñado tu maestro y no sabes por qué lo haces... trata de ir al dato, es decir, a la fuente primaria, y trata de desarrollar una idea tuya de lo que estás haciendo... Esto te cambia la forma de hacer música y te permite tener una visión crítica...

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Freddie de Tommaso

“Lo que hacemos los cantantes es antinatural”

por **Darío Fernández Ruiz**

Un día antes del estreno de *La Bohème* en la Deutsche Oper de Berlín, el joven cantante inglés Freddie de Tommaso (Tunbridge Wells, 1993) nos atiende por videoconferencia desde una sala de ensayo del teatro en la que ha estado trabajando y donde apura los últimos bocados de una comida que, desde este lado de la pantalla, parece bastante frugal. Su figura corpulenta y la ropa deportiva que viste componen una imagen atípica que se aproxima más a la de un atleta profesional. Quizás no es que los tiempos estén cambiando, sino que ya han cambiado y el presente le pertenece a gente como Freddie de Tommaso, en cuya voz unos advierten ecos de las de los “viejos tiempos” y otros, una virilidad y un metal que muchos creían perdidos para siempre.

En el momento de la entrevista, falta poco para Navidad y la tarde, gris, invita a la melancolía, pero la conversación transcurre fluida, entre alguna que otra broma y varias referencias a esos grandes cantantes de antaño, en cuyo espejo Freddie (si se me permite) se mira sin disimulo. Nos había advertido de la pasión que el joven siente por ellos y por hablar de todo lo que tenga que ver con el canto, su entusiasmo sorprende y agrada a partes iguales: Freddie de Tommaso vive por y para la ópera.





© CRAIG GIBSON

El tenor británico Freddie de Tommaso es uno de los cantantes del momento.

Me gustaría comenzar preguntándole cuándo fue la primera vez que sintió o pensó: "Puedo intentar convertirme en un cantante de ópera"...

Fue cuando empecé a estudiar en la Royal Academy of Music de Londres. A los seis meses de estar allí, pensé: "Sí, creo que puedo dedicarme a esto".

Entonces, ¿empezó en la Royal Academy of Music estudiando canto directamente?

Sí, sí, siempre hice canto. Tocaba el piano a un nivel muy básico, nada especial, y siempre tuve claro que lo mío era el canto.

En una carrera tan vertiginosa como la suya, ¿cuál cree que fue el primer momento destacado o el punto de inflexión en el que dejó de ser solo un cantante prometededor y se convirtió en algo más?

Sin lugar a dudas, cuando participé en el Concurso [Francisco] Viñas. Hasta entonces, solo era un estudiante; ya sabe, un buen estudiante, pero solo un estudiante más en Londres. Y cuando gané ese premio, de repente, todo el mundo conocía mi voz y sabía quién era yo. Sí, ese fue el primer gran momento, el trampolín, diría yo.

Entonces, ¿diría que los concursos de canto son una muy buena manera de lanzar una carrera?

¡Al 100%! Y cada vez que hablo con jóvenes cantantes y me dicen "Ah, Freddie, ¿cómo puedo progresar?", les digo que si están listos, si su canto es bueno y están listos para hacerlo, entonces los concursos son la mejor manera, porque los jurados ante los que cantas son grandes. En los grandes concursos internacionales, los jurados están compuestos de doce o quince jueces que se cuentan entre las personas más importantes en nuestra industria, directores de casting y directores de teatros. Y [si te presentas a concursos] conoces a estas personas, que son las pueden impulsar tu carrera. Así que [el consejo que les doy es] "ponte frente a ellos, canta para ellos, muéstrales quién eres". Diles "hey, este soy yo".

Comprendo. También me gustaría preguntarle acerca de dos nombres y averiguar qué significan para usted. El primero es Mark Wildman...

Sí, Mark fue y sigue siendo mi profesor de canto. Cuando fui a la Royal Academy of Music, me aceptó como alumno, como barítono al principio. Ha sido mi profesor desde entonces.

¿Y cuánto tiempo ha sido su profesor?

Desde que tenía veinte años, así que desde hace diez...

¿Y Franco Corelli?

Oh, Franco. Sí, claro. Es mi ídolo. Diría que es... Creo que tengo muchos referentes y cuando alguien me pregunta quién es mi tenor favorito, me resulta muy difícil responder. Pero si estuviéramos en uno de esos momentos en que te ponen una pistola en la sien y van a apretar el gatillo, entonces diría que él es mi tipo. Se puede imaginar por qué: su combinación de elegancia, poderío, muy buena técnica, emoción, pasión en el canto... Para mí es una combinación que se acerca bastante a la perfección.

Ya puestos, dígame algún otro cantante del pasado a quien realmente admire...

Por supuesto, pero es que ¡hay tantos! Además de Corelli, me encantan Bergonzi, Del Monaco, algunos de los menos conocidos de la misma época, como Daniele Barioni o Charles Craig, un inglés que no sonaba como un inglés. También me encantan las voces de Bastianini y Cappuccilli. Eran voces fenomenales. Hay tantas de aquellos tiempos... En los viejos tiempos había una plétora de cantantes enorme. Estaban Tebaldi y Callas; había una gran variedad... Entre las mezzos, me encanta Christa Ludwig; su voz era maravillosa. Tuve la suerte de conocerla en Salzburgo y fue increíble.

Le agradezco que haya mencionado a todos estos cantantes de los "viejos tiempos", porque creo que hay algo de aquellas voces en la suya. ¿Hasta qué punto está de acuerdo con los que dicen que ya no hay voces como las de los viejos tiempos?

Creo que quienes dicen eso no nos han escuchado a todos nosotros, porque por supuesto que las hay. No hay tantas; no hablo de mí mismo, pero... ¡Amartuvshin Enkhbat! Esa es una voz, una voz increíble que canta hoy en día y que estoy seguro de que se defiende más que bien si lo ponemos al lado de Cappuccilli o Bastianini. Hay voces increíbles hoy en día, aunque tal vez no haya tantas como antes. No sé por qué es



© CRAIG GIBSON

Freddie de Tommaso, un tenor con una "voz como las de antes".

así, pero existen. Y sí, es cierto, la gente dice que mi voz suena como las de antes; puedo entender por qué lo dicen. Creo que gran parte de las influencias que he recibido proviene de cantantes del pasado; escucho casi exclusivamente a cantantes del pasado en lugar de los cantantes de hoy, así que sí. Y, además, mi profesor Mark, que es un *basso profundo*, nunca me pudo mostrar ninguna nota más alta que un Mi. Bueno, no, ni siquiera un Mi... Algo así como un Do central, un Re central. Así que nunca he tenido eso que se escucha mucho acerca de los tenores: que suenan como sus profesores... Mark solía explicarme y entonces hablábamos y yo cantaba y él me explicaba si lo que hacía estaba bien o no y cómo cambiarlo. Pero, en definitiva, nunca lo imité. Pero, como le decía, el canto que escuché en grabaciones de Del Monaco, Corelli, Gigli, Pertile, Tamagno, quien fuera... se quedó en mi cabeza y creo que, de alguna manera, he mantenido ese tipo de [hace el gesto de las comillas con sus dedos] "sonido antiguo".

¿Qué hace a un tenor *spinto*?

Spinto es simplemente una subsección de la voz de tenor. El rango de la voz de tenor comienza con un *leggero*, con alguien que cantaría Rossini y ese repertorio; después pasa de *leggero* a lírico, de lírico a *spinto*, y de *spinto* a dramático. Creo que las voces *spinto* se categorizan realmente por... En realidad, el término *spinto* en italiano significa técnicamente "empujado", pero se refiere al sonido. Creo que se refiere a una especie de virilidad en el sonido, un sonido fuerte, con metal, pero aun conservando algo de lirismo porque las voces de tenor que son todo metal realmente pertenecen al repertorio dramático.

¿Se considera más un tenor *spinto* que dramático? ¿Cómo clasificaría su voz?

Sí, creo que sí. Yo, dramático, no sé... Para mí, las voces italianas siempre son, incluso las más grandes o más dramáticas, son siempre realmente voces *spinto* porque, para mí, dramático significa Wagner y Strauss. Hay quienes dicen que Otello, Don Álvaro, Andrea Chénier pueden ser dramáticos, pero creo que esos son realmente partes *spinto* porque esas son las voces para las que escribieron Verdi, Giordano o Puccini. No escribían para tenores dramáticos. Lo hacían para tenores que habían comenzado en la escuela del *bel canto*. Y si comienzas en esa escuela, creo que te quedas como tenor *spinto*. Luego, incluso dentro de *spinto*, hay cierto margen de maniobra porque, por ejemplo, Franco Corelli se autodenominaba lírico *spinto*. Yo diría que probablemente soy lírico *spinto* porque puedo hacer cosas bastante líricas. Puedo cantar alto y suave, por ejemplo. Muchas veces, la gente piensa que si no puedes cantar alto y suave, entonces no puedes ser un tenor fuerte y eso sencillamente no es así. Tiene que ver con la técnica...

Hablando de técnica, ¿qué importancia le concede usted? En cierta ocasión, le pregunté a Giuseppe di Stefano acerca de la técnica y me dijo que era "un invento de los profesores de canto"...

[Ríe a carcajadas] Ja, ja, ja. ¡Es increíble! Tengo que decir que, por mucho que ame a di Stefano, no estoy de acuerdo con él. Por mucho que ame su canto y respete su historia artística, pues es uno de los mejores tenores de todos los tiempos, creo que la técnica es algo muy serio y es muy difícil cantar como lo hace un tenor si no piensas en la técnica. Lo que hacemos es antinatural. Creamos un sonido antinatural para el hombre, para el varón...

"La gente dice que mi voz suena como las de antes; puedo entender por qué lo dicen"



© Chris Gibson

El tenor nos atendió mientras cantaba *La Bohème* en la Deutsche Oper de Berlín.

"Además de Corelli, me encantan tenores como Bergonzi, Del Monaco o algunos de los menos conocidos de la misma época, como Daniele Barioni o Charles Craig, un inglés que no sonaba como un inglés"

Exacto, pero lo cierto es que cuando le conté esta anécdota a un cantante tan técnico como Juan Diego Flórez, me sorprendió mucho que me dijera que estaba de acuerdo con él porque, al fin y al cabo, no hay una sola técnica y lo que puede ser bueno para él podría no ser bueno para usted, por ejemplo.

Sí, estaría de acuerdo con eso. En inglés decimos que hay más de una manera de despellejar a un gato. No sé si ha oído ese dicho alguna vez, pero significa lo mismo: que hay muchas maneras. Pero debe haber "una" manera. Para que un hombre pueda cantar por encima de Sol y más arriba de manera eficiente y seguir haciéndolo y no se ponga de este color [muestra el color anaranjado de su sudadera] entonces debe haber técnica. Debe haberla. Y si mira a los cantantes de hoy, aquellos que no tienen técnica, terminan muy rápido.

Precisamente sobre eso quería preguntarle a continuación. Hace unas semanas, Bo Skovhus nos hablaba sobre esas carreras realmente cortas que lamentablemente parecen ser cada vez más comunes en el mundo de la ópera y señalaba dos causas: los cantantes no trabajan tan duro en la técnica como solían hacerlo en el pasado y asumen un repertorio demasiado amplio o demasiado dramático demasiado pronto debido a que los directores de teatro los presionan para hacerlo...

Estaría de acuerdo con ambas cosas. No creo que los cantantes estudien tan duro en la técnica como solían hacerlo, especialmente una vez que están cantando, una vez que están en la carrera. Creo que muchos cantantes piensan: "Bueno, ya estoy aquí, así que lo estoy haciendo". Y no siguen "machacando" la técnica porque el hecho es que las voces

cambian, los músculos y ligamentos y todo en sus cuerpos cambia con el tiempo. La voz cambia y debe mantenerse constantemente como ese coche de carreras que llevas al mecánico después de cada vez que lo usas. Se lo das y él lo mira y dice: "Aquello está bien, eso está bien, podemos cambiar esto otro...". Yo al menos lo veo así. Una vez, mi profesor me dijo: "Roger Federer, posiblemente uno de los mejores jugadores de tenis que haya vivido y ciertamente uno de los más elegantes, todavía tiene a mucha gente para que observe cómo golpea el saque, el revés o el drive y le corrija y le diga lo que tiene que hacer. Y si él, que es el mejor de todos los tiempos, hace eso, entonces, ¿por qué no deberías tener tú un profesor de canto?". Es verdad; realmente no entiendo por qué uno ya no deba tener un profesor de canto. Le pongo estos dos ejemplos, el del coche de carreras y el de un tenista profesional, pero podría ponerle más: Tiger Woods o quien usted quiera. Cuando estás operando a un nivel tan alto y cuando los cambios microscópicos pueden ser bastante significativos... [tener un maestro es fundamental]. Y luego está la otra cuestión que usted ha mencionado: que los jóvenes son colocados en el repertorio [dramático] demasiado pronto... No parece haber tantas voces hoy en día como en los viejos tiempos y ciertamente no en el repertorio más grande y más dramático de *spinto*. Y, por lo tanto, muchos cantantes líricos son empujados al repertorio dramático, eso es bastante obvio hoy en día. Si un cantante, sea cual sea su tipo de voz, puede hacer un sonido fuerte y bien producido y ese sonido es un poco oscuro, se le empuja a ese gran repertorio inmediatamente, lo cual es estúpido. Es realmente irresponsable por parte de los directores, de los teatros, de los encargados de casting. No entiendo por qué lo hacen, pero... bueno, sí lo sé. Lo hacen porque quieren programar ciertas óperas porque son populares: ya sabe, quieren hacer *Turandot* y *Aida*, porque a la gente le encantan y saben que venden las entradas y luego dicen: "Bueno, necesitamos a los cantantes". Así están las cosas. Pero, por mi parte, he aprendido muy bien a decir la palabra no. Y mi mánager también: ella ha aprendido muy bien a decir "no, no, gracias", "todavía no", "no vuelva a preguntarme en cuatro años", "pregunte de nuevo dentro de seis años"...

Hablando de los cambios que se producen en la voz con el tiempo, ¿qué tipo de cambios ha experimentado, si es que ha experimentado alguno, en los últimos cinco años?

Oh, buena pregunta. Diría que en los últimos cinco años, el agudo se volvió más y más fácil porque cambié un poco la forma en que cantaba las notas Mi y Fa. Cuando cambié la forma en que cantaba estas notas, las notas agudas se volvieron más fáciles. Y el año pasado noté un pequeño cambio; de repente, sentí que tenía un poco más de metal en el *passagio*, entre Fa, Sol y La bemol. De repente, encontré que el sonido era ligeramente más metálico y pensé: "Esas son las notas en las que, si estaba preocupado porque una orquesta fuerte me taparía, ahora ya no lo hará, así que me viene muy bien".

Me encanta el ejemplo que ha puesto antes con Roger Federer porque me recuerda a la anécdota que tantas veces contó Luciano Pavarotti del día en que, siendo muy joven, conoció a Beniamino Gigli. Antes de un con-

"Yo diría que probablemente soy un tenor lírico *spinto* porque puedo hacer cosas bastante líricas"



Con Florencia al fondo, los papeles esenciales de Freddie de Tommaso pertenecen a la ópera italiana.

cierto en Módena, le preguntó si tendría que estudiar y practicar mucho para llegar a ser un gran cantante de ópera y Gigli, que tendría cerca de sesenta años, le respondió: "Bueno, me has visto ensayar; por hoy he terminado, pero ya ves que sigo practicando...". Pero hablando ahora del futuro, ¿dónde se ve en diez años? ¿Qué le gustaría haber logrado para entonces?

Tengo mucha suerte en el sentido de que puedo levantarme todos los días y hacer lo que amo, y con suerte, en diez años seguiré haciéndolo. Tengo todos mis amigos de la escuela, no del Conservatorio, sino de la escuela real, que ahora son contables, abogados y corredores de seguros... Cuando nos encontramos en Navidad y vamos al pub, todos se lamentan porque no les gusta su trabajo. Van a trabajar porque es en lo que se han formado y es su manera de llevar el pan a casa; pero para mí, ir a trabajar, ser un artista, entretener al público y cantar música tan impresionante y maravillosa... Es increíble, genial. Así que si puedo seguir haciéndolo, estaré muy feliz. Creo que para cuando tenga cuarenta años, probablemente habré debutado en la mayoría de los roles que me interesan en este momento. [Se detiene un momento para pensar y elaborar más su respuesta] ¿Quién sabe? La gente siempre me dice, "¿Qué pasa con esto, qué pasa con aquello? Bla, bla, bla". Y yo les digo "¿Por qué? No sé, en este momento estoy muy feliz cantando lo que estoy cantando, en mi nicho de repertorio italiano y un poco de francés". Pero, ¿quién sabe? ¿Quién sabe qué pasará?

¿Y cuáles son esos roles en los que piensa?

Cosas como Otello, Des Grieux, Osaka de *Iris*... Los roles más exigentes del repertorio italiano. Paso a paso llegaré, pero, por ahora, iré incorporando solo uno o dos roles por temporada. Este año le ha tocado a Pollione y Gabriele Adorno y ahora mismo no puedo recordar los del próximo, pero bueno, en los próximos años agregaré Rodolfo de *Luisa Miller*, Manrico, Radamés, Calaf...

Quedan apenas veinticuatro horas para el estreno de *La Bohème* en la Deutsche Oper de Berlín y la conversación llega a su fin, pero antes de hacerlo, el cantante dedica unas cariñosas palabras a la Sociedad Coral de Torrelavega con motivo de su próximo centenario. La amabilidad, la simpatía y la sencillez del joven tenor son tan grandes como su entusiasmo por el canto de los "viejos tiempos" y el ejercicio de una profesión que adora y que le está dando muchas satisfacciones. La que siente quien suscribe tras hablar de canto con un intérprete de su talla, aunque sea durante la sobremesa de una comida breve y ligera, no es menor y por eso le damos las gracias y le deseamos la mejor de las suertes.

Thibaut Garcia

El bohemio, la guitarra de Barrios “Mangoré”

por **Esther Martín**

El músico franco español Thibaut Garcia se ha situado, en sus casi tres décadas de vida, como uno de los mejores intérpretes de guitarra clásica. Ha obtenido galardones, reconocimientos y todo lo que un intérprete puede conseguir. Pero el hecho decisivo que impulsó su carrera fue definitivamente obtener el primer premio en el prestigioso Concurso Guitar Foundation of America (EE.UU) en 2015. Desde entonces, su agenda está llena de conciertos por todo el mundo, ha sido invitado a formar parte de jurados internacionales e imparte clases magistrales en diversos festivales. Y aunque pueda parecer que el ritmo es vertiginoso, lo cierto es que su cadencia es tranquila, Thibaut es de esas personas que prefiere limitar sus pasos para que sean certeros.

Herederero de la estela que dejaron Ida Presti y Alexandre Lagoya en Francia, su técnica no sigue los cánones actuales, una decisión meditada que llegó tras años de práctica; en su carrera profesional, Thibaut Garcia deja pocas cosas al azar. Intérprete en exclusiva de Warner Classics, sus proyectos son ideas personales que surgen de una constante búsqueda con el objetivo de presentar nuevas propuestas que enganchen al público. En su anterior trabajo discográfico, grabado junto al contratenor Philippe Jaroussky, recibió un reconocimiento unánime del público y los profesionales; ahora, vuelve para presentar *El bohemio*, un CD en el que interpreta una selección del músico paraguayo Agustín Barrios “Mangoré”, en el que ha incluido sus poemas y alguna interpretación grabada por el propio Barrios.





El guitarrista ha grabado *El bohemio*, un CD en el que interpreta una selección del músico paraguayo Agustín Barrios “Mangoré”.

Su carrera es meteórica, ¿puede explicar el proceso por el que un joven intérprete se convierte en un concertista internacional?

Desde que tengo catorce años mi sueño es ser un guitarrista profesional, quería que mi vida fuera la música y practicaba muchas horas; pronto me dediqué al instrumento con un objetivo concreto. Si se mira desde esa perspectiva, el reconocimiento no me ha llegado tan rápido, es la meta por la que he luchado muchos años.

Vivía en Toulouse con su familia y se marchó a París para continuar sus estudios de música, ¿qué queda de aquel estudiante?

Prefiero pensar que el proceso no es tan directo porque no pasamos de estudiante a concertista sino que somos concertistas todo el tiempo. Por ejemplo, cuando eres un alumno y tienes una audición, tu cuerpo, tu mente y hasta tu alma son los de un concertista; también se da el caso contrario, hay músicos, más mayores, que siguen tocando como si fueran un estudiante.

La actitud es fundamental desde el principio...

La diferencia es que un estudiante está esperando a que le digan si toca bien o toca mal y un concertista no pregunta, directamente toca. He vivido una anécdota que retrata esta situación: durante una clase, mientras interpretaba una obra barroca, el profesor me dijo cómo debía abordarla pero sus directrices no me convencían en absoluto.

¿Qué sucedió entonces?

Seis años después nos volvimos a encontrar y aquel profesor reconoció que yo tenía razón y me explicó lo siguiente: la persona que está tocando es la que debe imponer su criterio. Se me quedó grabado en el alma.

¿Cómo se materializa esta enseñanza en el escenario?

Como personas, debemos escuchar con atención los consejos, las demás ideas..., pero al subir al escenario el intérprete debe tomar sus propias decisiones, es su momento y debe tocar con el corazón. Eso es ser un concertista.

“No pasamos de estudiante a concertista, sino que somos concertistas todo el tiempo. Por ejemplo, cuando eres un alumno y tienes una audición, tu cuerpo, tu mente y hasta tu alma son los de un concertista”

¿Los conservatorios ayudan en este proceso?

A veces me cuestiono el objetivo final de los conservatorios, ¿tienen el objetivo de convertirte en concertista? Ciertamente, es una tarea complicada porque habría que enseñar una sensación y, en mi opinión, la mejor manera para aprenderla es tocando en concierto.

Es un proceso del que hay que tomar conciencia...

Desde luego. Yo busco contar historias con el instrumento. Los compositores tienen inspiraciones y eso es información a la hora de interpretar. No existe una manera única de tocar en el escenario, sino una manera natural. Así que, si se trabaja mucho, perdemos la naturalidad. Lo mejor es ser nosotros mismos.

¿Cuál ha sido el trazado que ha seguido?

Aunque cada uno tenemos una sensación diferente a la hora de convertirse en músico, yo nunca tuve dudas en mi proyecto personal. Mis dificultades han sido las propias de cualquier profesión y, afortunadamente, he tenido la suerte de que mi familia, aunque no sean músicos, ha entendido lo que quería hacer y eso me ha dado mucha energía.

Paso a paso...

He sido muy consciente de cada movimiento. Trasladarme al Conservatorio de París para continuar estudiando en el conservatorio fue el primer paso de este gran proyecto personal, simbolizaba mi decisión de convertirme en intérprete de guitarra y hacer de la música mi vida. Después, ganar los concursos de Sevilla, de Petrer (Alicante) o el de EE.UU fueron decisivos, porque me ofrecieron la oportunidad de dar conciertos cuando apenas tenía 20 años.

Mantiene una fructífera colaboración con Warner Classics, lo que como guitarrista no es sencillo, ¿cómo se inició esta colaboración?

Trabajar con una discográfica como Warner es extraordinario, no formaba parte de mis objetivos porque es realmente difícil. Lo que les convenció fue mi capacidad para imaginar proyectos diferentes, me refiero a discos o programas para los conciertos; evito que sean solo piezas de un repertorio y me esfuerzo por convertir cada uno en algo personal.

¿Desde el primer momento ha trabajado así con Warner?

Así es, la manera de trabajar con ellos es muy directa, suelo presentar mi proyecto y ellos lo respetan; después, trabajamos juntos dando forma a la idea. Personalmente, no puedo hacer algo de lo que no estoy convencido: el que toca soy yo y me siento incapaz de hacer algo que no me convence.



El músico franco español Thibaut Garcia se ha situado, en sus casi tres décadas de vida, como uno de los mejores intérpretes de guitarra clásica.



© MELISSA KAWAUGH

“La música de Barrios es muy personal, porque mezcla un estilo refinado, cercano al Romanticismo de Chopin, junto con otro popular, de América del Sur, un estilo que no existe en otro lugar”, afirma el guitarrista.

Las personas del siglo XXI viven rodeadas de impactos audiovisuales por lo que presentar un proyecto nuevo y atractivo debe ser complicado...

Convencer a una discográfica y tener proyectos sólidos es una tarea ardua, juega a mi favor que soy curioso y me encanta aprender de la gente.

¿Cuál es su fuente de inspiración?

Mis profesores y las personas que me he encontrado en la vida me han ayudado con sus diferentes puntos de vista. Estamos en un mundo creativo en el que importa imaginar cosas y a mí eso se me da bien. Reciclo el 90% de lo que se me ocurre y trabajo con el 10% que permanece.

Agustín Barrios fue un compositor y guitarrista paraguayo dotado de una gran capacidad virtuosística para tocar la guitarra, instrumento para el que compuso infinidad de obras. Durante una época de su vida, salía al escenario ataviado con atuendo indígena y añadió “Mangoré” a sus apellidos, nombre que provenía de una tribu. Precisamente, usted ha publicado *El Bohemio*, un disco que solo incluye obras de Agustín Barrios “Mangoré”...

El bohemio es un proyecto sobre la música de Agustín Barrios, un compositor que todos los guitarristas conocen porque se programa habitualmente. Todo comenzó un domingo, hace dos años, cuando me fui a leer toda la música de Barrios. Al acabar, solo pensaba en grabar su música y comencé a dar forma a ese pensamiento.

¿Cómo es la música de Barrios?

Es muy personal, porque mezcla un estilo refinado, cercano al Romanticismo de Chopin, junto con otro popular, de América del Sur, un estilo que no existe en otro lugar.

¿Cómo es la música de América del Sur para guitarra?

En Latinoamérica, la música popular y la música clásica se fusionan con normalidad, una cualidad que se encuentra en las obras de Astor Piazzolla, Agustín Barrios “Mangoré” o Heitor Villa-Lobos.

Además, incluye recitados de los poemas de “Mangoré” y una de sus interpretaciones...

Considerar los recitados como parte del disco surgió a partir de mis lecturas sobre “Mangoré”. Él era guitarrista, compositor, dibujante, poeta... y yo pretendía mostrar esas facetas y describir

el personaje de manera más compleja. De hecho, *El bohemio* es el título de un poema que el propio Barrios escribió.

¿Cómo describiría las transcripciones de Barrios de algunas obras románticas?

Su estilo compositivo es popular y romántico y entre sus compositores más admirados están Schumann, Beethoven y Mendelssohn. Barrios transcribió y arregló para guitarra muchas obras de estos compositores y se incluyeron en el disco para describirlo a través de sus influencias.

En este caso ¿le presentó la idea completa a Warner?

Esta reunión fue una de las más divertidas que hemos tenido. El primer día que fui a la oficina, les dije: “sé lo que tenemos que hacer, tengo el próximo proyecto, vamos a grabar un disco sobre Agustín Barrios ‘Mangoré’”. En contra de lo que yo pensaba, me miraron y se quedaron extrañados.

No conocían a “Mangoré”...

Exacto, nunca habían oído hablar de Agustín Barrios “Mangoré”. Cuando les expliqué el personaje y les toqué alguna de sus obras, me apoyaron y empecé a construir el proyecto.

Tras su última colaboración con Philippe Jaroussky, las expectativas eran muchas...

Es el quinto disco que grabo con Warner y en cada ocasión el objetivo ha sido imaginar proyectos interesantes sin importar su complejidad. Por ejemplo, en este trabajo se han incluido los poemas porque son desconocidos para muchos intérpretes; creo que es muy importante hacer un disco para los guitarristas, los músicos y el público general. Este tipo de discos exige una inversión grande de tiempo y esfuerzo, y este sello discográfico entiende perfectamente el proceso y lo apoya.

De hecho, la vida de Barrios es tan llamativa que se rodó una película sobre él...

Sí, es una producción paraguaya que esboza bien al personaje y aclara algunos de sus momentos más desconocidos. Precisamente la vi hace dos años, en la época en la que empecé a hacer el proyecto, y me ayudó con algunos detalles.

La última pregunta incide en la relación de Agustín Barrios y Andrés Segovia, un tema con leyenda incluida. En Francia, ¿cómo se percibe la influencia del intérprete español en la carrera europea de Barrios?

Es complicado porque hay muchas circunstancias que inciden directamente en las carreras profesionales. Barrios y Segovia se encontraron en Latinoamérica, allí se conocieron y escucharon. A partir de ese momento, es posible que Segovia evitara la llegada de Barrios a Europa para hacer giras porque su personalidad era muy atractiva, el paraguayo desprendía un enorme poder.

¿Usted comparte esa opinión?

Personalmente creo que Andrés Segovia temía el virtuosismo de Barrios pero no fue esa la única razón, también es posible que influyera que sus opiniones eran muy diferentes. Ambos utilizaban cuerdas hechas con distintos materiales, Segovia de tripa y Barrios de metal; una cuestión poco reseñable si no fuera porque, a comienzos del siglo XX, el público europeo no apreciaba las interpretaciones de guitarra clásica que tenían las cuerdas de metal. Desde luego, el contexto político tampoco fue favorable: Barrios murió en 1944, por lo que vivió en la época de las dos guerras mundiales, y para un paraguayo, viajar en esos dos momentos debía ser difícil.

Thibaut García, muchas gracias por compartir sus reflexiones con nosotros. Le esperamos en su gira con *El bohemio*.

ROBERT TREVIÑO
Director titular

LA EMOCIÓN QUE NOS ÚNE



Mahler
Sinfonía nº3

ROBERT TREVIÑO Director
SOCIEDAD CORAL DE BILBAO Coro
JUSTINA GRINGYTE Mezzosoprano

/ Septiembre / Octubre /

29 30 2 3 4



Brahms
Concierto para violín
Shostakovich
Sinfonía nº6

STANISLAV KOCHANOVSKY Director
SERGEY KHACHATRYAN Violín

/ Noviembre /

6 7 9 10 11



Piñé Ramuntcho. Obertura
Ravel Concierto en Sol
Falla El sombrero de tres picos (ballet completo)

JUANJO MENA Director
CLARA MOURIZ Mezzosoprano
ALFONSO GÓMEZ Piano

/ Noviembre / Diciembre /

27 28 29 30 1



Copland
Preamble for a Solemn Occasion (Hymn for the United Nations)

Mahler
Sinfonía nº1, "Titán"
JURAJ VALCUHA Director

/ Diciembre /

11 12 13 14 15



ABONOS

A partir de

80€

ENTRADAS

A partir de

10€

> TARIFAS ESPECIALES

> ÚLTIMA HORA JOVEN



Haydn
Sinfonía nº8, "La noche"

Lauzurika
Chillida - Elogios (estreno absoluto)

Rachmaninoff
Sinfonía nº3

ROBERT TREVIÑO Director

/ Febrero /

15 16 19 20 21



Rachmaninoff
Concierto para piano nº2

Strauss
Aus Italien

RICCARDO FRIZZA Director
FEDERICO COLLI Piano

/ Marzo /

8 9 11 12 13



Venegas
At the Aegean Shores

Britten Cuatro interludios marinos de Peter Grimes

Prokofiev Alexander Nevsky

PABLO GONZÁLEZ Director
ORFEÓN DONOSTIARRA Coro
OLESYA PETROVA Mezzosoprano

/ Marzo /

20 21 22



Stephan
Die ersten Menschen (Los primeros hombres)

ROBERT TREVIÑO Director
CALIXTO BIEITO Director escénico

TEATRO ARRIAGA
en colaboración con
EUSKADIKO ORKESTRA

/ Abril /

18 20

BILBAO / BILBO
euskalduna.eus

DONOSTIA / SAN SEBASTIAN
kursaal.eus

VITORIA / GASTEIZ
principalantzokia.org

PAMPLONA / IRUÑA
baluarte.com

⌚ 19:30



Mozart
Concierto para piano nº20

Bruckner
Sinfonía nº7

MARIE JACQUOT Directora
MARKUS SCHIRMER Piano

/ Abril / Mayo /

26 29 30 2 3



Clyne
This Midnight Hour

Lalo Concierto para violonchelo

Dvorak Sinfonía nº7

LINA GONZÁLEZ-GRANADOS Directora
ALBAN GERHARDT Violonchelo

/ Mayo /

8 9 10 13 14



Lazkano Mugarri
Debussy Nocturnos

Viloria Oihartzun gorriak (estreno absoluto)

Debussy La mer

BALDUR BRÖNNIMANN Director
VOCALIA TALDEA Coro

/ Mayo /

22



Dutilleux
Correspondances

Strauss
Sinfonía doméstica

ROBERT TREVIÑO Director
ELENA SANCHO PEREG Soprano

/ Junio /

3 4 5 6 7

euskadikoorkestra.eus
T. 943 013232



Jorge Chaminé

Presidente y fundador del Centre Européen de Musique

por Blanca Gutiérrez Cardona

El lunes 15 de enero tuvo lugar el lanzamiento en Madrid del Centro Europeo de Música España, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la presentación participaron los músicos José M^o Gallardo del Rey, Rubén Torres, Cecilia Lavilla e Isabel Dobarro. Además de las intervenciones musicales, durante el acto tomaron la palabra Isabel Dobarro, Presidenta del CEM España, y Jorge Chaminé, fundador y Presidente del Centre Européen du Musique. Aprovechando esta visita de Chaminé a Madrid, pudimos mantener una larga conversación con ambos, Jorge Chaminé (JC) e Isabel Dobarro (ID), a lo largo de la cual nos desgranaron la naturaleza, contenido y proyectos del CEM y del CEM España.

¿Cómo surge el CEM?

JC. Cuando uno tiene el privilegio de poder trabajar en una profesión que es una vocación es casi una obligación devolver a la sociedad lo que la sociedad le ha dado. Desde muy joven me di cuenta de la importancia que la música tiene en las relaciones sociales y todo lo que la música puede aportar a la humanidad. Con el tiempo, y a lo largo de mi carrera musical, me he encontrado con personajes fabulosos, inspiradores, entre los que destaca Yehudi Menuhin, que ha sido para mí no solo un gran ejemplo musical, sino también un ser humano excepcional y un amigo. Entre 1988 y 1999 hice muchos conciertos con él, siempre con la necesidad de llevar la música culta a públicos que no están habituados a tener contacto con ella. Pero sobre todo Menuhin y yo conversamos mucho. Puedo decir que hubo una especie de traspaso de testimonio, casi paterno filial, que para mí ha sido un honor. A comienzos de los 2000, conocí un pueblecito, Bougival, cerca de París, donde se conservan la casa de George Bizet, Pauline Viardot e Iván Turgueniev y donde está la Colina de los Impresionistas. Allí pude reflexionar sobre la importancia que la música tuvo, en el siglo XIX, en la identidad cultural europea. Y decidí tomar el testigo, alrededor de la figura de Pauline Viardot, la Madre de Europa, la "archimúsica", como la llamaba Listz. Empecé a imaginar un futuro para ese pasado ejemplar, un futuro de diálogo entre las ciencias, las artes, las letras. Y quise poner en realce el hecho de que la música no es solo un divertimento. Ahí empezamos a construir lo que es hoy el CEM. Allí estuvo, desde el principio, con todo su entusiasmo, Teresa Berganza. Con ella hicimos muchas clases magistrales en Villa Viardot...

La música como necesidad vital...

JC. Sí, mi necesidad fue cada vez más urgente, viendo que nuestro mundo está tomando caminos muy peligrosos. La música puede aportar algo que hoy es casi imposible en la vida social: la capacidad de unir, de reunir, porque es el lenguaje universal por excelencia. Y con los años, y con la cada vez mayor fidelidad del público, empecé a imaginar ese futuro para ese pasado ejemplar. Y ese futuro es el CEM. Y parte fundamental del CEM es el Consejo Científico, que reúne 14 disciplinas, la semiología, la filosofía, la historia, la musicología, pero también la lingüística, las ciencias cognitivas... Personalidades de relieve en sus campos que están trabajando con el hilo alquímico que es la música, ejemplificando la transdisciplinaridad. Todas son ramificaciones



Jorge Chaminé, presidente y fundador del Centre Européen de Musique (CEM), junto a Isabel Dobarro, presidenta de CEM España.

en las que la música puede hoy aportar, en una sociedad dividida y más violenta que nunca. Sin olvidar nunca el espíritu Viardot, el espíritu Bougival, que es inherentemente europeo; ella lo llevó a la práctica y tenemos que rescatarlo. Por eso la importancia a de su figura y del lugar.

La sede del CEM es, pues, Bougival...

JC. Y no solo. Es la importancia de la conclusión a la que llegué en determinado momento: la música es la identidad cultural europea por excelencia, así que construyamos una alianza paneuropea. Comenzamos con la red de Casas-Museos de músicos y empezamos a construir el proyecto que bauticé Via Música, al estilo romano, como la Vía Aurelia, la Vía Apia. Y mediante Via Música, comenzamos a trabajar en diversos proyectos que ya están en marcha, como Viardot, Madre de Europa, y Beethoven el Europeo. Ya colaboramos con 57 Casas-Museo en 23 países. El espíritu del CEM es alargar horizontes. No es una institución musical más, su cualidad principal es, sobre todo, la capacidad de crear esas sinergias que podemos obtener entre todos. El objetivo primordial del CEM es instalar la música en el seno de la sociedad, con sus múltiples virtudes reconocidas por el mundo científico. El patrimonio, la creación, la transmisión la investigación científica y la universalidad del lenguaje musical son hoy los pilares fundamentales del CEM. Este

proyecto tan europeo, abierto al mundo, se está convirtiendo en una herramienta evidente para la diplomacia cultural con 144 asociaciones en 50 países de los cinco continentes.

R: ¿Cuántos CEM hay, aparte de Francia y España?

JC. El CEM Portugal, con una alianza de 7 ciudades. Los próximos serán CEM Italia, CEM Grecia y CEM Alemania. Ahora mismo, Finlandia también tiene la voluntad de formar parte del CEM, lo mismo que Suecia. Pero hay que ir lentamente.

Estamos hablando de la música culta, pero su peso es cada vez menor en la vida cultural de cada país, ni siquiera la música tradicional tiene ya importancia...

JC. La música tradicional ha sido fundamental en la música culta. Lo que comenta es resultado de un siglo XX que lo destruyó todo. Es el siglo de las especialidades y perdimos el poder de sincretismo que el siglo XIX, con Viardot y muchos otros, nos legó. Bizet escribió: "Solo hay dos tipos de música, la música buena y la música mala". Hablando de la música popular ahora, hay puentes que se pueden establecer. El alma de la música es híbrida. Heráclito decía que "la música es la única manifestación humana que puede casar los contrarios". ¿Por qué no le prestamos más atención? No la abandonemos a las leyes del mercado o al elitismo de unos iniciados. EL CEM tiene también esa prioridad, salir de los esquemas fijados para la música clásica.

¿Busca el CEM el apoyo institucional, o solo el privado? Porque la cultura de la que hablamos está subvencionada en casi todos los países...

JC. Tiene que haber un equilibrio entre lo público y lo privado. Y es fundamental, porque la situación económica de los estados es cada vez más difícil y la cultura cada vez está más olvidada. Tenemos que tener la fuerza, en relación a la sociedad civil, de hacerles entender que invertir en la música y en la cultura hoy es más que nunca fundamental. Para eso es necesario un equilibrio entre las políticas públicas y la responsabilidad de la sociedad civil. Pensemos en todo lo que la música aporta a nivel de salud mental, a nivel de terapia para enfermedades cada vez más presentes como el Alzheimer, el Parkinson, las enfermedades neurodegenerativas... Está científicamente probado, ¿por qué no se invierte en esto? Porque no llega a miles de personas. Por suerte, cada vez más hay una sensibilidad en este sentido. El CEM quiere crear estos *partners* públicos y privados. Además este momento es crucial. Estamos viendo los imperialismos y los nacionalismos de nuevo a la puerta, con una Europa, tras las elecciones al Parlamento Europeo de mayo, que puede ser muy distinta, con un poder nacionalista ahí dentro que la destruya desde dentro. A lo largo de los años de construcción europea, esta ha olvidado a la cultura, que quedó en manos de los gobiernos nacionales. Por eso la música tiene ahora su fuerza, porque constituye la identidad europea por excelencia. Cuando viajas a otro continente y oyes música de Bach, Ravel o Turina, para ese público es música europea de manera general; y no nos hemos servido de eso.

ID. Por suerte, estamos en un momento de cambio. Desde el 2016 la Comisión toma la decisión de potenciar la cultura como parte del desarrollo exterior de la Unión Europea, una postura innovadora. Europa está tomando conciencia

de la importancia de la cultura como *soft power* y su fuerza para crear lazos entre los estados miembros. Y desde la Unión Europea se desarrolla la identidad europea cultural y artística, a través, no solo de la interacción de los estados miembros, sino también de cara al exterior.

JC. El CEM es el único proyecto cultural que reúne 14 de los 17 ODS de la Agenda de la ONU para 2023. Esto es importante, la transversalidad que permite la música. Hay numerosos estudios realizados por científicos que nos prueban hasta qué punto la música es fundamental como posible herramienta de trabajo. Menuhin escribió que la música no puede solucionar las cosas, pero puede hacer que el mundo sea mejor. Yo afirmo más que Menuhin: la música puede salvar el mundo. En 2020, el primer coloquio del Comité Científico del CEM retransmitido en línea reunió a 55000 oyentes de más de 100 países. En 2021, el II Coloquio atrajo cifras muy similares ¿Hay o no hay interés por lo que tiene que contar y hacer el CEM?

Toca hablar del CEM España...

JC. Acabamos de lanzar el CEM España, con Isabel Dobarro como Presidenta. Isabel conoció pronto mi proyecto, y desde el primer momento ha luchado porque existiera este CEM España.

ID. Con el CEM España vamos a ejemplificar la creación de estos programas inherentemente europeos, algo que es esencial. Son ideas que, a través de ejemplos del pasado y del presente, construyen esta identidad de Europa a través de la música.

JC. El CEM España va a albergar proyectos a corto y medio plazo maravillosos. Como el proyecto Vía Scarlatti (músico italiano, que trabajó también en Portugal y en España); este es el trabajo entre el CEM y sus antenas: en este caso la colaboración en Vía Scarlatti entre Nápoles, Portugal y España. Y el proyecto Ziryab; Ziryab fue el Leonardo da Vinci de la Edad Media, una polímata que creó la primera escuela de Música en Europa en Córdoba, abierta a mujeres y hombres. Nos olvidamos con facilidad que nuestra época no es la más inteligente ni la más ejemplificante. O los caminos musicales, por supuesto, con el Camino de Santiago. Europa se construye a partir del peregrinaje del camino de Santiago. Y la idea hoy es establecer de nuevo lo que fue hasta el siglo XVIII. El Siglo de la Luz, que tan bueno fue en muchas cosas, tuvo una sombra, que fue acabar con el Camino de Santiago, sobre todo con el Camino musical. Esta será tarea del CEM España, recuperar lo que el Camino de Santiago significó para los creadores de su momento, para los compositores e intérpretes actuales.

¿Habrá una sede del CEM España?

JC. Esperamos, pero la fuerza del CEM es servirse de otros espacios (como las Casas-Museo) y otras posibilidades para aportar una nueva forma de encarar la importancia de la música. En España contamos con cuatro instituciones: la Casa-Museo Jesús de Monasterio, la Fundación y Archivos Manuel de Falla, la Fundación Pau Casals y la Fundación Victoria de los Ángeles.

Muchas gracias a ambos por dedicarnos su tiempo y sus palabras.

<https://cemusique.org> *

* en breve CEM España contará con web propia

“La música es la identidad cultural europea por excelencia”

Paz Santa Cecilia Aristu, nueva directora general del INAEM



El ministro de Cultura, Ernest Urtasun, junto a Paz Santa Cecilia Aristu.

A propuesta del ministro de Cultura, Ernest Urtasun, el Ministerio de Cultura nombrará a Paz Santa Cecilia Aristu como nueva directora del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Sustituirá en el cargo a Joan Francesc Marco, titular del organismo desde marzo de 2022. El relevo se llevará próximamente al Consejo de Ministros para su aprobación. El nombramiento de Santa Cecilia tiene como objetivo abordar una nueva etapa en

el INAEM, cuyos ejes serán, por un lado, las reformas estructurales de este organismo público para mejorar su funcionamiento; y, por otro lado, los retos actuales para la política cultural destinada al impulso del teatro, la danza, el circo, el flamenco y la música, con especial incidencia en el apoyo a la creación y la difusión estatal e internacional, en línea con el proyecto cultural de gobierno.

La idoneidad de la elección de Santa Cecilia responde a su profundo conocimiento del Ministerio de Cultura y del INAEM, del que fue jefa del departamento de coordinación del INAEM, con Félix Palomero como director general, etapa de avances todavía vigentes como la creación del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música y del Centro Nacional de Difusión Musical, la reforma de los estatutos de los centros de creación del INAEM, la publicación del Plan General de la Danza o la aprobación del Código de Buenas Prácticas. Asimismo, se ha valorado su experiencia en la gestión de equipos y en la interlocución con los diversos sectores culturales, y la vocación de su extensa trayectoria para tejer proyectos y alianzas a nivel estatal e internacional. La nueva directora general tomará el relevo a Joan Francesc Marco, que ha estado al frente del organismo durante los dos últimos años.

 ⇒⇒⇒ www.cultura.gob.es/cultura/artesescenicas/portada.html

Citas en febrero con Ibermúsica

El mes de febrero, no por ser más corto, tiene menos actividad en Ibermúsica, ya que engloba más conciertos que cualquier otro mes. Comenzamos con la Academy of St. Martin in the Fields, con la dirección y violín solista de Julia Fischer (día 6), en programa con obras de Beethoven, Schubert y la encandilante *Noche Transfigurada* de Schoenberg. Seguimos con el *Requiem Alemán* de Brahms, que será interpretado por el reputado Balthasar Neumann Coro y Orquesta y Thomas Hengelbrock (día 15), dueños de una nueva sonoridad. Se presenta también la NDR ElbPhilharmonie de Hamburgo, con la dirección de Alan Gilbert y el piano de Igor Levir (día 13, obras de Bartók y Brahms). La doble presencia de la National Symphony Orchestra (Washington, D.C.) con el maestro Gianandrea Noseda (días 18 y 19), nos traerá a dos grandes solistas: Seong-Jin Cho y Hilary Hahn y obras de gran repertorio. Y para concluir este deslumbrante mes, será Jordi Savall y Le Concert des Nations (día 29) los que interpreten Las Estaciones de Haydn.

Academy of St. Martin in the Fields, Balthasar Neumann Coro y Orquesta, NDR ElbPhilharmonie, National Symphony Orchestra, Le Concert des Nations
Directores: **Julia Fischer, Thomas Hengelbrock, Alan Gilbert, Gianandrea Noseda, Jordi Savall**

Mes de febrero

Auditorio Nacional de Música

 ⇒⇒⇒ www.ibermusica.es

Febrero en la Orquesta y Coro Nacionales de España

La Orquesta y Coro Nacionales de España presenta en febrero los sinfónicos 11 y 12, con la dirección de Giovanni Antonini y el chelo de Julia Hagen (días 9, 10 y 11), con música del Clasicismo y, en el segundo, con la dirección de Krzysztof Urbanski y el violín solista de Bomsori, con obras muy eslavas (días 16, 17 y 18). Antes, el día 4, en Oviedo, la Orquesta Nacional, dirigida por Jaime Martín, tocará en el Auditorio Príncipe Felipe con el violín solista de Ellinor D'Melon.

El ciclo Satélites, con solistas de la OCNE, ofrece nada menos que cuatro entregas, las 11 a 14: "De Viena a Viena: un viaje de la madurez clásica hacia la revolución romántica" (día 6), el Coro Nacional de España (día 13), Violonchelos de la ONE (día 20) y "Trío Elián +" (día 27). Además, una nueva entrega de "Descubre...", con la directora Beatriz Fernández Aucejo (entrevistada el mes pasado en RITMO) y el pianista Leo de María, con la narración de Sofía Martínez Villar (día 25).

Orquesta y Coro Nacionales de España

Mes de febrero

Sinfónico, Satélites, Descubre

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

 ⇒⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>

Febrero en el Teatro de la Maestranza

En el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el tenor Javier Camarena presenta su nueva grabación en el sello Pentatone dedicada a Tosti (día 3), con el piano de Ángel Rodríguez. La ópera que el teatro sevillano presenta en febrero es la *Alcina* de Haendel (días 6, 8 y 10), con dirección musical a la Orquesta Barroca de Sevilla de Andrea Marcon y dirección de escena de Lotte de Beer, con un reparto formado por voces especialistas en el Barroco, como las de Jone Martínez, Lucía Martín-Cartón, Ruth González, Maite Beaumont, Daniela Mack, Juan Sancho y Riccardo Novaro, en una producción de la Deutsche Oper am Rhein.

Los días 6, 8 y 12 (sesiones dobles para escolares), se escenifica *El barbero de Sevilla* de Rossini, con dirección musical y Rubén Sánchez Vieco y dirección de escena y dramaturgia de Rita Cosentino (coproducción del Teatro de la Maestranza y el Real Teatro del Retiro del Teatro Real). De nuevo Andrea Marcon, con la Orquesta Barroca de Sevilla, presentan el programa vivaldiano: "La poesía musical del Prete Rosso" (día 9). Ya el día 13, serán el dúo Antón & Maite Piano Dúo los que presenten el programa "El día y la muerte". Además del especial Concierto de San Valentín (día 14), el mes se completa con la doble presencia de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (días 15 y 16 / 20 y 21), el titán del piano Grigory Sokolov (día 18) y el Ballet Preljocaj (días 24 y 25), con El lago de los cisnes, de Tchaikovsky, con coreografía de Angelin Preljocaj.

  ⇒⇒ www.teatrodelamaestranza.es

Pierrot lunaire en el Teatro Real

Este melodrama del compositor austriaco está basado en una selección de 21 poemas de Albert Giraud. Y servirá para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de Arnold Schoenberg, quien al componer esta obra se sintió extremadamente inspirado por los versos de poemas sobre amor, religión, sexo, violencia, crimen o blasfemia.

El "padre" de la vanguardia musical del siglo XX abrazó la atonalidad en 1908, pero solo en 1913 (con el estreno de su *Pierrot lunaire*, obra fundacional del modernismo) la radicalidad de su mensaje encontró acomodo en un planteamiento integral en el que concepto, poesía, dicción, tímbrica y contenido musical se fundieran en una propuesta artística orgánica. Menos sabido es que este concepto fue alumbrado por una mujer (Albertine Zehme), audaz artista proveniente del cabaret literario que acudió al compositor austriaco en búsqueda del soporte sonoro adecuado para los versos del poeta simbolista.

Obra de culto hasta nuestros días, se presentará según una propuesta escénica del contratenor Xavier Sabata, quien aborda este ciclo de canciones (tradicionalmente interpretado por solistas femeninas) a través de una lectura que resalta la curiosidad de Pierrot, un personaje que suele aparecer envuelto en la soledad y el silencio, pero que en esta ocasión decide tomar la palabra. Le acompañan Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real, con dirección musical de Jordi Francès.

  ⇒⇒ www.teatroreal.es

Febrero en el Centro Nacional de Difusión Musical

Este mes de febrero, el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) presenta diferentes propuestas, entre las que destacamos, en el ciclo Universo Barroco, al conjunto Les Accents, que ofrecerá Rinaldo de Haendel (día 4), con la dirección y violín de Thibault Noally y los solistas Carlo Vistoli, Eموke Baráth, Lucile Richardot, Chiara Skerath, Anthea Pichanick y Victor Sicard. Al día siguiente, regresa al Ciclo de Lied (Teatro de la Zarzuela) Matthias Goerne, el barítono oscuro, reconcentrado, sinuoso y sufriente, para defender, con su estilo característico, una importante selección de Lieder schubertianos, acompañado por su fiel pianista Alexander Schmalcz.

El ciclo Fronteras presenta (día 9) a Enrico Pieranunzi, que celebra a Gershwin junto al clarinetista Gabriele Mirabassi, otro jazzista enciclopédico. Regresando al Ciclo de Lied, toca el turno para el barítono español José Antonio López, junto al pianista Daniel Heide (día 12), que nos ofrecerán un variado programa en el que se escucharán las *Histoires naturelles* y *Don Quichotte à Dulcinée*, del perfeccionista Maurice Ravel. Cinco son también las piezas del ciclo shakesperaeano, *Let us garlands bring*, de Gerald Finzi. El cuaderno *Canciones de Valldemosa* de Antón García Abril y un estreno del sutil Antoni Parera Fons completan el programa. Y para acabar esta selección, recomendamos (día 27) el concierto extraordinario en el que el flamenco es el arte del mestizaje. Al frente de su Accademia del Piacere,



Les Accents ofrecerá *Rinaldo* de Haendel en el ciclo Universo Barroco.

grupo residente del CNDM, Fahmi Alqhai propone que buena parte del legado rítmico que sustenta ambas tradiciones procedía de África. Junto a su grupo, con dirección escénica y coreografía de Antonio Ruz, una gran voz barroca, una cantaora, una bailaora premio Nacional de Danza, una bailarina de contemporáneo y una guitarra flamenca.

  ⇒⇒ www.cndm.mcu.es

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes a la Fundación Victoria de los Ángeles

La Fundación Victoria de los Ángeles ha recibido la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 2023, concedida por el Consejo de Ministros a 37 personalidades y entidades que hayan destacado en el campo de la creación artística y cultural. El Ministro de Cultura, Ernest Urtegas, anunció todos los galardonados. El Gobierno ha concedido la Medalla a la Fundación por organizar "con gran éxito de público, así como gran repercusión nacional e internacional, la conmemoración del centenario del nacimiento de la soprano Victoria de los Ángeles, contando con la colaboración y participación de distintas entidades culturales públicas y privadas, programadores, festivales, cantantes... para que en 2023 pueda servir de plataforma para ayudar a difundir el legado y la memoria de esta artista". Urtegas añadió que "la misión de la Fundación Victoria de los Ángeles es conservar y difundir el legado de la soprano con el objetivo de que el testimonio vital y artístico de la persona y la cantante sigan vivos; así como también formar a futuras generaciones de músicos, siguiendo el ejemplo de la artista".

Como parte de las actividades de la conmemoración, el pasado martes 16 de enero se celebró uno de los conciertos centrales del centenario: el homenaje a Victoria de los Ángeles en el Palau de la Música Catalana, con el que se conmemoró el debut de la soprano en 1944 en esta misma sala.

  ⇒⇒ www.victoriadelosangeles.org/es

La rosa del azafrán en el Teatro de la Zarzuela

Hasta el día 11 de febrero (las funciones comenzaron a final de enero) se puede presenciar en el Teatro de la Zarzuela *La rosa del azafrán* (zarzuela en dos actos), con música de Jacinto Guerrero y libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, en una nueva producción del Teatro de la Zarzuela (días 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10 y 11). La dirección musical es de José María Moreno (a la Orquesta de la Comunidad de Madrid) y la dirección de escena de Ignacio García, con escenografía de Nicolás Boni, vestuario de Rosa García Andújar, iluminación de Albert Faura y coreografía de Sara Cano. En el reparto: Yolanda Auyanet, Carmen Romeu, Juan Jesús Rodríguez, Rodrigo Esteves, Carolina Moncada, Ángel Ruiz, Vicky Peña, Juan Carlos Talavera, Mario Gas, Pep Molina y Emilio Gavira.

La rosa del azafrán es una adaptación libre de la comedia de Lope de Vega *El perro del hortelano*, y tema es clásico: el amor entre dos personajes de diferentes clases sociales, en este caso ambientada en La Mancha. El nombre de la zarzuela se debe al azafrán, una planta con raíz bulbosa, de flores moradas y estigmas rojos que se usa para condimentar y para teñir de amarillo, también posee algunas propiedades medicinales. Se hace referencia en el libreto a que el amor es tan frágil como esta flor peregrina otoñal, "que brota al salir el sol y muere al caer la tarde". Esta zarzuela, de las conocidas del género, se estrenó el 14 de marzo de 1930 en el Teatro Calderón de Madrid.

  ⇒⇒ <https://teatrodelarzarzuela.mcu.es/es>

Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid

El FIAS, que organiza la Comunidad de Madrid, reafirma en su 34 edición su condición de acontecimiento singular en el panorama de los festivales de música españoles, con una voz propia que busca la alianza de la música clásica y las actuales desde el rigor interpretativo y los experimentos audaces. A ello responden los 36 conciertos que conforman su programación, que tendrá lugar entre el 15 de febrero y el 19 de marzo en Madrid capital y otras seis localidades de la región. El carácter creativo y visionario de este festival se dirige a ese público transversal e intergeneracional que el FIAS ha ido conquistando en los últimos años. En cuanto a la presencia de nuevos nombres, 24 artistas o grupos aparecen por primera vez en el festival. Respecto a la presencia internacional, cuenta con 11 conciertos con artistas o formaciones procedentes de 9 países diferentes: Alemania, Argentina, Canadá, China, Francia, Italia, Noruega, Portugal y Reino Unido.

La colaboración de Patrimonio Nacional permitirá la celebración de cinco conciertos, tres en la capilla del Palacio Real y dos en la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación. Del mismo modo, colabora la basílica pontificia de San Miguel, con nueve conciertos este año, y las iglesias de Santa Bárbara y San Marcos, sumándose también la parroquia del Santísimo Sacramento. Y como es ya habitual, la programación de músicas actuales tendrá lugar en las tres salas de Teatros del Canal.

  ⇒⇒ www.madrid.org/fias/2024

Música para Amanecer, en el Círculo de Bellas Artes

El Trío Arbós, dentro del Ciclo Círculo de Cámara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, continúa con música en directo a grandes clásicos del cine mudo. Esta vez, la elección ha recaído en una de las obras maestras más indiscutibles de la historia del séptimo arte. Se estrenó en 1927 con el título de *Sunrise: A Song of Two Humans* y en español la conocemos sencillamente como *Amanecer*. Su director, un maestro del expresionismo alemán recién llegado a los Estados Unidos, Friedrich Wilhelm Murnau, había firmado en Europa clásicos como *Nosferatu*, *El último* o *Fausto*. Como en años anteriores, la música correrá a cargo de Stephen Prutsman, un californiano ecléctico y polifacético, colaborador habitual del Kronos Quartet, arreglista reconocido de casi cualquier estilo y un apasionado del cine silente.

Como afirma Carlos Boyero: "Amanecer es un film para recuperar la vida, el amor, para salir del infierno". La cita es el día 25 de febrero, a las 19 hs., en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes (entradas con precios de 7 a 30 €).



  ⇒⇒ www.circulobellasartes.com

CNDM 23/24

Centro Nacional
de Difusión Musical

UNIVERSO BARROCO



Auditorio Nacional de Música | Sala Sinfónica | 24/03/24 | 18:00h

La Pasión según San Mateo

Vesprés d'Arnadí | Cors del Palau de la Música Catalana

Christoph Prégardien DIRECTOR



David Fischer
TENOR
(EVANGELISTA)



Pau Armengol
BARÍTONO
(JESÚS)



Mercedes
Gancedo
SOPRANO



Mireia Tarragó
SOPRANO



Tànit Bono
MEZZOSOPRANO



Mercè
Bruguera
MEZZOSOPRANO



Lara Morger
MEZZOSOPRANO



Matthew
Thomson
TENOR



Guillem Batllori
BARÍTONO

suscríbete a nuestro boletín

cndm.mcu.es

síguenos en



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



LOCALIDADES
A LA VENTA



Jean-Nicolas Diatkine

El pianista fiel a uno mismo

por Blanca Gallego

Con dos obras colosales de la literatura pianística del Romanticismo y ambas de Frédéric Chopin, la *Sonata n. 3 Op. 58* y los *24 Preludios Op. 28*, el pianista Jean-Nicolas Diatkine presenta su último trabajo discográfico en el sello Solo Musica, con el añadido (algo habitual por parte de muchos pianistas) de los breves *Preludios Op. 45* y *Op. posth.*

Estas dos obras (la *Sonata n. 3* y los *24 Preludios Op. 28*) pueden estar entre las mayores de Chopin y por supuesto de la literatura pianística romántica... ¿Por qué ha elegido estas dos cimas?

Son dos obras que adoraba de niño y adolescente; de este modo, la necesidad de tocarlas se hizo vital. Esta necesidad fue probablemente el principal motor de mi decisión de convertirme en pianista.

¿Qué diferencias principales hay entre una y otra obra?

La sonata, como forma, se remonta a la época clásica; el respeto de una forma musical ya conocida permite al oyente orientarse, como si encontrara habitaciones familiares en su propia casa, y luego sintiera el deseo de explorar los alrededores antes de regresar finalmente a casa. Este juego de tensión y relajación se basa en un uso muy controlado de la tonalidad. Sin embargo, esta *Tercera Sonata* esconde una audacia armónica que chocó un poco a los críticos en el momento de su composición, pero que le confiere un gran poder poético y onírico. Por su parte, el conjunto de los *Preludios* también está organizado según un plan tonal riguroso, como el *Clave bien temperado* de Bach. Sin embargo, Chopin incluyó una dimensión de improvi-



"Para mí, los *Preludios* de Chopin son un diario de viaje de sus emociones íntimas", afirma el pianista Jean-Nicolas Diatkine.

sación dictada por la emoción del momento, lo que quizás explique por qué hizo esperar tanto a su editor, que corrigió estas obras hasta el último minuto. Para mí, los *Preludios* son un diario de viaje de sus emociones íntimas.

¿Es la *Tercera Sonata* un enfoque más optimista de la vida que la *Segunda Sonata*?

Desde luego, especialmente si nos fijamos en el *Finale*. En mi opinión, el tercer movimiento es también una marcha fúnebre (como la explícita de la *Sonata n. 2*), a la que la tonalidad de Si mayor añade una dimensión lírica y celestial.

¿Qué es Chopin en su vida? Y a día de hoy, ¿está Chopin lo suficientemente reconocido a pesar de que su obra en un 95% es "solo" para piano?

En los momentos difíciles, como oyente, me sorprendía descubrir lo bien que me entendía con Chopin. Luego, cuando llegaba el momento de dominar su forma de tocar, parecía huir de mí, hasta que dejaba de quererlo demasiado... Cuando leí los testimonios de sus alumnos, pensé que no habían captado plenamente su originalidad como ser humano, debido a la filosofía de su época. Sin embargo, fueron ellos quienes forjaron las grandes tradiciones de su interpretación.

Como pianista, ¿está usted donde pensaba que podía estar hace cuarenta años?

En absoluto, porque sentía que tenía que descubrirme a mí mismo.

Cuéntenos un secreto... ¿Qué pianistas de los clásicos del siglo XX admira?

Admiro a muchos, pero me gustan especialmente Ferruccio Busoni, Josef Lhévinne, Claudio Arrau, Wilhelm Kempff y Martha Argerich.



Jean-Nicolas Diatkine ha grabado un monográfico Chopin en Solo Musica.

www.facebook.com/jeannicolas.diatkine

Spotify:
<https://acortar.link/AhJ8kN>

Miguel Berzal de Miguel

Multidisciplinar: cantante, escritor, director de cine

por Lucas Quirós

Miguel Berzal de Miguel es un jovencísimo artista madrileño. Como tenor, ha estudiado canto con tres figuras de la ópera internacional: el barítono hispano brasileño Rodrigo Esteves (del que fue único alumno), el tenor estadounidense Charles Castronovo (del que fue único alumno hijo) y el británico bajo-barítono Andrew Foster-Williams (Royal Academy of Music, Londres). Como escritor es autor de 5 libros: *El refugio* (2012), entre los libros más vendidos en la Casa del Libro en verano de 2012 y éxito de crítica tras su segunda edición en 2022; *Entre parientes* (2016), finalista en el Premio Literario Nacional Gregorio Samsa 2016 y éxito de ventas en la Feria del Libro de Madrid 2017; *Las horas muertas* (2017), finalista en los X Premios Literarios Internacionales de Ediciones Oblicuas y entre los 10 libros más vendidos en España en otoño de 2021; *Náuseas & La hiedra* (2019), entre los libros más vendidos en El Corte Inglés en verano de 2023; y *La oración de Sūn Shī* (Babidi-Bú) (2023). Y como director de cine y guionista cuenta con 4 películas: *Cuidar a Ruth* (2014), *Un encuentro* (2015), *Nomeolvides* (2016) y *Sin novedad* (2018), con las que ha sido éxito de crítica, público y galardones en festivales internacionales, como el Cleveland International Film Festival, el Palm Springs International Film Festival o el WorldFest-Houston International Film & Video Festival.



© MIGUEL BERZAL DE MIGUEL

Escritor, cineasta y músico, Miguel Berzal de Miguel acaba de ser galardonado con el Tercer Premio a Mejor Cantante de Ópera en la International Music Competition Classical Stars de Varsovia.

Acaba de ser galardonado con el Tercer Premio a Mejor Cantante de Ópera en la International Music Competition Classical Stars de Varsovia (competición respaldada por la prestigiosa Universal Maestro Society) por su "poderosa y emotiva interpretación" del aria "Ombra mai fù" del *Serse* de Haendel. Es, además, el único español premiado. ¿Cómo se siente?

Estoy muy emocionado y agradecido. Ha sido el primer concurso de canto en el que me inscribo en mi vida y quedar tercero es un honor. Se lo dedico a mi familia por estar siempre a mi lado, en especial, a mi madre María Jesús de Miguel de Miguel. Por otra parte, amo Polonia. Es un país que ha sufrido mucho a lo largo de la historia. Sin embargo, el arte, la cultura, su elegancia y su refinamiento natural, no se los han podido arrebatar nunca. Es tierra de artistas y de talento. Todo mi agradecimiento al jurado.

¿Por qué "Ombra mai fù"?

"Ombra mai fù" fue la primera aria que canté en un concierto; por eso la elegí. Mi profesor de canto, Andrew Foster-Williams (de la Royal Academy of Music de Londres) me enseñó a sumergirme en las partituras, a hacerme preguntas como: "¿por qué la primera sílaba

de esta aria dura 6 tiempos? ¿Por qué no 1 o 2? ¿Qué quería decirnos Haendel?". "Ombra mai fù" la canta Jerjes I, rey de Persia, justo cuando acaba de ganar una guerra. De pronto, se encuentra con una especie de árbol que nunca había visto, que no existe en su patria y queda como hechizado por su belleza. Yo creo que Haendel escribió la primera nota con una duración de 6 tiempos porque es una forma de detener el tiempo, como si el personaje dijera a sus tropas: ¡alto! La guerra ha acabado, es tiempo de belleza, de contemplación, de paz. Ojalá a través de la belleza de la música llegara el alto el fuego a tantos rincones del mundo en estos tiempos tan convulsos que vivimos. Hecho la vista atrás y me duele ver que la historia de la humanidad está siempre ligada a tanto sufrimiento... Ojalá el siglo XXI sea el de la reconciliación.

La grabación con la que ha ganado se hizo en la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús en Gijón. ¿Qué pensó antes de cantarla?

Antes de cantarla, me concentré en la belleza de la basílica y en lo que esa aria significa para mí. El estudio ya estaba hecho; respiré y canté. Como tenor intento olvidarme de mí mismo, ser consciente de que soy tan sólo un instrumento más dentro de una obra y que lo que debo hacer es vivir para servir a la música: "Live to serve the music, Miguel", me enseñó mi profesor Andrew. Es una frase que llevo siempre apuntada y la releo antes de cantar.

Acaba de publicar su quinto libro, *La oración de Sūn Shī* (Babidi-Bú). En el suplemento de *El Mundo*, lo incluyeron en su lista de libros que enganchan y narran grandes historias. ..

La oración de Sūn Shī es mi quinto libro, pero el primero en literatura infantil. Las ilustraciones son de Teresa Pérez Baró y las fotografías de Josetxu Miguel. Son dos grandes artistas, dos magníficos profesionales y dos bellísimas personas. Ha sido un proyecto muy bonito y estamos muy agradecidos por la acogida que está teniendo.



© MIGUEL BERZAL DE MIGUEL

"Mi profesor de canto, Andrew Foster-Williams me enseñó a sumergirme en las partituras y a hacerme preguntas", afirma Miguel Berzal de Miguel.

<https://miguelberzaldemiguel.com>

Konstantia Gourzi

El poder transformador de la música

por Mario González

Hablamos con la reconocida compositora y directora de orquesta griega Konstantia Gourzi, que este mes estrena una nueva obra de cámara en el Auditorio Nacional de Música, en Madrid. Galardonada con el prestigioso Opus Klassik 2023 a la "Mejor compositora del año", Konstantia Gourzi ha compuesto obras para destacadas instituciones y festivales como La Biennale di Venezia, el Festival de Lucerna, el Festival de Grafenegg, la Bayerische Staatsoper, la Staatsoper de Berlín, la Bamberger Symphoniker, la BBC, etc.

El próximo 8 de febrero, el Liceo de Cámara XXI acogerá el estreno absoluto de su nueva obra para cuarteto de cuerda, realizada por encargo del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y el Cuarteto Quiroga, ¿qué nos puede contar de la obra?

Esta composición toma como inspiración un dibujo de mi hermano Yannis Gourzis, con el mismo título *still flying*, que muestra un ángel volando sobre las ruinas de una guerra y transmitiendo esperanza. Empecé a componer esta pieza durante las guerras actuales, y diversas conversaciones con gente afectada reforzaron mi deseo de describir ciertas situaciones con música y así transformarlas. La composición consiste en ocho miniaturas, que se tocan una detrás de otra sin interrupción. Es, además, la primera vez que trabajo con el Cuarteto Quiroga y estoy muy entusiasmada, porque admiro mucho su forma de hacer música. Así que es un honor que estos cuatro músicos me pidieran que compusiera una pieza para ellos.

Tras estudiar piano, composición y dirección en su Atenas natal, se mudó a Alemania, donde actualmente reside, para ampliar sus estudios en la Hochschule der Künste (la actual UdK) de Berlín y en Darmstadt, ¿qué influencia tuvo en su evolución como compositora su contacto con la vida musical alemana de aquella época?

Mis estudios en Berlín fueron exigentes y muy intensos, pero contribuyeron indudablemente al crecimiento de mis conocimientos y experiencia. Los cursos en Darmstadt me abrieron nuevas puertas..., aprendí muchas cosas nuevas y pude experimentar también cómo era la vida musical fuera de Grecia. Así que me influyó, sin duda, la vida musical alemana. Aprender las reglas estrictamente compo-



© GREGORY GRAYES

La compositora y directora Konstantia Gourzi estrena una nueva obra de cámara en el Auditorio Nacional de Música, encargo del CNDM y el Cuarteto Quiroga.

tivas no fue fácil al principio, y también fue muy difícil tratar de olvidar mi propia tradición porque la música contemporánea en esa época (comienzos de 1990) parecía requerirlo así. Además, la forma de enseñar era muy diferente en Alemania, pero, unos años más tarde, fui lo suficientemente fuerte para buscar mi propia forma de combinar mi tradición con el conocimiento de la vida musical en Alemania. Y para mí este es un camino inagotable, que siempre es nuevo.

Entre 1991 y 1996 trabajó estrechamente con el compositor húngaro György Kurtág. ¿Cómo lo conoció y cómo fue trabajar con él? ¿Su interés por las miniaturas es fruto del contacto con Kurtág o siempre le ha gustado ese formato?

Durante mis estudios, acudía constantemente a los ensayos de la Filarmónica de Berlín y pude conocer a muchos músicos de la orquesta... Un día, un músico de la orquesta me preguntó si quería ir al ensayo con el Scharoun Ensemble y György Kurtág y, por supuesto, dije que sí... Esa fue la primera vez que nos encontramos... Yo ya había compuesto miniaturas antes de conocer a Kurtág, pero, para mí, conocerlo fue también un gran alivio porque en aquel momento muchos compositores componían formatos totalmente diferentes a las miniaturas... Cuando nos reuníamos, empezábamos siempre leyendo griego antiguo. Su forma de pensar respecto a la composición y su forma de enseñar fueron una gran inspiración para mí. Con él, aprendí que componer es una emocionante afirmación humana y no solo una compilación intelectual de elementos.

Es también una reconocida directora de orquesta, ¿por qué componer y dirigir son dos partes de un mismo todo para usted?

Componer aporta un gran conocimiento y experiencia práctica para dirigir, y dirigir (siendo compositora), aporta también un gran conocimiento musical a la composición. Un compositor que dirige sabe más acerca del sonido o de las posibilidades técnicas de un instrumento, y

un director que compone puede explicar más rápidamente cosas prácticas a los instrumentistas. He trabajado mucho con compositores y durante los ensayos, les he sugerido otras soluciones técnicas que eran incluso más cercanas a sus ideas. No concibo la vida de un músico con el rol de director o de compositor, sino que busco una forma más profunda de entender, sentir y transmitir la música.

¿Cómo fue la experiencia de ser asistente de Claudio Abbado con los Berliner Philharmoniker en 1995?

Abbado era un fenómeno del sonido. Aun diciendo muy poco, generaba la máxima intensidad de interpretación. Era tranquilo pero, a veces, también podía enfadarse. Después de su enfermedad, se convirtió en una persona totalmente cordial. Su deseo por fundar ensembles ha sido también una inspiración para mí... Fundaba familias de músicos, y esa actitud sigue siendo todavía muy inspiradora para mí, porque trabajar con músicos conocidos y crear ensembles con ellos genera una energía completamente diferente como director o como compositor.

Colabora habitualmente con músicos de otras regiones del mundo (usando incluso instrumentos tradicionales como el cymbalon, tarhu, saz o ney en algunas obras), y también con visual artists, bailarines... ¿Le enriquece a nivel creativo trabajar con gente de diferente bagaje cultural?

La respuesta es sí, porque como compositora y también como directora, juntar diferentes tradiciones musicales de forma creativa satisface mi curiosidad de juntar sonidos aparentemente incongruentes. Siempre he tenido el deseo de crear un terrero común con música, en el que las personas de diferentes culturas puedan vivir pacíficamente juntas... Respetar la tradición, cultivarla pero también expandirla, es una de las cuestiones más importantes que ocupan mi viaje musical.

<https://konstantiagourzi.com>

"Respetar la tradición, cultivarla pero también expandirla, es una de las cuestiones más importantes que ocupan mi viaje musical"

Jorge Suárez & Concentus König

Exquisitas exequias musicales

por **Simón Andueza**

Entrevistamos a Jorge Suárez, *alma mater* de Concentus König, grupo español de música antigua con quienes ha publicado recientemente la grabación *Musikalische Exequien*, dedicado primordialmente a legendarias composiciones de grandes autores, como Heinrich Schütz v. Johann Sebastian Bach.

Usted es el fundador y director de Concentus König. Cuéntenos un poco cómo, cuándo y por qué forma el grupo, y cómo fue la elección de este original nombre...

Concentus König se funda en el año 2017. En ese momento yo estaba estudiando dirección de orquesta en Finlandia y por recomendación de mi maestro decidí conformar una agrupación con la que poder seguir desarrollándome como músico en España. Su consejo siempre fue que debía rodearme de músicos con más experiencia que yo y de los que tuviese siempre algo nuevo que aprender. Desde muy temprana edad, además, la pulsión por el repertorio barroco, especialmente el alemán, siempre estuvo presente en mi vida. Fue un camino natural, inevitable, podría llegar incluso a decirse. Este es un repertorio en el que siempre me he sentido a gusto, un espacio intelectual e incluso a nivel de lenguaje con el que convivo de forma muy natural y proactiva. El nombre Concentus König es una referencia y un homenaje propio a Nikolaus Harnoncourt, una de las personalidades que más marcó mi vocación y formación musical desde un inicio, uno de mis grandes maestros, aunque infelizmente nunca pudiese llegar a conocerle. El apellido König habla de Johann Sebastian Bach, en torno a quien gira nuestro interés artístico.

La primera grabación de Concentus König bucea entre grandes compositores como Johann Sebastian Bach, Michael Praetorius y Heinrich Schütz. Es fabuloso que un grupo español se enfrente a estos creadores tan poco frecuentados por nuestros intérpretes. Cuéntenos la gestación de este proyecto y su resultado...

El disco, *Musikalische Exequien*, se concibe en el año 2022 como un homenaje a la figura de Heinrich Schütz en el 350 aniversario de su muerte. Como colofón a una serie de proyectos en torno a su persona, creímos muy acertado celebrar su legado durante una fecha tan especial y no podía ser de otra forma que grabando la gran obra funeraria que él compuso, las *Exequias Musicales* y que hemos querido poner en diálogo con otra gran obra funeraria del barroco alemán, la cantata *Gottes*

“Musikalische Exequien se concibe en el año 2022 como un homenaje a la figura de Heinrich Schütz en el 350 aniversario de su muerte”



© ELENA MARIANO

Jorge Suárez, alma mater de Concentus König, con los que ha grabado *Musikalische Exequien*, con obras de Bach y Schutz.

Zeit, ist die allerbeste Zeit, “Actus Tragicus”, de Johann Sebastian Bach. Me gustaría aquí hacer una mención a Eduardo Torrico, quien desde un inicio abrazó este proyecto. Él estaba escribiendo las notas al disco cuando falleció y por eso quisimos dedicarle este trabajo. Podríamos decir, con hondo pesar, que este disco es de alguna manera las Exequias Musicales de Eduardo.

¿Cómo escoge a los intérpretes de su grupo? ¿Cuenta con colaboraciones estables o prefiere variar entre ellos dependiendo de qué repertorio se aborde?

Desde un inicio, el grupo se ha consolidado en torno a un núcleo estable de cantantes e instrumentistas. Pero, como es sabido, este es un repertorio que exige multitud de variantes de plantilla y ante esa necesidad siempre nos encontramos con nuevas colaboraciones.

¿Cómo es la búsqueda de una versión propia a la hora de enfrentarse a estos autores que compusieron estas obras inmortales?

Desde el mismo estudio profundo de las fuentes y por supuesto desde la escucha interior de todo aquello de lo que parte una música así. Son obras que surgen del texto escrito, que están fuertemente arraigadas en lo poético. Escuchar con gran silencio interior y con disposición de reflexión. Trato de conseguir que el resultado final huya del terreno de la apropiación personal y en cambio se acerque lo máximo posible al de la escucha sincera de lo que esta música puede llegar a transmitirnos.

La discográfica Ibs Classical ha confiado en ustedes para este primer trabajo discográfico. ¿Cómo ha sido esta colaboración? ¿Les han dado libertad para lograr el proyecto que tenía en mente?

Ha sido desde el primer momento una colaboración muy afortunada. Paco Moya y Gloria Medina son unas personas profundamente enamoradas de su trabajo y logran que todo lo que sucede alrededor del proceso sea positivo. Desde el principio conectamos a la perfección en torno a la idea de lo que buscábamos

ya, en las primeras conversaciones el proyecto que les presentamos, se convirtió en un solo proyecto para todos. Me siento muy afortunado de que nuestro primer trabajo discográfico se haya dado de esta manera. *

Cuéntenos qué planes de futuro inmediato, o a largo plazo, se plantea a día de hoy...

Sin duda queremos consolidar Concentus König como un grupo relevante en nuestro panorama. Creemos en la fuerza del proyecto y la acogida que siempre tienen nuestros conciertos entre el público nos dicen que hay lugar para los grupos de nuestro país que aborden este repertorio. Queremos llegar cada vez a más personas que aman esta música y ofrecerles nuestra lectura de lo que, para nosotros, es la joya del repertorio histórico. Ahora mismo nos encontramos promocionando este trabajo, con vistas a nuestra próxima grabación y con muchos planes de futuro que ojalá pronto puedan hacerse realidad. Si me pregunta por el largo plazo, la posibilidad de interpretar un ciclo completo de Cantatas de Bach sería todo un sueño.

* La portada del CD está hecha a partir de una obra, *Siroco* (2022), de Arturo Berned, fotografiada por Sergio Padura



William Alwyn

por Juan Carlos Moreno

En 1936, el director Paul Rotha advirtió con alarma que, debido a un error mecánico, la música del documental *The Future's in the Air* no aparecía en la banda sonora. Había que preparar y grabar una nueva lo más rápido posible. Se le ocurrió entonces recurrir a un joven flautista al que había visto en alguna ocasión en los estudios de grabación. William Alwyn, que así se llamaba ese músico, no se lo pensó dos veces y, a pesar de carecer de experiencia en el medio cinematográfico, se volcó en esa composición. Así, de manera totalmente accidental, se introdujo en un mundo que revolucionó de tal modo su concepción de la música que, tan solo un año más tarde, se decidió a retirar todas las obras que había escrito hasta ese momento para las salas de concierto y empezar de cero.

Nacido en 1905 en Northampton, William Alwyn dio muestras de una notable sensibilidad artística desde edad temprana. Le gustaba pintar, escribir poesía y aprender idiomas, aficiones que le acompañarían a lo largo de toda su vida. Mas, por encima de todas ellas, se situaba la música: tocaba la flauta y escribía pequeñas composiciones para su instrumento y piano. Con quince años, fue aceptado en la Royal Academy of Music de Londres. Su progresión fue tan rápida que, en 1926, fue nombrado profesor de esa institución. Un año más tarde, su primera gran obra orquestal, *Five Preludes*, pudo escucharse en uno de los programas de los BBC Promenade Concerts. Poco después, seducido por el virtuosismo de su compañero de estudios Clifford Curzon, compuso para él un concierto para piano que el propio compositor definió como una de sus más arriesgadas obras de juventud.

Por esa época, además de componer y enseñar en la Royal Academy, Alwyn actuaba también como director de orquesta y flautista. No sorprende así que Paul Rotha se fijara precisamente en él para solventar un trabajo que requería talento y versatilidad. Alwyn cumplió con creces y, a partir de ese momento, no dejaron de llegarle más encargos.

Para Alwyn, esos documentales eran todo un reto, sobre todo porque, realizados con presupuestos demenciales, pusieron a prueba su ingenio para escribir la mejor música

“Su *Tercera Sinfonía* está considerada la más bella de la música inglesa después de la *Segunda* de Edward Elgar”

posible con los mínimos recursos. Como él mismo reconoció más tarde, esa experiencia le abrió los ojos a la necesidad de poseer una técnica impecable. Esa certeza era válida también para

Creaciones mayores

Surgieron así algunas de sus creaciones mayores, como las cuatro primeras Sinfonías: si la *Primera*, estrenada en 1950 por John Barbirolli en el Cheltenham Festival, conserva la estructura tradicional en cuatro movimientos, las tres siguientes presentan ya una mayor libertad formal. De ese corpus, la más interesante es la *Tercera*: escrita entre 1954



© NATIONAL PORTRAIT GALLERY

“La labor de William Alwyn en el mundo cinematográfico fue reconocida en 1958 con el premio de la British Film Academy, siendo todavía hoy el único compositor que lo ha recibido” (en la imagen, junto a su mujer, Olive Alwyn).

y 1956, en ella el compositor experimentó con un dodecafonismo concebido “de una manera tonal”. Para ello, dividió las doce notas en dos grupos, uno de ocho semitonos para el primer movimiento y otro de cuatro (Re, Mi, Fa y Fa sostenido) para el segundo; en el tercero, ambos grupos aparecen, pero oponiéndose, rivalizando entre sí. Más allá de su técnica, esta sinfonía está considerada la más bella de la música inglesa después de la *Segunda* de Edward Elgar.

1961, año de la ruptura

La de 1936 no fue la única ruptura vital y musical protagonizada por Alwyn: en 1961 decidió romper de nuevo con todo. Así, abandonó a su esposa, su puesto de profesor, Londres y el mundo del cine, y se refugió en Blythburgh, en Suffolk, donde dio inicio a una nueva vida al lado de la también compositora Doreen Carwithen, con la que contrajo matrimonio en 1975. En esa nueva etapa, Alwyn se centró sobre todo en un género que le había fascinado desde su juventud: la ópera. Surgieron así *Juan, or The Libertine* (1965-1971) y *Miss Julie* (1972-1976), ambas sobre libreto propio. Para él, una ópera no es una obra en la que la acción es “subrayada espasmódicamente” por la música, sino una en la que la música condiciona a la vez las palabras y la acción.

De ese periodo data también su última sinfonía, la *Quinta* (1973), subtitulada “*Hydriotaphia*” (*Urnas sepulcrales*) por una obra de sir Thomas Browne (1605-1682) que Alwyn amaba especialmente. Aunque su música no puede considerarse programática, su carácter conciso a la vez que dramático y disonante bebe, sin duda, de ese libro, todo él una meditación acerca de la muerte. También lo es la última gran obra de Alwyn, su *Cuarteto de cuerda n. 3* (1984), solo que en ella lo elegíaco se impone a lo trágico. El compositor no llegó a escucharla: se estrenó tres meses después de su muerte el 11 de septiembre de 1985 en Southwold.

Un maestro del cine

Para Alwyn, la inmersión en el mundo del cine supuso una auténtica revolución. Empezó en él componiendo la música para documentales y películas de propaganda bélica, y de ahí pasó, a partir de 1941, a escribir bandas sonoras para una sesentena de largometrajes, entre los que había dramas y comedias, pero también películas de género histórico, bélico, de aventuras, misterio... De todo su catálogo destacan títulos como *Larga es la noche* (1947) y *El ídolo caído* (1948), ambos de Carol Reed; *The History of Mr. Polly* (1949), de Anthony Pelissier; *Madeleine* (1950), de David Lean; *El temible burlón* (1952), de Robert Siodmak; *Yo acuso* (1958), de José Ferrer; *Los asesinos del Kilimanjaro* (1959), de Richard Thorpe, y *Sombras de sospecha* (1961), de Michael Anderson. Para Alwyn, la música de una película debía ir más allá de sugerir o remarcar el carácter de una escena o de reforzar su atmósfera: debía ser capaz de expresar los pensamientos del personaje, incluso cuando estos entraban en contradicción con lo que se veía en la pantalla. No se trataba, por tanto, de escribir una "música descriptiva", sino de hacer "música dramática" en el sentido más amplio del término. Su labor en ese ámbito fue reconocida en 1958 con el premio de la British Film Academy, siendo todavía hoy el único compositor que lo ha recibido.

"Para Alwyn, la inmersión en el mundo del cine supuso una auténtica revolución"

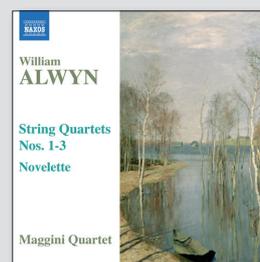
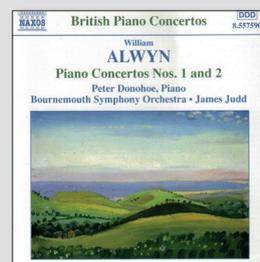
CRONOLOGÍA

- 1905 Nace el 5 de noviembre en Northampton.
- 1920 Estudia flauta y composición en la Royal Academy of Music de Londres.
- 1922 Compone la ópera *The Fairy Fiddler*, que resta inédita.
- 1926 Es nombrado profesor de la Royal Academy of Music.
- 1927 Se estrena en Londres su primera obra orquestal, *Five Preludes*.
- 1930 Escribe para su amigo Clifford Curzon el *Concierto para piano n. 1*.
- 1936 Empieza a componer música para documentales cinematográficos.
- 1937 Insatisfecho con su música, elimina todas sus obras escritas hasta la fecha.
- 1941 Escribe su primera banda sonora para un largometraje, *Penn of Pennsylvania*.
- 1950 John Barbirolli dirige el estreno de la *Sinfonía n. 1*.
- 1956 Finaliza la composición de la *Sinfonía n. 3*.
- 1962 Decide iniciar una nueva etapa profesional lejos del mundo del cine.
- 1971 Acaba la composición de la ópera *Juan, or the Libertine*.
- 1973 Compone su quinta y última sinfonía, titulada "*Hydriotaphia*".
- 1977 La emisora BBC Radio 3 estrena la ópera *Miss Julie*.
- 1980 Compone el *Concierto para flauta y ocho instrumentos de viento*.
- 1984 Completa el *Cuarteto de cuerda n. 3*.
- 1985 Muere el 11 de septiembre en Southwold.

DISCOGRAFÍA

- *Miss Julie*. Anna Patalong, Benedict Nelson, Rosie Aldridge, Samuel Sakker. Orquesta Sinfónica de la BBC / Sakari Oramo. Chandos. 2 CD. DDD.
- *Sinfonías n. 1-5. Sinfonietta para cuerdas*. Orquesta Sinfónica de Londres / Richard Hickox. Chandos. 3 CD. DDD.
- *Conciertos para piano n. 1 y 2. Derby Day Overture. Sonata alla toccata*. Peter Donohoe, piano. Orquesta Sinfónica de Bournemouth / James Judd. Naxos. DDD.
- *Concierto para violín. Miss Julie Suite. Fanfare for a Joyful Occasion*. Lorraine McAslan, violín. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra / David Lloyd-Jones. Naxos. DDD.
- *Lyra Angelica. Autumn Legend. Pastoral Fantasia. Tragic Interlude*. Rachel Masters, arpa; Nicholas Daniels, corno inglés; Stephen Tees, viola. City of London Sinfonia / Richard Hickox. Chandos. DDD.
- *Concerti grossi n. 2 y 3. 7 Irish Tunes. The Moor of Venice*. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra / David Lloyd-Jones. Naxos. DDD.
- *Film Music*. Orquesta Sinfónica de Londres / Richard Hickox. Chandos. 4 CD. DDD.
- *Cuartetos de cuerda n. 1-3. Novelette*. Cuarteto Maggini. Naxos. DDD.

- *Cuartetos de cuerda n. 6-9*. Cuarteto Villiers. Lyrita. DDD.
- *Mirages. 6 Nocturnes. Seascapes. Invocations*. Elin Manahan Thomas, soprano; Jeremy Huw Williams, barítono; Iain Burnside, piano. Naxos. DDD.



BACH 300

300 YEARS J.S. BACH IN LEIPZIG



LANG LANG | DANIEL HOPE | ALBRECHT MAYER
SOPHIE KAUER | FRANCESCA ASPROMONTE
CAMERON SHAHBAZI

THOMANERCHOR LEIPZIG | GEWANDHAUSORCHESTER LEIPZIG
ANDREAS REIZE



Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

major

Heliodor
PRODUCTIONS



AUDITORIO

Ópera / Conciertos



© JAMES HOLE



© SIMON GOSSELIN

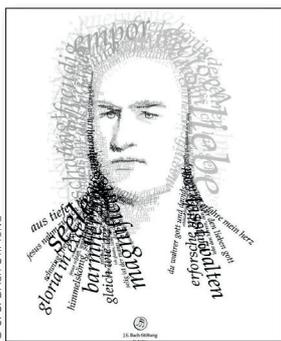
Este mes de febrero hablamos del comienzo del año Bruckner, con dos de sus Sinfonías más grandes, *Octava* y *Novena*, interpretadas por la Orquesta Nacional de España y la Sinfónica de Galicia, respectivamente. También nos referimos a la presencia del Ensemble Diderot en el CNDM, la interpretación recordada del Cuarteto Casals con *El arte de la fuga* de Bach (en gira por España), la JONDE y su recorrido por enero que ha tenido parada, entre otras ciudades, en Torrelavega (Santander) y la presencia de la Hallé Orchestra en el ADDA de Alicante. Como recital vocal, destacamos el regreso de Lise Davidsen (en la imagen superior) al Teatro Real, con un programa Verdi & R. Strauss.

Operísticamente hablando, vamos de Viena (*Vespri siciliani*) o Atenas, con dos títulos, *La Bohème* y *Into the Woods*, de Stephen Sondheim. O desde Londres narramos la última *Elektra* que se ha presentado en la Royal Opera House, con dirección musical de Pappano, escena de Christof Loy y con cantantes como Nina Stemme, Sara Jakubiak o Karita Mattila. Desde París, se ha rescatado "otro *Orfeo*", el del veneciano Antonio Sartorio, debido a Jaroussky: "estrenado con éxito en 1672, después ha quedado olvidado, como lo ha quedado el compositor... La restitución musical y la idea de reponer la obra se deben a Philippe Jaroussky, aquí al frente de la quincena de instrumentos barrocos de su orquesta Artaserse, con una batuta franca y bien llevada... Cabe destacar a la mezzo Lorrie Garcia, Orfeo, y a la soprano Michèle Bréant, Eurídice, (en la imagen ambas) por sus excelentes vocalizaciones".

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

DISCOS

Discos



© J. S. BACH-STIFTUNG

Nuestro top1 es una maravilla como son los registros audiovisuales de las Cantatas y obras corales de Johann Sebastian Bach por el Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach (J. S. Bach-Stiftung) dirigidos por Rudolf Lutz, como nos relata Álvaro de Dios en su extensa crítica a doble página: "El presupuesto, siendo importantísimo, no es nada sin la pasión y conocimiento para abordar estos proyectos, y ahí es donde entra Rudolf Lutz, ese hombre discreto que se mete al público en el bolsillo desde el primer minuto... Esa riqueza musical infinita en la que todo está interconectado, es el perfecto universo bachiano... Uno tiene la sensación de que se ha alcanzado un grado de madurez en la interpretación de Bach difícilmente observable en grabaciones antiguas: es plena y no se me ocurre cómo podría mejorar" (ver páginas 66 y 67).

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

Sumario

40 AUDITORIO

50 DISCOS

66 SOMOS CONTINGENTES, PERO BACH ES NECESARIO

68 BUFET DISCOS

70 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Bruckner, una despedida sinfónica

A Coruña

Juanjo Mena, director de confianza de la Orquesta Sinfónica de Galicia, regresó esta vez con la *Sinfonía n. 9* de Anton Bruckner. Mena tuvo como maestros a Celibidache, además de seguir las docencias de Bernaola y García Asensio, gozando de una notable trayectoria desde los comienzos que ayudaron a proyectar su carrera con grandes orquestas. Mena añadía sus atenciones al gran sinfonismo ya servido en otras fechas entre los Shostakovich, Mahler, Prokofiev o Stravinsky, un reconocimiento de la orquesta y que, en esta obra, obliga a un orgánico considerable en exigencias sonoras por la ampliación de recursos, desde las tubas wagnerianas al grupo parejo de metales, para cumplimentar a un público presto a alcanzar esas dimensiones casi telúricas de un creador abocado a las obsesiones que siempre condicionaron el conjunto de su sinfonismo, entre agobiantes revisiones, consecuencia de un grado permanente de asumida desconfianza.

La *Novena Sinfonía*, obra inconclusa, parece dejar constancia de su verdadero valor testimonial, particularmente en su tercer tiempo (*Adagio*), clave en sus aspectos de inmersión en su esencialismo. En la actualidad, para esta obra "inconclusa" se recurre a la *Originalfassung*, salvando problemas de interpretación crítica en lo relativo a aquel posible *Finale* de conclusión; no vendrá muy al caso, ya que a partir de bocetos dispersos, nos atenderemos a los cuatrocientos ochenta compases, poco sentido hubiese tenido cualquier especulación sobre este tiempo, bastando para mayor certificación testimonial con ese *Agadío* (*Sehr langsam, feierlich*). Aquel *Finale* que deseaba obsesivamente terminar en medio de agobiantes problemas de salud y que dan idea de lo que buscaba en medio de súbitos arrebatos místicos.

Feierlich, Misterioso (*Solemne y majestuoso*), a caballo de sus tres temas a partir de un primero extenso, se reafirmaba por las trompetas *in crescendo*, para acentuar la idea fundamental en un *tutti fortissimo* en acordes descendentes, cediendo a un pasaje *in piano* de cuerdas densamente expresivo, manifiesto de la voluntad claramente bruckneriana, al que respondían las trompetas con voluntariosa actitud de actitud sonora. El desarrollo se repartía entre ideas en un posicionamiento de *crescendo*, tal cual podíamos esperar, dentro de un continuo de pulso obsesivo y que en los metales alcanzó la característica dimensión de apabullantes dimensiones sonoras.

El *Scherzo*, en sus términos, resultó propicio para el espacio que ocupa, tal cual había hecho en la *Sinfonía* anterior, un *Scherzo* sobrecogedor por su actitud igualmente testimonial que, con seguridad, impactó al oyente con su impacto masivo y la recurrencia de motivos tenebrosos, una aproximación al abismo (nueva idea de esas persistentes obsesiones, más aún a la altura de sus vivencias emocionales en ese período final de su vida); en realidad, una confesión apocalíptica que consiguió transmitirnos sin el menor reposo imaginable, con la serie de *pizzicati* de las cuerdas confirmadas entre figuraciones de una flauta, con un *trío* leve y risueño.



La Orquesta Sinfónica de Galicia interpretó la "despedida sinfónica" de Anton Bruckner, su *Novena Sinfonía*.

El citado *Adagio*, lento y preciso, era la respuesta a tantas obsesiones ocultas que jamás serán desveladas, pero que alcanzaba ese cometido ansiado, resuelto por la propia tonalidad utilizada y dentro del marco previsible de un *Rondó* que se alejaba de la previsible forma sonata, ya desde los primeros matices de un tema que se repartía en distintos elementos, con un salto de novena de talante quejumbroso, en manos de las cuerdas a las que respondían las trompas. Un tema propicio para llegar al pasaje *Abschied von Leben* (*Adiós a la vida*), en el que las tubas, como respuesta en calidad de coral, preparaban otro grupo temático de motivos que concluyeron en el esperado *tutti*, que abarcaba la amplitud cromática de dimensiones místicas.

Ramón García Balado

Orquesta Sinfónica de Galicia / Juanjo Mena. *Novena Sinfonía* de Anton Bruckner.
Palacio de la Ópera, A Coruña.

Histriónica dirección y virtuosa solista

Alicante

La décima cita del ciclo sinfónico del ADDA en la presente temporada ha estado ocupada por la actuación de la orquesta The Hallé Manchester dirigida por su recién nombrado nuevo titular, Kahchun Wong, que lo será desde septiembre del presente año, haciendo un programa muy atractivo integrado por el *Concierto para violín Op. 77* de Johannes Brahms, para el que ha contado con la violinista neerlandesa Liza Ferschtman, y la *Quinta Sinfonía Op. 47* de Dmitri Shostakovich, reconocidas obras maestras del repertorio. como así se calificaban en el programa de mano de este concierto.

Desde la apertura orquestal del *Allegro* inicial, se pudo apreciar la estricta gestualidad del maestro de Singapur que rozaba constantemente una histriónica cinética, efecto que quedó en un segundo plano con la exhibición extendida en la entrada de la solista, adueñándose del discurso de la obra desde una impronta que estimulaba el diálogo concertante. Esto se agudizó en el consecuente desarrollo en la tonalidad de La menor, para implantarse de manera definitiva en la cadencia previa a su conclusión, pasaje en el que la violinista manifestó el alto nivel de su musicalidad. El aire lento del segundo movimiento propició el lucimiento de Stéphane Rancourt, destacadísima voz tonal de esta orquesta como primer oboe, dejando una lección magistral que elevaba el penetrante sonido angelical de su instrumento a cotas de absoluta excelencia, produciéndose una equiparación total con Liza Ferschtman que, para terminar la obra, descubrió el sentido magiar del jocoso *Allegro* final dejando una apasionante sensación. Tal vitalidad de ánimo tuvo su continuidad en el *Recitativo y Scherzo-capricho Op. 6* de Fritz Kreisler que tocó de bis. El desafío que supone esta pieza fue ampliamente superado en precisión digital, ataque de arco, afinación y tratamiento de los *tempi*, dejando la impresión de un sólido virtuosismo.

En la *Sinfonía* de Shostakovich, la orquesta manifestó sobradamente su experiencia, que la lleva a ser tenida desde más de siglo y medio como una de las formaciones de mayor prestigio artístico de Inglaterra, especialmente en su importante etapa con el mítico director Sir John Barbirolli. El maestro Kahchun Wong conoce técnicamente esta obra emblemática del sinfonismo ruso, pero le faltó llegar a ese plus dramático que irradia su música. Con todo, la sección de cuerda mantuvo su protagonismo en el *Moderato* inicial, fijando la idea temática de este movimiento, acentuada en el *ostinato* surgido antes de su conclusión. Los metales presentaron con sobrada dignidad su intervención en el ritmo jocoso que contiene el *Allegretto*. El momento más relevante se produjo con la interpretación del *Largo*, conducido por el director con más efusión emocional, lo que vino a dulcificar su gestualidad para así



La violinista neerlandesa Liza Ferschtman fue solista en el *Concierto de Brahms*.

contrastar el último movimiento que desarrolló con robótica kinesia, lo que acentuó las tensiones que propone Shostakovich, que van desde un premonitorio sentimiento sombrío hasta una verdadera explosión dinámica de toda la orquesta. Como sensitivo contraste, el maestro se dejó llevar por la tradición evocativa asumida por la orquesta en *Nimrod*, novena de las famosas *Variaciones Enigma* de Edward Elgar, con la que concluyó la velada.

José Antonio Cantón

Liza Ferschtman. *The Hallé Manchester / Kahchun Wong*. Obras de Brahms y Shostakovich. Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Bohemia en los tiempos de Erasmus

Atenas

Coincidiendo con las Navidades, Atenas ha optado una vez más por su producción emblemática de *Bohème*, título que encaja en las fechas, incluso asumiendo el carácter rompedor de la propuesta con la que Graham Vick inauguraba en 2007 su colaboración con la Ópera Nacional Griega (GNO). Vínculo sellado en 2009 con *Tannhäuser* y en 2011 con el doblete *Cavalleria-Pagliacci* para la programación estival en el histórico Herodion, donde, en la temporada 19/20, habría recalado un *Don Carlo* que, un mes antes de comenzar los ensayos, Vick debió cancelar por problemas de salud, que acabaron con su vida en julio de 2021. La reposición de *Bohème*, comenta el director artístico de la GNO, "está dedicada a la memoria de este gran director, un pionero de la ópera y un intelectual de la escena". Ciertamente que las limitaciones escénicas de la antigua sede de la Compañía, el Teatro Olympia (hoy rebautizado María Callas), para el que Vick concibió el montaje (que después se pudo ver en Bolonia), no contaba con los adelantos técnicos de la actual, en el deslumbrante edificio de Renzo Piano, para la que esta *Bohème* se recuperó en 2017, dentro de la primera temporada.

Vick plantea el espacio como una *cuasi* pantalla estereoscópica, con un mínimo de elementos teatrales, agilizando así los cambios de escena. Para su personal *película*, Vick transmuta a los protagonistas del guion de Illica y Giacosa para Puccini en estudiantes de Erasmus, justificando la idea: "La humanidad nunca cambia; la muerte es muerte, la pobreza es pobreza y los estudiantes, estudiantes". El encaje es perfecto, con el pequeño *chirrido*, que siempre se espera en las propuestas de este creador, que aquí instala el tercer acto, tan aséptico habitualmente, en las cloacas de la noche de París, donde no faltan la prostitución, la droga ni la violencia de género. Ni siquiera emigrantes *manteros*. Una traslación, con la que Vick pretende rejuvenecer una audiencia, que se reconozca en los personajes ("Mi público son las nuevas generaciones", diría al respecto), algo que no se llega a materializar. La minuciosa refactura la ha asumido ahora Katerina Petsatodi, responsable de producción del Teatro, que ya asistiera a Vick en el montaje.

En el foso, el eslovaco Ondrej Olos trascendiendo al verismo al que la obra invita, apostó por un diapasón casi wagneriano, dificultando la emisión en los cantantes, anulando en ocasiones la posibilidad de saltar el foso. Especialmente en el caso de Rodolfo (el tenor Yannis Christopoulos), a quien puede el personaje, a pesar de un color bonito, por una escasa proyección, que le obliga a impostar. En la prueba de fuego del dúo en el primer acto, la orquesta salió ganadora. Mejor, la Mimi de Vasilikí Karayianni: su desgarró funcionó en el tercer acto, para lucirse en el emocionante cuadro final, consiguiendo el único aplauso de la velada de un público que no respondió al resto de arias y concertantes. El mayor lucimiento le correspondió a Cellia Costea, defendiendo a Musetta con las tablas que avalan a esta soprano rumana. Junto a ella, encomiable trabajo el de los baritonos Dionysios Sourbis y Nikos Kotenidis (Marcello/Schaunaard, respectivamente). Buena la prestación del coro titular que, en la función del día 17, contó como regalo en el Acto de *Momus* con la sección infantil del mismo, dirigido por Konstantina Pitsiakou.

Juan Antonio Llorente

Vasilikí Karayianni, Yannis Christopoulos, Cellia Costea, Dionysios Sourbis, Nikos Kotenidis... Orquesta y coros de la Greek National Opera / Ondrej Olos. Escena: Graham Vick (retomada por Katerina Petsatodi). *La Bohème*, de Puccini. Ópera Nacional Griega, Atenas.



Graham Vick transmuta a los protagonistas de Puccini en estudiantes de Erasmus, justificando la idea de que "la pobreza es pobreza y los estudiantes, estudiantes".

A Sondheim le sienta bien Atenas

Atenas

De aceptar la valoración de Polanski “el musical es la ópera de nuestros días”, a Stephen Sondheim le corresponde erigirse en pope supremo del género. Nacido en Nueva York, después de aprender el oficio con Oscar Hammerstein II, su padre adoptivo, se dio a conocer como letrista de Leonard Bernstein en *West Side Story*. Programado con regularidad en salas convencionales, algunos de sus títulos han dado el salto a los teatros líricos. Como *Sweeney Todd*, que Bryn Terfel lleva en cartera regularmente. O *A Little night music*, cuyo tema “Send in the clowns” han incluido en sus programas sin

prejuicios desde Scotto o von Stade a Natalie Dessay o la joven Wallis Giunta. El potencial del compositor desaparecido a finales de 2021 lo vieron pronto en Grecia. La multidisciplinar Armonía Atenas, conocida por sus premiadas resurrecciones barrocas, como el *Carlo il calvo* de Porpora, que presentaron en los veranos de El Escorial, al mando de su creador George Petrou. De él surgió la idea de presentar la citada *Sweeney Todd* en el Megaro Musikis (Auditorio Nacional) de Atenas, del que su conjunto es orquesta residente. Volviendo a Sondheim con otra primicia en tierras helenas: *Company*, dentro de la programación del Festival de Atenas y Epidauró, en el majestuoso Irodion, a los pies de la Acrópolis.

La fiebre Sondheim cundió y la Ópera Nacional, que en su nueva sede cuenta para propuestas alternativas con una sala de hasta 400

Elektra no electrifica

Londres

La Royal Opera House abrió 2024 con una nueva producción de *Elektra* de nivel digno, pero no sobresaliente; se tienen en cuenta sus propios antecedentes con esta obra. Christof Loy ubicó la acción en un gran patio interno de lo que podría ser una mansión vienesa en la época de Richard Strauss y su libretista Hugo von Hofmannsthal. El vestir a Elektra como una más de entre las sirvientas, impidió a Nina Stemme diferenciarse de las demás. Y su movimiento fue más bien elemental, con agresiva gesticulación y una danza final de torpe zapateo. Vocalmente, su buen volumen y su cálida densidad de impostación tuvieron que convivir con algunas notas erráticas en el registro alto, una afinación a veces incierta y un fraseo incómodo, en lucha contra el vibrato en el registro medio. Karita Mattila, ya integrada a la pléyade de cantantes famosas al fin de su carrera con roles de carácter, impresionó con su vestido de fiesta y porte de reina decadente, con tiara y todo, pero la buena articulación de fraseo fue neutralizada por una proyección vocal demasiado débil. Firme y robustamente lacerante fue en cambio la Chrysothemis de Sara Jakubiak (¡también en traje de fiesta, con guantes y todo!), mientras que Łukasz Goliński impuso su Orestes con buen color pero sin demasiada entrega en su rol.

Todos ellos padecieron las consecuencias de una *regie* de personas de hierática gesticulación, pero finalmente sosa, dramáticamente hablando, porque en *Elektra* no se trata solamente de presentar mujeres al borde de un ataque de nervios. Es una obra en la cual la frondosidad psicológica casi freudiana del texto pide una detallada constatación con la representación corporal. Basta recordar cómo Eva Marton, Hildegard Behrens o Deborah Polaski se exploraban a sí mismas antes de lanzarse como fieras a los demás personajes que trágica e inútilmente trataban de contenerlas. No hay más que comparar esta puesta en escena con la de, por ejemplo, Patrice Chéreau o la de Götz Friedrich y Hans Schavenoch del mismo Covent Garden. Tal vez por culpa de ser ésta la primera noche, ninguno de los solistas pareció realmente entregado a su rol, en la forma que imponían estos grandes. Es así que faltó la ansiedad extrema de la manipulación de Chrysothemis por Elektra y la emoción del encuentro de ésta con Orestes. Todos parecieron un poco atontados, por más que impulsores del paroxismo requerido por la partitura y el libreto. La relativa falta de contraste y diferenciación de color impidió a Charles Workman (Ágith) brillar con su extraño cameo de comicidad y dramatismo.

Y si de comparaciones se trata, no queda más remedio que acordarse de lo que en el Covent Garden hicieron grandes directores de orquesta. Frente a ellos, Antonio Pappano se afianzó con una buena interpretación, expresiva en los *legatos* de esas maravillosamente prologadas frases orquestales straussianas. Pero faltaron la agresiva



Łukasz Goliński (Orestes) y Nina Stemme (Elektra), en esta *Elektra* que Christof Loy ubica en un gran patio interno de una mansión vienesa de época.

nitidez de contraste y énfasis en detalles orquestales de Solti o el impulso implacablemente arrollador de Thielemann. Este impulso solo es loggable a través de *acelarandi*, *diminuendi*, *subito piani* o contundencias alternadas con pasajes que deben salir con una precisión camerística. Pappano, con su honestidad y su talento habitual, prefirió, creo, una lectura más simple. Y la orquesta respondió con profesionalismo, pero a veces sonó cromáticamente chata.

Pero, tal vez sea injusto disminuir este esfuerzo de buenos solistas y directores de escena y orquesta serios, simplemente comparándolos con artistas legendarios. Después de todo, la concertación general fue esmerada y, a través de reposiciones, será seguramente posible elevar el nivel de esta nueva producción, que recibió entusiastas aplausos del público. Y aquí va una última comparación: cuando Thomas Beecham estrenó la obra en el Covent Garden en 1910, un poster callejero publicitó la obra como “¡Elektra! La ópera que *elektificará* Londres”. La nueva puesta en escena de este año 2024 convence solo hasta cierto punto... pero todavía no *elektifica*.

Agustín Blanco Bazán

Nina Stemme, Sara Jakubiak, Karita Mattila, Łukasz Goliński, Charles Workman, Michael Mofidian. Escena: Christof Loy. Coro y Orquesta de la Royal Opera House / Antonio Pappano. *Elektra*, de R. Strauss. Royal Opera House, Londres.



© VALERIA ISAEVA

La Ópera Nacional Griega, que en su nueva sede cuenta para propuestas alternativas, presentó *Into the Woods*, de Sondheim.

localidades, pensó en otro título, *Into the Woods*, con libreto de James Lapine entretejiendo alguno de los cuentos más conocidos de los hermanos Grimm. Fábula moral con desenlace amargo, en torno a la reflexión "Cuidado con lo que deseas". Aunque el estreno absoluto en Grecia (cantada en griego en versión para piano y percusión) se programó en febrero de 2020, la suspensión impuesta por la pandemia tras la *première*, obligó a reprogramarla en casi veinte funciones entre diciembre 2023 y enero 2024, con llenos absolutos. Merecidos, gracias a la impecable dirección musical de Stathis Soulis y al desbordante ingenio en la propuesta escénica de Dimitris Ayiopetridis-Bogdanos, responsable también de la traducción del texto. Si Sondheim afirmaba preferir "actores que canten antes que cantantes que actúen", el resultado le habría satisfecho en esta ocasión, con un equilibrado reparto de actores-cantantes y voces de la plantilla estable de la Ópera Nacional Griega. Multiplicando papeles en un minucioso y arriesgado trabajo de marquetería, en el que todas las piezas encajan a la perfección y del que, de destacar un solo nombre, posiblemente sería el bruja, encomendada a la mezzosoprano Nadia Kontogeorgis.

Juan Antonio Llorente

Nadia Kontogeorgi, Nalia Ziku, Danai Moutsopoulou, Lydia Tzanoudaki, Thanos Lekkas, etc. Dimitris Agiopetritis-Bogdanos (narador). Dir. Musical: Stathis Soulis. *Into the Woods*, de Sondheim. Ópera Nacional Griega / Fundación Niarchos, Atenas.

La Davidsen

Madrid

Regresaba Lise Davidsen por tercera vez a Madrid, y es bien sabido que nos encontramos ante un prodigio vocal, una voz enorme, bellísima en todos los registros, luminosa, transparente, poseedora de un agudo impecable. Con Davidsen todo suena fácil, no hay nada que pueda ensombrecer ese torrente cristalino que es su voz. Y poseedora

de una emisión arrolladora, además es capaz de demostrar como controla su instrumento de cualidades épicas hasta transformarlo en algo contenido, lírico, exquisito, con *pianos* impensables. Es natural que una cantante superdotada, como ella, se niegue en redondo a que se la encasille en el repertorio que le ha dado fama, el de Richard Wagner y el del otro Richard, Strauss. Ha proclamado a los cuatro vientos que desea cantar repertorio italiano y, sobre todo, sin olvidar a Puccini, al gran Verdi, cuyos papeles femeninos son un terrible y apetitoso reto para cualquier soprano que se precie. Así que en el recital que nos ofreció en enero en el Teatro Real, dedicó la primera parte al de Busetto.

Como muestra de su arrojo, comenzó a cuerpo descubierto cantando, de *La forza del destino*, "Pace, pace, mio dio". Fue una demostración de que para Davidsen no hay barreras; cantó con una seguridad en el ataque a las notas agudas y una brillantez en la zona media inigualable. Sin embargo, si su interpretación a niveles musicales fue soberana a nivel interpretativo, le faltó ese *pathos* inherente a personaje tan trágico como el de Leonora. Algo similar ocurrió con la segunda pieza del recital de *Un ballo in maschera*, "Morrò ma prima in grazia", de nuevo una ejecución sin mácula pero poco convincente en lo dramático, ya que no logró vencerme ni, lo que es más grave, conmoverme. Su voz es perfecta "ma, li manca italianità", carece de ese timbre redondo de timbres oscuros que caracteriza a las más grandes intérpretes del papel. Después para cerrar esta sección, cantó la "Canción del sauce" y el "Ave María" de *Otello*. Fue quizá con lo que menos asombró al público, pero a mí me dejó perplejo de que fuese capaz de reducir su voz a extremos impensables, hasta convertirla en un hilo exquisito y además encarnó al personaje con un candor y lirismo sorprendente.

Con la segunda parte vino la parte del león sobre el papel, la escena final de *Salomé* de Richard Strauss que, sorprendentemente, cantó con partitura. No se puede más que quedar deslumbrado por la fuerza de su interpretación, la voz sonó como un *tsunami* melódico que anegó el Teatro Real. Reconozco que es difícil no sentirse arrastrado por ese



© ELWIRA MEGAKS

La soprano noruega Lise Davidsen ofreció un recital en el Teatro Real.

bellísimo torrente, pero, de nuevo, se notó la juventud de la Davidsen, porque su Salomé fue poco sensual, poco perversa, aunque fuera de serie. No hay que preocuparse, en unos años hará una Salomé de antología.

Para corresponder al público enfervorecido ofreció lo mejor de la velada, el "Dich teure Halle" de *Tannhäuser*. Puedo asegurar que jamás he escuchado una interpretación semejante, tanto a niveles musicales como interpretativos. Era evidente que se trataba de un personaje que tiene madurado y su voz sin mácula fue capaz de hacerme escuchar la ilusión de una joven que espera recuperar a su amado. Prodigiosa. Finalizó el recital con el sublime *Morgen* de Richard Strauss, que interpretó con una delicadeza fuera de serie. Y para compensar tanta maravilla, la dirección musical de José Miguel Pérez-Sierra fue un tanto burda en todas sus intervenciones, sobre todo en la "danza de los siete velos", una pieza lúdica donde las hayas y que bajo su dirección fue en exceso ruidosa y carente de cualquier tipo de sensualidad.

Francisco Villalba

Lise Davidsen. Orquesta Titular del Teatro Real / José Miguel Pérez-Sierra. Obras de Verdi y R. Strauss. Ciclo Voces del Real. Teatro Real, Madrid.

Los retos

Madrid

En enero, el Cuarteto Casals se enfrentó a *El arte de la fuga* de Bach en el Auditorio Nacional para el CNDM. Este hecho no supone un concierto más, sean quienes sean los intérpretes. Algo así constituye un conjunto de retos.

Primer reto: el concepto. Si el concepto explora las relaciones entre los seres, esta obra es absolutamente conceptual. Los seres, claro, son aquí sonoridades, individuales o colectivas (p.e., el tema del que parte todo), y Bach estrujó al máximo las combinaciones entre las primeras y las segundas a través de maravillosos recursos contrapuntísticos. Para dominar esta obra, se requiere conocer bien las combinaciones sonoras de sus partes o te conviertes en un dominguero perdido en plena *kasbah*. Reto superado: el Casals conocía a la perfección los enlaces de cada nota y la esencia de todas las metamorfosis. Por eso, los fraseos, voz por voz o dialogando entre ellas, resultaron limpios y brillaron en perfecta sintonía con lo que cada sección parece demandar. La demanda, claro, fue la que el propio Cuarteto decidió

imponer, y tanto en los contrapuntos o cánones más intimistas como en los más extrovertidos no hubo rastro de artificiosidad.

Segundo reto: el placer. *El arte de la fuga* ofrece un doble placer. Por un lado, el intelectual. Se trata de una obra concebida como teoría, la demostración del dominio contrapuntístico de Bach. Ninguna observación sobre la praxis. Sé que esto suena *freaky* hasta la lástima, pero leer la partitura ya supone un placer para quien estudia contrapunto (lo deseable sería compaginarlo con vida social, jugar y esas cosas). Al trasladar lo escrito a lo sonoro, ni el mismo autor sería capaz de apreciar todos los juegos planteados. Es imposible percibir, por ejemplo, un *contrario motu*. No obstante, queda para el oído la música (soberbiamente) bien construida. Esto es garantía de una escucha agradable. Pero hay intérpretes que, por exceso de respeto a lo intelectual, se limitan a presentar la pieza (y a despertar el bostezo). Reto superado: el Casals no se limitó a la exposición de los sudokus bachianos, sino que aceptó cuanto tienen de juego y jugaron a desentrañar sus claves, unas veces obvias y otras ocultas. Y con juego, claro, hay placer sensitivo (y sensual).

Tercer reto: la identidad. Bach no dejó ninguna anotación sobre plantilla instrumental requerida. A lo largo de la historia, se ha interpretado con las agrupaciones más variadas (y también desde la soledad cuando ha sido posible). No sólo existen numerosas versiones instrumentales, sino también, más allá de la plantilla, competencia de sobra, con versiones tan estupendas como la de Savall. El cuarteto de cuerda, además, constituye la plantilla camerística más homogénea en cuanto a timbre, lo cual puede mitigar el conjunto de individualidades que es el contrapunto. Reto superado: el Casals está formado por instrumentistas que superan cualquier obstáculo técnico y creen honestamente en lo que hacen. Abel Tomàs y Vera Martínez defienden sus líneas sin que ambos violines se alienen mutuamente ni parezcan de planetas diferentes; Tomàs recorre los discursos desde la vehemencia hacia la serenidad, mientras que Martínez actúa en sentido contrario. La viola de Jonathan Brown no queda encastrada entre agudos y graves; le saca el mejor partido a cualquier registro al que se lance. El chelo de Arnau Tomàs cimienta con firmeza estos templos del Barroco y recuerda que la voz más grave no tiene por qué ser pesada ni inarticulada (vamos, que ese chelo no se convierte en el *cuñao* que glosa las noticias mientras los demás tratan de escucharlas). Cada instrumentista, por lo tanto, está dotado de personalidad, pero al mismo tiempo trabaja por una sonoridad colectiva. Se notan los años de convivencia y el emocionante conocimiento entre sus integrantes. El Casals posee identidad de sobra para tratar de tú a tú a la competencia más legendaria.

Cuarto reto: el directo. El Casals se halla presentando en vivo el repertorio que acaba de grabar (con merecido éxito). En cualquier disco, con un poco de paciencia y/o ingeniería, todo discurso puede quedar immaculado. Luego llega el directo para desvelar cuánto de honestidad y cuánto de trampa bullía en el estudio. El Casals, ya lo he dicho, cree con honestidad en lo que hace. Por eso, como se apreció sobre el escenario, su sonido no es producto de una mesa de mezclas. La limpieza de líneas, la sofisticación en fraseos, la amplitud de matices (capaces de transitar en una misma pieza del susurro al estallido con naturalidad) o la fluidez de los *tempi* (también los lentos) son marca de la casa Casals. Dentro del directo también merece la pena la representación escénica: los contrapuntos a cuatro voces se alternaron con los cánones a dos que, al fondo del escenario, eran escuchados por el otro par de instrumentistas.

El público, claro, celebró y agradeció el enorme esfuerzo realizado por la formación, que incluso después de este monumento maravillosamente arrogante, regalaron una *Fantasia* de Purcell.

Juan Gómez Espinosa



En enero, el Cuarteto Casals se enfrentó a *El arte de la fuga* de Bach en el Auditorio Nacional.

Cuarteto Casals. *El arte de la fuga*, de Bach. Liceo de Cámara XXI, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.

XI CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA CLÁSICA "ÁNGEL G. PIÑERO"

Final el 5 de julio de 2024

en El Puerto de Santa María, Cádiz

Dirigido a jóvenes músicos
menores de 36 años

5 PREMIOS
para los finalistas

1ª fase antes del 20 de mayo: envía tu vídeo y audio con tu interpretación de las tres obras de Ángel.

2ª fase: los finalistas interpretarán las tres obras el 5 de julio en el Hotel Monasterio San Miguel.

Inscríbete ya y prepara las tres partituras de Ángel G. Piñero

Consulta aquí las bases del concurso:
angelpinero.com



Promueve:



Colaboran:



El silencio solemne de la forma

Madrid

El último silencio de articulación, una clara separación formal en el seno del cuarto y último movimiento, *Finale* (*Feierlich, nicht schnell / Solemne, no rápido*) que preparaba la coda de éste (y, por ende, la coda de toda una *Octava Sinfonía* de Anton Bruckner), fue el único silencio, de los creados por el podio titular de la ONE, David Afkham, que ha respetado (¿religiosamente?) el público que llenó la sala sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid, inaugurando la actividad sinfónica de la Orquesta precisamente en el arranque del bicentenario bruckneriano. Un intenso silencio que dio paso a una eficaz exaltación *cadencial* de una *Sinfonía* escrita, de inicio, en la emblemática tonalidad de Do menor, que no debemos juzgar respecto a cierta sugestiva veneración póstuma. Y tanto me vale que esta veneración se dirija hacia su autor bicentenario y su discutida vida sinfónica, como, muy probablemente me temo, hacia alguno de los muchos "advenedizos" o no tanto, que, el siglo pasado especialmente (y aún éste por lo que veo), se le han subido a la chepa. Una gran *Sinfonía* del repertorio que, sin duda, merece este trato preferencial, sin más excusas, por su adelantada capacidad de crear y disipar tensión, al margen de cualquier otro añadido espurio y militante... Añadido *bruckneriano*, en el peor sentido de la palabra.

Pero, me explico. La mención no es gratuita. Algo retórica, sí (me perdonen), porque podría haber empezado describiendo algunas situaciones anecdóticas que se dieron, un tanto anómalas a estas alturas de la película y que sólo se producen de esta guisa, con el de Ansfelden. Y es que no fueron extraños de temporada, los melómanos o asimilados, camuflados entre el público ("infiltrados" de prejuicios y discoteca) que parecían exigir, gesticulando de manera ostensible, poco elegante y perturbadora en cualquier caso, dirigir con amaneramiento teatral (*de cara a la galería*, en su sentido más estricto), algún aspecto musical, en especial referido al *tempo* y *carácter*, o... también... por estos silencios, que no reconocían de entre su memoria, en la versión en vivo. Una actitud que, al margen de respetar (moderadamente) si ésta no pasaba a lo sonoro (cuestión que a veces era difícil, en distancias tan cortas) podría tener su "aquél", su punto pintoresco, hasta histriónico, durante la interpretación. Uno especialmente provocador en primera fila, se empleó a fondo en el inicio del *Adagio*... No le entendía muy bien en principio, pero saqué en consecuencia que se refería a la pretensión "exotática" de los acordes iniciales (que a mí me estaban gustando e interesando, por cierto...) y que luego se extendería a los citados generosos *silencios* que Afkham dejara entre movimientos. Unos *silencios* comprensibles dada la magnitud de estos movimientos, que parecieron tener vida propia.



David Afkham dirigió a la Orquesta Nacional de España la monumental *Octava Sinfonía* de Bruckner.

El primero de ellos, *Allegro moderato*, es más convencional en este sentido dimensional, aunque, como ocurriera con el *Adagio*. *Feierlich langsam; doch nicht schleppend* (*Lento con solemnidad, pero sin arrastrar*) recibió su máximo interés, su justo premio en la coherencia de su misma resolución final. Una resolución que, en estos dos movimientos en particular, fue especialmente conmovedora. Una conmoción que tiene mucho de conceptual, aunque se agradeciera la intención de podio y atriles de darle a la partitura una visión más sensual y agónica. Quedó molesto más de uno... Como imagino en su tiempo, molestará cualquier ensañamiento estético en una u otra dirección (¿o a lo mejor, esto forma parte, a la contra, del propio disfrute...?). Escuchar esos dos solitarios golpes de platillos y triángulo del *Adagio*, en un autor que se ha tachado de grandilocuente y que, sin embargo, emplea los medios instrumentales con semejante proporción, equilibrio y comedido fue, como era de esperar, el punto culminante, el cénit de esta interpretación.

Una obra monumental que generó una sana expectación propia de otras épocas no tan lejanas, ofrecida con detalle, energía y conformidad, sin caer en "paranoias informales" o lecturas frías "formalistas". A medio camino entre monumentalidad y pausa, normal que incomodara a unos y otros.

Luis Mazorra Incera

Orquesta Nacional de España / David Afkham. *Octava Sinfonía* de Anton Bruckner.
OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Presentación del Ensemble Diderot

Madrid

Hizo su presentación en Madrid (aunque realmente en palabras de su director, fue la segunda vez que actuaban en suelo madrileño) el Ensemble Diderot. Fundado en 2008 por el violinista Johannes Pramsohler, el Ensemble Diderot se ha convertido en un grupo a tener en cuenta en el panorama actual de la música barroca. Su galardonada y nutrida discografía, compuesta principalmente por grabaciones de estreno mundial, nos da buena idea del discurrir del concierto.

El programa elegido fue de gran interés para una abarrotada Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, tanto en los infrecuentes au-

tores a interpretar, como en el orgánico del grupo de cámara en sí y los instrumentos solistas seleccionados para la velada. Así, nombres como Johann Georg Pisendel (1647-1755), Carlo Paolo Durant (1712-1769), Johann Joachim Quantz (1688-1758) y Johann Friedrich Fasch (1688-1758), se unieron a los más habituales Georg Philipp Telemann junto al sempiterno Johann Sebastian Bach. Las piezas escogidas nos permitieron escuchar a un más que correcto archilaúd solista y a formaciones camerísticas realmente únicas y que permiten elaborar un pequeño mapa mental de las fabulosas formaciones de música de cámara presentes en las cortes europeas dieciochescas y que los compositores elaboraban, según qué instrumentos concretos pertenecían a sus selectos miembros.

Así, la velada comenzó con el *Concierto para violín solo en sol menor JunPI 1º* de Johann Pisendel, donde pudimos disfrutar del violín solista

Otro Orfeo

París

En el marco de una gira por diferentes ciudades francesas, el parisino teatro Athénée acogió *Orfeo*, ópera del compositor veneciano Antonio Sartorio (1630-1680). Su *Orfeo* fue estrenado con éxito en 1672, pero después ha quedado olvidado, como lo ha quedado el compositor. Esta producción constituye así el primer reestreno francés. El estilo musical se conforma a lo que se llama *cantar recitando*, con largos pasajes en recitativo puntuados por algunas arias, y algunas bien inspiradas (el aria de Eurídice o el aria final de Orfeo) para una velada de cerca de tres horas y diez cantantes. La trama se distingue de la habitual sobre el tema (como en Monteverdi), poniendo en valor a numerosos papeles secundarios (los acompañantes de los dos amantes) para dejar una plaza reducida a los dos héroes, acabando con un Orfeo que llora la desaparición definitiva de Eurídice por darse la vuelta para verla. Una obra muy interesante, a pesar de conformarse a los estilos y criterios musicales de la Venecia de la época sin verdadera sorpresa.

La restitución musical y la idea de reponer la obra se deben a Philippe Jaroussky, el muy conocido contratenor y también director, aquí al frente de la quincena de instrumentos barrocos de su orquesta Artaserse, con una batuta franca y bien llevada. El reparto vocal corre a cargo de los jóvenes cantantes franceses del taller Arcal, con un canto dominado y voces mayoritariamente agudas (femeninas y de contratenores). Cabe destacar a la mezzo Lorrie Garcia (Orfeo) y a la



© S. GOSSELIN

“La restitución musical y la idea de reponer el *Orfeo* del veneciano Antonio Sartorio, se deben a Philippe Jaroussky”.

soprano Michèle Bréant (Eurídice) por sus excelentes vocalizaciones. La puesta en escena es de Benjamin Lazar, especialista del repertorio lírico barroco, con su competencia especialmente en la dirección de actores, alrededor de sencillos paneles y de una plataforma giratoria, luces apropiadas y vestuarios evocadores. Buen espectáculo para servir bien a un descubrimiento.

Pierre-René Serna

Lorrie Garcia, Michèle Bréant, etc. Ensemble Artaserse / Philippe Jaroussky. Escena: Benjamin Lazar. Orfeo, de Antonio Sartorio. Théâtre de l’Athénée, París.

de Johannes Pramsohler, quien destaca por su velocidad de arco en los pasajes más veloces, mediante *tempi* rigurosos que el resto de músicos respeta y que confieren un gran sentido de ensemble disciplinado y conjuntado. La pieza de Carlo Paolo Durant fue una de esas rara avis que difícilmente se han presenciado fuera de este concierto. La formación inédita de clave, laúd y violonchelo como instrumentos solistas en este *Concierto en do menor* y conjunto de cuerda nos permitió su audición de una música importante con unos sólidos solistas. Así, Cécile Verolles nos deleitó con sus buenas dotes solísticas, lejos de la excelencia mostrada durante todo el concierto como continuista de sonido cálido y bello, algo que compartió con el clavecinista Philippe Grisvard, aunque éste tuvo más ocasiones para mostrar su excelencia musical.

La segunda parte nos trajo otra de esas insólitas formaciones, esta vez para flauta, violín, viola y bajo continuo de Johann Joachim Quantz. El flautista Alexis Kossenko fue quizás el solista más destacado del Ensemble Diderot, con grandes dosis de virtuosismo en los fragmentos

realmente veloces impuestos por Pramsohler y erigiéndose en vital y poético instrumento del recital con su especial sonoridad. Antes de acometer la última pieza bachiana, su *Triple Concierto para flauta violín y clave BWV 1044*, único referente de música de gran repertorio presente en la madrileña sala, pudimos deleitarnos con el *Concierto para laúd en re menor FaWV Ld1* de Johann Friedrich Fasch, de excelente factura, en una impecable interpretación por parte del laudista Jadran Ducumb.

La propina que nos regalaron estos sólidos músicos consistió en una deliciosa versión de *Polonesa* de la *Suite orquestal n. 2 BWV 1067* de Johann Sebastian Bach, capitaneada de nuevo por Alexis Kossenko junto a Cécile Verolles.

Simón Andueza

Ensemble Diderot / Johannes Pramsohler, violín y dirección. Obras de Pissendel, Durant, Telemann, Fasch y J.S. Bach. Universo Barroco, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.



© ELVIRA MEGÍAS

Integrantes del Ensemble Diderot durante su concierto en el ciclo Universo Barroco del CNDM.

Inesperada fiesta post-navideña

Torrelavega

Un año más, la Lotería de Navidad fue esquiva con Cantabria y, como tiene por costumbre, su tradicional sorteo no dejó más que algún premio menor, pero hete aquí que, apenas terminadas las fiestas y sin que sepamos cómo ni por qué, la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) recaló en Torrelavega para ofrecer el último concierto de su primera gira de 2024. Tal visita constituyó un acontecimiento verdaderamente extraordinario, porque si bien es cierto que las principales compañías teatrales que recorren España cada temporada tienen en la capital del Besaya una parada habitual, no lo es en absoluto que una orquesta de tal calibre se deje caer por el Teatro Municipal Concha Espina, y menos aún que quien se suba al podio sea un director de la talla de



La JONDE recaló en Torrelavega en el último concierto de su primera gira de 2024, dirigida por Pablo Heras-Casado.

Pablo Heras-Casado. Fue, por poner un ejemplo, como si la Filarmónica de Viena y Christian Thielemann se presentasen sin avisar en las fiestas de Torrelodones.

Aires de fiesta, pues, en una noche fría, lluviosa y de fútbol en abierto que reunió a un público variopinto y un programa que no lo fue menos. La cosa empezó, ahí es nada, con una novedad: el de la composición ganadora del último Premio Reina Sofía de la Fundació Ferrer-Salat, firmada por Javier Quislant con el título *Unda maris* e inspirada, por lo que se nos cuenta, en los versos de la *Eneida* virgiliana que dicen "fluctus uti primo coepit cum albescere uento, / paulatim sese tollit mare et altius undas / erigit, inde imo consurgit ad aethera fundo" (Como empieza la ola a clarear al primer soplo de viento, / y se encrespa poco a poco el mar y más alto las olas / levanta para desde el abismo profundo llegar hasta el éter). Escrita en un lenguaje atonal, sutil y sorprendentemente claro, no la catalogaríamos como música programática al uso, pero con imaginación, cálculo y razón, Quislant consigue evocar una mar en calma primero, rizada después, arbolada al fin, de olas implacables que ya te suben al cielo y ya te bajan al abismo, dejándote envuelto en un colosal marasmo sonoro del que Heras-Casado, avezado explorador de timbres y dinámicas, surge victorioso y el oyente, me atrevería a decir, impactado.

A partir de aquí, fue la música rusa orgullosa de serlo la que acaparó el resto del programa, con *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky para completar la primera parte y la *Sinfonía n. 10* de Shostakovich para monopolizar la segunda. Escuchar páginas tan conocidas e interpretadas como éstas a una orquesta atípica (si se me permite la expresión) como la JONDE, dirigida por un primer espada como Heras-Casado resulta siempre interesante y esclarecedor, pues permiten calibrar con mayor precisión el talento y valía de cada cual. Esta ocasión no fue la excepción y la faena de uno y otros resultó soberbia. El granadino concedió a cada frase un acento, un matiz revelador y su gesto, amplio como un inacabable pase al natural, fue lo suficientemente didáctico como para que sus músicos respondiesen con una inmediatez y exactitud admirables, con mención especial a la cuerda y el viento madera.

Completado el programa, la fiesta continuó con tres propinas: "otro poco de música rusa, pero de otro tono" (como anunció el propio director) con el Vals de las flores del *Cascanueces*, un vibrante Intermedio de *Las bodas de Luis Alonso* y, como traca final, un torerísimo *Amparito Roca* interpretado y vitoreado en medio del jolgorio general.

Darío Fernández Ruiz

Joven Orquesta Nacional de España / Pablo Heras-Casado. Obras de Quislant, Tchaikovsky y Shostakovich.
Teatro Municipal Concha Espina, Torrelavega.

Importante inauguración

Viena

El espectáculo concebido para *I vespri siciliani* por el fallecido Herbert Wernicke hoy casi parece tradicional: un decorado único, una enorme escalinata (con los consiguientes riesgos para quienes deben subirlas y bajarlas, muchas veces cantando) y dos bandos: el ejército francés y el pueblo siciliano ("adecuadamente" modernizados en su vestuario, en el sentido de que no molestan) y la acción se sigue con facilidad. La marcación de actores, que debe de haberla habido en sus orígenes, conociendo al famoso director de escena, ha quedado desdibujada y es obvio que cada uno, dentro de una línea general, hace lo que quiere y/o lo que puede. Por ejemplo, el Monforte de Golovatenko, muy bien cantado y con un timbre baritonal bueno pero no muy bello, es siempre igual a sí mismo en la expresión. Otro es el problema de la única protagonista femenina, Rachel Willis-Soerensen, también muy aplaudida: cierto que la parte es diabólica, pero también que la soprano es una lírica cuyo registro central y grave no suenan a menos que los abra ficticiamente. Tiene excelentes medias voces y buenos agudos (algo metálicos) y no es la virtuosa que necesita el conocido "Bolero".

En cambio, el Arrigo de John Osborn es un dechado de técnica y estilo con una voz no particularmente brillante y algún agudo corto; se mueve adecuadamente. Schrott, que como Osborn había debutado en la versión francesa en Londres hace tiempo, y hacía su primera aproximación al italiano, fue el más artista e hizo valer la nobleza de su timbre y la intención de su canto (no hubo frase por más convencional que no aprovechara) para caracterizar a ese personaje más que ambiguo que es Procida, probablemente el patriota más cuestionable o desagradable de Verdi por su fanatismo.

De los secundarios destacaría al joven bajo Strazdas (Señor de Béthune) por su material, que necesita de trabajo cuidadoso, y al Danieli de Ernst que logró la proeza de hacerse oír en el gran concertante del acto tercero, en el que, como en otras escenas de conjunto, Carlo Rizzi desequilibró la balanza en favor del foso, de por sí muy abierto y con la excelente formación orquestal, que muchas veces sonó como si fuera un conjunto de los que requería un Berlioz. En otros momentos, como en la Obertura, las cosas fueron mejor y se mostró un maestro seguro, aunque no una gran batuta, demostrando las mismas fuerzas y limitaciones que en el pasado en sus actuaciones en Amsterdam. El coro, preparado por Lang, estuvo magnífico. El Teatro estaba repleto, y los aplausos fueron *in crescendo* hasta las ovaciones finales.

Jorge Binaghi

Rachel Willis-Soerensen, John Osborn, Igor Golovatenko, Erwin Schrott, Simonas Strazdas, Norbert Ernst... Coro (Maestro: Thomas Lang) y Orquesta del Teatro / Carlo Rizzi. Escena: Herbert Wernicke. *I vespri siciliani*, de Verdi. Staatsoper, Viena.



Rachel Willis-Soerensen y Erwin Schrott, en estas *Vísperas sicilianas* ideadas hace ya tiempo por Herbert Wernicke.

FEBRERO 2024

Pasiones



Auditorio de la
Diputación de Alicante



T12. A6
SÁBADO 3 DE FEBRERO 2024 - 20.00H

“La Vida Breve”

ADDA-SIMFÒNICA ALICANTE
CORO AMICI MUSICAE
SALUD, SANDRA FERRÁNDEZ, MEZZOSOPRANO
PACO, FRANCESCO PIO GALASSO, TENOR
TÍO SARVAOR, ÀNGEL ÒDNA, BARÍTONO
ABUELA, MARTA INFANTE, MEZZOSOPRANO
MANUEL, JAN ANTEM, BARÍTONO
CARMELA, SABRINA GÁRDEZ, SOPRANO
PEDRO JIMÉNEZ “PERRETE”, CANTAOR
BASILIO GARCÍA, GUITARRA
MIQUEL ORTEGA, DIRECTOR INVITADO

Manuel de Falla, La Vida Breve



T13
LUNES 19 - 20.00H

“Viena”

CAMERATA SALZBURG
JANINE JANSEN, VIOLÍN
GREGORY AHSS, VIOLÍN Y LIDERAZGO

J. Haydn, Sinfonía núm. 6 “Le matin”
W.A. Mozart, Concierto para violín núm. 5
J. Haydn, Sinfonía núm. 7 “Le midi”
W.A. Mozart,
Concierto para violín núm. 3 “Strassburg”

TEMPOR - ADDA
SIMFÒNICA
ALICANTE 23 / 24

AVANCE MARZO

T15.A8.
VIERNES 15 - 20.00H

“La Pasión”

ADDA-SIMFÒNICA ALICANTE
CORO LABAROCCA DI MILANO
RUBEN JAIS, DIRECTOR INVITADO

Bach, Johannes Passion*

*300 aniversario de la Pasión según San Juan.

T16
SÁBADO 23 - 20.00H

“La Quinta”

STAVANGER SYMPHONY
ORCHESTRA
BEHZOD ABDURAIMOV, PIANO
ANDRIS POGA, DIRECTOR

Ørjan Matre, Piezas Líricas sobre las obras
pianísticas de Grieg
Prokofiev, Concierto para piano núm. 2
Tchaikovsky, Sinfonía núm. 5

Descubre la
programación
aquí:



LA GUITARRA
SÁBADO 10 - 20.00H

DUO MELIS. Guitarra clásica



T14. A7.
JUEVES 29 - 20.00H

*“La Deconstrucción de
Mahler”*

ADDA-SIMFÒNICA ALICANTE
LONDON VOICES
PATRICK MESSINA, CLARINETE
JOSEP VICENT, DIRECTOR TITULAR

John Adams, The Chairman Dances, Foxtrot
for orchestra
Brahms/Berio, Sonata para clarinete y
orquestra
Berio, Sinfonía



ALMANTIGA
VIERNES 16 - 19.00H

PLEBEYOS BAILES



Con la colaboración de:
Sabadell
Fundación



www.addaalicante.es

d DIPUTACIÓN
DE ALICANTE



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 en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

CALIDAD

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

Valoración técnica

- H**ISTÓRICO
- P**RESENTACIÓN ESPECIAL
- R**ESPECIALMENTE RECOMENDADO
- S**ONIDO EXTRAORDINARIO



Después de grabar para su propio sello la integral de sus Sinfonías, el maestro Jordi Savall vuelve a Beethoven con la *Missa Solemnis*, tal vez la obra cumbre del catálogo del genio de Bonn. Confieso que tenía mis reservas a la hora de iniciar la audición de este disco, porque, a pesar de la indiscutible calidad de los intérpretes, el ciclo sinfónico de Beethoven adolecía de cierto exceso en la percusión, así como de falta de músculo en la *Novena*. Pero, desde los primeros compases de esta versión de la *Missa Solemnis*, todas mis dudas quedaron despejadas. Seguramente, usted conoce varias de las grandes versiones de esta obra, pero el inicio que propone Savall le aclarará toda duda sobre la razón del nombre de esta obra.

Jordi Savall conoce muy bien el repertorio sacro y pone su conocimiento en su lectura de esta obra en la que sobresale el equilibrio: *Le Concerts des Nations* produce un sonido sólido, pero nunca abrumador y con una percusión domesticada esta vez, que encuentra su socio ideal en La Capella Nacional de Catalunya, que canta una de las mejores versiones que he escuchado de esta obra. El *Credo* y el *Sanctus* de esta grabación nos demuestran el dramatismo y la intensidad de esta partitura.

Además del conocimiento y la experiencia que Jordi Savall acumula como director, este disco nos muestra su enorme sabiduría. Su interpretación no es sólo un disco más en su catálogo, sino un intento bien logrado por entregarnos su visión sobre la obra más grande de Beethoven.

Juan Fernando Duarte Borrero

BEETHOVEN: *Missa Solemnis*. La Capella Nacional de Catalunya, *Le Concert des Nations* / Jordi Savall.

Alia Vox AVSA9956 • 76' ★★★★★ RP

Fundado en 2003, el austriaco Cuarteto Minetti es una formación que se encuentra especialmente cómoda en el repertorio clásico-romántico. Al menos así lo sugieren los discos publicados hasta la fecha por el sello Hänssler, dedicados a Haydn, Beethoven, Schubert y Mendelssohn. Este, en cambio, saca al Minetti de su zona de confort para confrontarlo con tres obras sin duda clásicas, pero de la modernidad del siglo XX.

Las dos primeras tienen como nexo su dedicatoria a una mujer: en el caso del *Cuarteto Op. 3* de Berg, a la que sería su esposa Helene; en el del *Cuarteto n. 7* de Shostakovich, a la que fue su primera mujer, Nina. Ambas obras, pues, están cargadas de un contenido autobiográfico que las notas del disco exponen con detalle. El *Cuarteto n. 1* de Ligeti, en cambio, está dedicado "al cajón", pues en 1954, el año en que fue escrito, las condiciones políticas de Hungría hacían presagiar que ese sería su destino. La obra es todo un desafío para los intérpretes por una heterogeneidad estilística y expresiva que hace honor al subtítulo, "Metamorfosis nocturnas". El Minetti la ataca con una flexibilidad y un sentido de la narratividad que liga a la perfección sus contrastados y aforísticos episodios.

Mas donde el cuarteto da lo mejor de sí es en la obra de Berg, cuyo *crecendo* emocional acierta a recrear plenamente. En cuanto a la de Shostakovich, la lectura es convincente, aunque le falta algo de ese tono hiriente, oscuro, que define a sus cuartetos de madurez.

Juan Carlos Moreno



BERG: *Cuarteto de cuerda Op. 3*. SHOSTAKOVICH: *Cuarteto de cuerda n. 7*. LIGETI: *Cuarteto de cuerda n. 1 "Metamorfosis nocturnas"*. Cuarteto Minetti.

Hänssler CDHC23060 • 53' ★★★★★



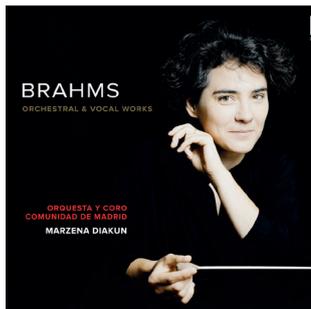
El presente disco es un testimonio de amistad. Los hermanos Tetzlaff, Christian (violín) y Tanja (chelo) compartieron aventuras camerísticas con el llorado pianista y director Lars Vogt (prueba de ello es el estupendo último disco que grabaron juntos, reseñado en estas páginas, con obras de Schubert). En esta ocasión, ambos hermanos se reúnen para homenajear a su amigo a través de tres obras magníficas elegidas con el corazón: el *Doble Concerto* de Brahms (1833-1897), todo un símbolo de la pasión y la serenidad que encierra la amistad (la pieza sirvió para que el compositor y su camarada Joachim se reconciliaran); el *Concierto para violín n. 22* de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), uno de los mayores virtuosos de su época y cuya obra admiraba especialmente Brahms; y ese abismo profundo para chelo y orquesta que es *Silent Woods*, de Antonín Dvořák (1841-1904).

Las tres obras están interpretadas desde la emoción. Tanja siempre la coloca como guía, unida a la precisión de su técnica, pero en esta ocasión incluso la intensifica. No hay más que escuchar su impresionante introducción del Brahms o el oscuro y nostálgico paseo de su Dvořák. Pero el mayor efecto emotivo lo escuchamos en Christian, violinista de técnica perfecta que a veces incurre en un "exceso de perfección" pero que, esta vez, se enriquece a fuerza de corazón. Los acompaña un director a la altura emotiva y técnica: Paavo Järvi, que, junto al empuje de la orquesta berlinese, no se queda en mero soporte de los solistas.

Juan Gómez Espinosa

BRAHMS: *Doble Concerto (+ VIOTTI & DVOŘÁK)*. Christian Tetzlaff (violín), Tanja Tetzlaff (chelo). Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / Paavo Järvi.

Ondine ODE1423-2 • 61' ★★★★★



Titulado en inglés "Brahms. Orchestral & Vocal Works", se presenta la directora titular de la Orquesta y el Coro de la Comunidad de Madrid, Marzena Diakun, en esta grabación fundamental para conocer la situación de la ORCAM y llegar de este modo a cualquier rincón del mundo (vía plataformas). No nos olvidamos de la mezzo Agnieszka Rehlis ni de la experimentada preparación del coro por Josep Vila i Casañas. Un coro, por otro lado, ya de por sí bien engrasado por brillante tradición previa. Un repertorio, algunas de las más importantes obras sinfónico-corales de Brahms, no tan habitual en las grabaciones de nuestros conjuntos institucionales, más pendientes del florilegio musical patrio o, en su caso, de las obras de mayor relumbrón telúrico y popular. Una buena elección, pues, no exenta de novedad. Bella elección también, en esa dicotomía "bondad y belleza" de la que parte, con acierto y maneras, los sintéticos comentarios del libro.

El contenido incluye obras bien conocidas con este elenco, encabezadas por la *Canción del destino*, la trascendente *Rapsodia para contralto*, *Nänie* o el *Canto de las parcas*. Junto a ellas, piezas menos habituales en esta disposición: *Cuatro cantos para voces femeninas*, *dos trompas* y *arpa*, y cinco de las *Canciones de amor en forma de vals* (o viceversa...), orquestadas por Brahms en su día.

Una versión y grabación coherentes, con ajustado equilibrio y transparencia sonora, que destaca la prioridad vocal tanto en su aspecto solista como coral, con una atmósfera armónica y tímbrica envolvente.

Luis Mazorra Incera

BRAHMS: Obras orquestales y corales. Agnieszka Rehlis. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) / Marzena Diakun.

lbs Classical • 73' ★★★★★

Hay algo raro (en el sentido de extraordinario pero también en el de extraño) en el ciclo bruckneriano de François-Xavier Roth y la Gürzenich-Orchester Köln. Anton Bruckner (1824-1896) siempre aparece revestido en el gremio con solemnidad y grandeza. Un humano con la frente abierta a la trascendencia. Los discos de esta integral sinfónica, sin embargo, los presenta Myrios en formato y apariencia muy sencillos. En realidad, esto hace honor a Anton, un ciudadano sencillo a primera vista, pero también un organismo en constante deflagración. En el caso de este disco, le toca el turno a la *Tercera* de sus Sinfonías, la denominada "Wagneriana". La influencia de Richard en Anton no sólo es palpable en esta pieza. Que la presente se haya llevado la fama wagneriana se debe, más que nada, a que el operista eligió casi a ciegas entre las dos que Bruckner le había ofrecido (la otra era la *Segunda*). Más allá de la anécdota, la obra, como todo el catálogo del autor, se defiende por sí misma, más allá de influencias. Bien mirado, tanto Wagner como la fe fueron para Bruckner excusas discursivas para dar rienda suelta a toda su imaginación discursiva.

Roth y su orquesta abordan la *Tercera* con tanta potencia como fluidez. Todos los titánicos desarrollos brucknerianos ocupan aquí el tiempo con naturalidad gracias a unos instrumentistas de primer orden y al conocimiento que Roth posee de la historia musical. La competencia con Bruckner es enorme, pero intérpretes y director salen muy bien parados.

Juan Gómez Espinosa



BRUCKNER: Sinfonía n. 3. Gürzenich-Orchester Köln / François-Xavier Roth.

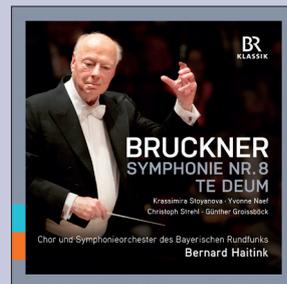
Myrios MYR033 • 60' ★★★★★

UNA SINCERA DECLARACIÓN DE AMOR

Casi con seguridad, la Octava (junto a la *Séptima*) es la Sinfonía de Bruckner que Haitink ha dirigido en mayor número de ocasiones. Desde la ya lejana grabación de 1959, que más tarde pasaría a formar parte de su integral con la Orquesta del Concertgebouw, hasta prácticamente su retirada con más de noventa años, no dejó de dirigir Bruckner, y muy especialmente estas dos Sinfonías. Aquella versión de 1959 no fue, ni mucho menos, lo mejor de esa integral, tampoco en el caso de la *Séptima*. No obstante, diez años más tarde enmendó aquel pequeño borrón con, esta vez sí, una gran versión de la obra, también con la Orquesta del Concertgebouw. En realidad, con esta orquesta se le conocen unos cuantos registros que nos han llegado, bien en publicaciones "oficiales", bien en otras ediciones más o menos piratas, tanto de su época al frente de la formación, como en fechas posteriores. Lo cierto es que, a partir de esa segunda grabación en Ámsterdam, Haitink hizo la obra "suya" y así la mantuvo el resto de sus acercamientos a la misma. Acercamientos que se antojan bastante diferentes entre sí con el paso de los años. Esa impronta, quizás algo atropellada, de aquella primera versión, dio paso a un mayor comedimiento, estudio y reflexión en su segunda versión, pero, sin eludir la fuerza y tensión interna que contiene la obra. Más tarde llegaría el Bruckner más paladeado, disfrutado y, quizás, su auténtica fusión con la obra. Siguiendo con el Concertgebouw, esta apreciación que señalamos se nos presenta en los registros de 2005 y 2007, no tanto en el de 1981, donde todavía subyace esa rebeldía interna de las primeras versiones.

BRUCKNER: Sinfonía n. 8. Te Deum. Stoyanova, Naef, Strehl, Groissböck. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bavara / Bernard Haitink.

BR Klassik 900212 • 112' • 2 CD ★★★★★ R

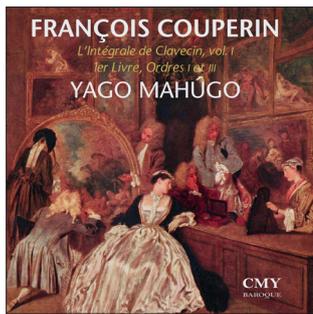


Hablamos de diferencia entre las diferentes grabaciones, pues en cada una de ellas propone enfoques diferentes, pero lo cierto es que Haitink siempre dirigió el mismo Bruckner; es decir, las mismas ediciones de sus Sinfonías. Salvo en casos muy concretos, como el resto de los grandes directores brucknerianos, desde Furtwängler a Barenboim y pasando por Celibidache, evitó perderse entre las diferentes revisiones a que dan lugar los manuscritos dejados por el compositor, del mayor interés desde el punto de vista musicológico, pero quizás no tanto desde el artístico.

La versión que nos ocupa data de 1993; es decir, unos dos años anterior a la de la Filarmónica de Viena para Philips. Son muy diferentes entre sí. Más técnica y milimétrica esta última. En el caso de la de Baviera, se asemeja mucho a la que una década más tarde haría en Dresde (Profil); en ambos casos, sendas declaraciones de amor hacia la obra, algo que en el caso de un director cerebral como él es sumamente significativo. Estos matices se traducen en una tensión horizontal que preside toda la versión, donde los silencios y pausas cobran un especial significado, pero sin desatender esa fuerza casi telúrica contenida en la partitura, pues esos silencios y pausas crean una creciente expectación que tensa el discurso.

Junto a la Octava, la versión del *Te Deum* (de noviembre de 2010, 17 años después) no hace más que reafirmar lo viva que se mantenía la música de Bruckner aún en la última etapa del director.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



No sé qué le puede rondar por la cabeza a un clavecinista (también fortepianista) como Yago Mahúgo, cuando decide finalmente acometer toda la obra para clave de François Couperin, dado que son 220 piezas divididas en 4 libros, que ocuparán un total de 11 CD. Lo más parecido es cuando un alpinista decide embarcarse en encumbrar los 14 ochomiles que marcan el techo de este mundo. Imagino que todo es absorbido por el megaproyecto, que la cabeza no deja de pensar en esto y que el trabajo de preparación y estudio hasta verlo plasmado debe ser titánico...

Para *Monsieur Mahúgo* esta escalada no ha hecho más que comenzar, y sus 11 ochomiles ya han tenido la primera cumbre con este primer volumen primorosamente editado y con un sonido que nos traslada a las cortes versallescas y, sobre todo, que nos enseña una música de una belleza indescriptible, repleta de adornos, con un exquisito gusto de Mahúgo en sus ornamentaciones. Las piezas, como el lector sabrá, son breves y se suceden unas a otras en modo de suites con sus habituales nombres rimbombantes, pero también muy seductores. Algo tan breve como la *Gavotte* de la *Suite XIV* es una delicia, con ese fino cambio de registro del clave (hay muchas sorpresas deliciosas en el disco), con una claridad interpretativa que se apoya en una intensidad rítmica enorme; o las sarabandas *La Majestueuse*, *Les Sentiments* o *La Lugubre*, de enorme belleza visual. Aunque si hay momentos en este disco que deben pasar a la historia, es en *La Ténébreuse*, donde el clave es desafiado por mismas las leyes de la naturaleza.

Gonzalo Pérez Chamorro

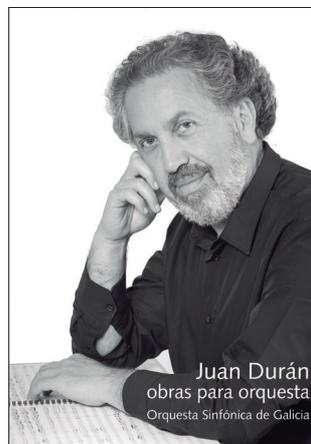
F. COUPERIN: Integral de la obra para clave (Vol. 1: Libro I, Órdenes I y III). Yago Mahúgo.
CMY Baroque 6006 • 81'
★★★★★ RS

Viso y Sgae reúnen en un doble CD la obra sinfónica de Juan Durán Alonso, uno de los compositores españoles actuales más sobresalientes, cuyo trabajo demuestra que tradición y contemporaneidad pueden convivir en perfecta armonía. *Juan Durán. Obras para orquesta* recopila ocho piezas interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Galicia en registros de diversas épocas.

Entre las obras, dos dedicadas a orquesta de cuerda: *Variaciones sobre un tema de Pablo Sorozábal* emplea el tema inicial del primer número de *Katiuska*. Su aire sencillo y melancólico coordina magistralmente las distintas voces. *Divertimento* luce una vivaz y original diversidad de estilos. En las obras sobre folklore gallego destaca *Cantiga Finisterrae*, himno épico al cambio del milenio. *Alborada de noite e de luz* es una suite sinfónica sobre temas populares que tiene como motivo la alborada, forma musical gallega por excelencia. *Fanfarrías Xacobeas* celebra con aire festivo el Año Santo compostelano (2010). Con su coro de niños, *Troula* supone una mixtura de temas propios del compositor, ajenos y populares. *Cervantina* emplea motivos de la época del autor del Quijote, como las "Folías de España". Con protagonismo del arpa, *Dona nobis pacem* es una oración sutil y evocadora a las víctimas del Covid-19.

Un lanzamiento que rinde homenaje a la brillante trayectoria del autor vigués y ofrece una experiencia musical única.

Javier Mateo Hidalgo



Juan Durán
obras para orquesta
Orquesta Sinfónica de Galicia

DURÁN: Obras para orquesta. Lola Casariego, mezzo, José Manuel López, barítono. Orquesta Sinfónica de Galicia / Osmo Vänskä, Víctor Pablo Pérez, Rumon Gamba, Dima Slobodeniouk.
Viso / SGAE • 2 CD • 127'
★★★★★

DESDE EL MISMO AUDITORIO

Siguiendo el ejemplo de otras salas de concierto y orquestas, L'Auditori barcelonés y la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) han creado su propio sello discográfico. La propuesta es acorde a los nuevos tiempos y apuesta por la distribución en plataformas digitales. Solo los proyectos más ambiciosos, como la integral Ravel dirigida por Ludovic Morlot, aparecerán también en soporte físico. Estas tres primeras grabaciones permiten apreciar las líneas maestras del proyecto: por un lado, la recuperación y difusión del repertorio musical catalán; por otro, la apuesta por la creación contemporánea, tanto catalana como internacional, prestando una especial atención a las obras escritas por mujeres.

El primer punto está representado por el disco dedicado a Robert Gerhard. Las dos obras que se incluyen en él, las *Seis canciones populares catalanes* (1928) y el *Cancionero de Pedrell* (1941), muestran el interés que el compositor sintió siempre por la música popular. Ambas son un dechado de ingenio a la hora de traducir el espíritu de las melodías y profundizar, a través del trabajo armónico y los timbres de la orquesta, en el sentido de sus textos. La soprano Núria Rial aporta a estas canciones la frescura y espontaneidad necesarias para disfrutarlas como se debe, bien arropada por la detallista batuta de Francesc Prat.

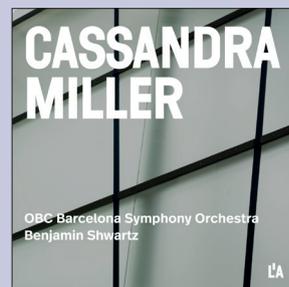
La música actual está representada por Cassandra Miller (n. 1976) y Miquel Oliu (n. 1973). La primera es una creadora canadiense que suele trabajar a partir de grabaciones antiguas que transcribe, reinterpreta y orquesta. *La Donna* no es una excepción, pues parte de una canción genovesa, *La Partenza da Parigi*, grabada en 1954 por el etnomusicólogo Alan Lomax. Aunque esta es fácil de encontrar en internet, habría estado bien incluirla para poder apreciar así la libertad con que Miller trata este material y cómo, en su afán de captar la esencia última de la pieza, dilata el *tempo* en una especie de zoom acústico realmente impactante que acaba disol-

viéndose en el silencio. La versión de Benjamin Schwartz es irreprochable. El mismo director es el encargado de dirigir *In luce praesenti*, obra en la que el contraste entre luz y oscuridad es evocado por Oliu a partir de un trabajo tímbrico y armónico que tiene como referentes el impresionismo y el espectralismo franceses, así como la obra de su maestro Ramon Humet. Por la sutileza de su escritura, es una página que gana a medida que se vuelve a ella.

Juan Carlos Moreno



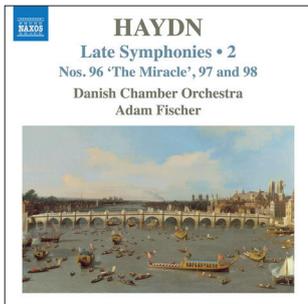
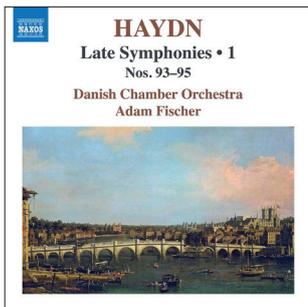
GERHARD: Orchestral Folksongs. Núria Rial, soprano. Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Francesc Prat.
L'Auditori LA-OBC-001 • 32'
★★★★★



MILLER: La Donna. Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Benjamin Schwartz.
L'Auditori LA-OBC-002 • 19'
★★★★★



OLIU: In luce praesenti. Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Benjamin Schwartz.
L'Auditori, LA-OBC-003 • 17'
★★★★★



Adam Fischer empleó 15 años (1987-2001) para completar su integral de las Sinfonías de Haydn en Nimbus. Después, en 2009 (con motivo del bicentenario de Haydn) Brilliant la incluyó en una gran caja de 150 CD a precio de saldo. Esta integral, junto a la de los Tríos para baritón por el Trío Esterházy, justificaban la adquisición del cofre; pero había otras cosas de interés. Fischer acababa de formar la Orquesta Haydn Austrohúngara en 1987, y vio perfecta la ocasión para sumergirse en aquella integral que puede ser considerada de referencia, siempre que se considere en términos globales. Ahora, el húngaro es rescatado por Naxos para ofrecer una nueva propuesta de, al menos, las doce últimas Sinfonías; las "Londres". La formación empleada es la Orquesta de Cámara Danesa, de gran técnica y calidad, pero, quizás no tan adecuada para Haydn como la Austrohúngara, que Fischer fundó con algunos de los primeros atriles de las primeras orquestas de la zona. No sólo encontramos diferencias en lo que se refiere a las condiciones técnicas de una formación y otra, en este caso ha variado el concepto de la batuta, quizás ligero en exceso en ciertos momentos, aunque el húngaro posee la habilidad de disponer de forma lógica todo el material musical dispuesto por Haydn.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

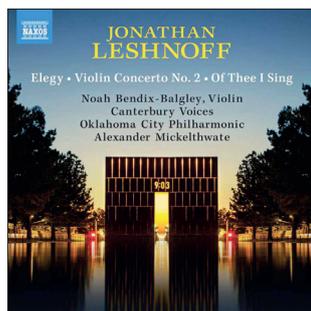
HAYDN: Últimas Sinfonías (Vols. 1 y 2). Orquesta de Cámara Danesa / Adam Fischer.

Naxos 8.574516 / 8.574517 • 130' • 2 CD
★★★★

Sin riesgos, así es la música contenida en este disco. La del estadounidense Jonathan Leshnoff (n. 1973) parecer ser la enésima resurrección del romanticismo, sobre todo su *Elegy* (2022), una pieza "en memoria de los miles de personas anónimas que han sufrido opresión" que denota oficio, pero que evoca sin sonrojo el *Adagio* de Samuel Barber y el *Adagietto* de Mahler, parte de arpa incluida. No es un dechado tampoco de originalidad el *Concierto para violín n. 2* (2017), interpretado aquí por el nuevo concertino de la Filarmónica de Berlín, formalmente modelado según el esquema de una sinfonía en cuatro movimientos, por supuesto tonal. Lo más interesante es el tiempo lento, titulado *Chokhmah*, un concepto judío que habitualmente se traduce por "sabiduría" y que da pie a una línea melódica lírica y contemplativa que va ganando en intensidad. El resto, sin sorpresas: una obra que sirve con eficacia al lucimiento del solista, pero que no deja poso alguno. En cuanto a *Of Thee I Sing* (2020), es una cantata para coro y orquesta encargada con motivo del 25 aniversario del atentado terrorista de Oklahoma, en el que dos fascistas blancos mataron a 168 personas. Con un arranque en el que la pulsión rítmica recuerda a John Adams, acaba diluyéndose en algo que, queriendo provocar la emoción, cae en lo retórico y en un efectismo patriótico.

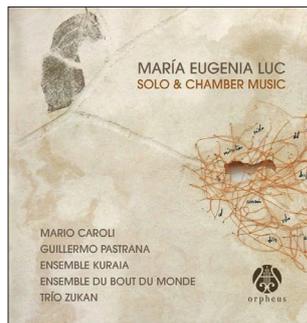
Un disco, en suma, que tendrá su interés en Estados Unidos, pero que aquí se olvida en cuanto se escucha. Las interpretaciones, cumplidoras sin más.

Juan Carlos Moreno



LESHNOFF: Elegía. Concierto para violín n. 2. Of Thee I Sing. Noah Bendix-Balgley, violín. Canterbury Voices. Oklahoma City Philharmonic / Alexander Michelthwate.

Naxos 8.559927 • 56'
★★



María Eugenia Luc presenta en este álbum una selección de obras de cámara y para instrumento solista. La autora ha contado con el Ensemble Kuraia, una agrupación fielmente comprometida con la difusión de la música vasca de las últimas décadas. De las tres obras que interpreta en este trabajo, el conjunto ha iniciado el CD con el sexteto *Forest* (2019), ofreciendo una detallada excursión por la naturaleza. Su impecable ejecución nos ha sumergido en un entorno amplio, espontáneo y absolutamente descriptivo.

Conforme vemos en las novedades discográficas, las compositoras expresan todos los recursos del saxofón para crear obras innovadoras y de atractivas sonoridades. *Zeruan* (2020) no ha sido una excepción. El cuarteto EBM ha estado a la altura de las exigencias técnicas y nos ha descubierto una obra que explora los límites de lo infinito.

El flautista Mario Caroli ha demostrado el dominio que tiene de *Red* (2006), una obra descrita como "un hermoso y vibrante poema fonético" y que él mismo estrenó en la Quincena Musical Donostiarra. Por otro lado, el violonchelista Guillermo Pastrana interpreta con pulcro desgarró *Lur* (1998), la obra que marcó un antes y un después en el sistema compositivo de la creadora. Finalmente, el Trío Zukan ha presentado la obra *Begiratu Bi* (2021) para txistu, percusión y acordeón. Esta particular agrupación ha promovido que se origine un repertorio que, aunque es poco común, resulta muy estimulante para el oyente.

Sakira Ventura

LUC: Música de cámara e instrumento solista. Mario Caroli, Guillermo Pastrana, Ensemble Kuraia, Ensemble Du Bout Du Monde, Trio Zukan.

Orpheus B16917-2022 • 68'
★★★★

Se rompe la reciente tendencia de la discográfica Dynamic de ofrecer, simultáneamente, títulos registrados en territorio italiano en formato DVD y CD; y, si bien ahora aparece en disco compacto el *Acis y Galatea* de Lully que previamente se había comercializado en formato audiovisual, es otro sello, Naxos, el que se encarga de ofrecérselo. Así, se evidencia una vez más la fuerte relación que mantienen ambas compañías.

La toma procede de una función en vivo que tuvo lugar durante el Festival del Maggio Musicale del año 2022, y se encargó la dirección al simpar especialista Federico Maria Sardelli, con una lectura temperamental de tintes meridionales, precisa, matizada, llena de contrastes. Los cantantes se sienten arropados por el cuidado que este le pone a lo que acontece en escena, y brilla especialmente la soprano Elena Harsányi, Galatea de aterciopelado timbre e ideal protagonista. A su lado, con una verdadera y característica voz de *haute-contre*, Jean-François Lombard es un *Acis* que explota la vertiente más frágil de este personaje. Por su parte, Luigi de Donato interpreta a un oscuro Polifemo y demuestra que se ha preocupado de trabajar el peculiar estilo.

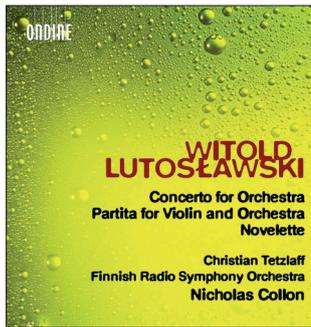
El resto de los cantantes saben aprovechar en líneas generales su instante solista, y se luce asimismo un coro, ajeno a estos menesteres barrocos, que resulta muy empastado.

Pedro Coco



LULLY: Acis y Galatea. Jean François Lombard, Elena Harsányi, Valeria La Grotta, Luigi de Donato, Guido Loconsolo, etc. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino / Federico Maria Sardelli.

Naxos 8.660529-30 • 2 CD • 106'
★★★★



Si la música popular fraguó las últimas creaciones de Bela Bartók, para el polaco Witold Lutosławski (1913-1994) devino en la ruta que el *realismo socialista* le marcó para evitar toda ambigua abstracción. Pese a los escollos, un inteligente oficio textural, una refinada orquestación y una genial inventiva para el contrapunto de base folklórica, basan el marcial e impetuoso homónimo *bartokiano*, el *Concierto para orquesta* de 1954 como catarsis emocional que cierra su etapa neoclásica para abrazar el serialismo y la especulación aleatoria, al tiempo del tímido aperturismo estético del *deshielo* post-estalinista.

Fecha en 1979, *Novelette* muestra estos rumbos equilibrando la escritura tradicional y aleatoria con cinco episodios que evocan su anterior *Livre por orchestre*, y un uso camerístico de la orquesta con gestos que vislumbran su postrera *Sinfonía n. 3*. En el mismo estilo y arquitectura, la *Partita para violín y orquesta* de 1988, condensa un tenso y lírico discurso en un caleidoscopio rico en texturas aleatorias sin desdeñar la consonancia. De sonido excelente, este disco de Ondine con la Orquesta de la Radio Finesa dirigida por su titular, Nicholas Collon, actualiza las elocuentes lecturas del compositor en Emi para el *Concierto para orquesta*, y en DG para *Novelette*, así como a las de Wit (Naxos y Dux) o Tortelier y Gardner (Chandos) en la primera obra. Tetzlaff responde con lirismo y amplia dinámica superando a Little en Chandos y equiparándose a Mutter con el compositor en DG.

Justino Losada

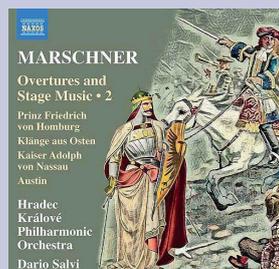
LUTOSŁAWSKI: Concierto para orquesta, Novelette, Partita para violín y orquesta. Christian Tetzlaff, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio Finesa / Nicholas Collon.

Ondine ODE1444-2 • 60'
★★★★★ S

Segundo volumen de la obra instrumental para escena de Heinrich August Marschner que, discípulo y asistente de Carl Maria von Weber, como vuelven a indicar las notas del disco, funcionó de nexo en Alemania entre la obra de este y la del monumental Richard Wagner. Aunque son sus óperas lo que más pueda conocer el público actual (y no son tampoco muy frecuentes sus representaciones), la especialidad de este compositor fue al parecer la escritura de música incidental. Así, el atento y expresivo director Dario Salvi, que de rarezas ya atesora una importante discografía con el sello Naxos, se ha propuesto recuperarla poco a poco. Aquí encontramos solo la pieza de mayor duración, que además es la que abre el disco: la obertura, los cuatro entre actos y la *Schluss Symphonie* de la obra teatral *Prinz Friedrich von Homburg*. Música de gran calado dramático, son frecuentes los contrastes y los bellos solos instrumentales.

El resto de las pistas del disco se dedican a oberturas y a escenas instrumentales de sus óperas más desconocidas, y resulta igualmente placentero descubrir en ellas la genialidad melódica de un compositor romántico con un gran dominio de la narrativa. Especialmente inspirado resulta el ballet de *Austin*, con, además, unas precisas interpretaciones solistas de Petr Lichy, violonchelo, y de Václav Zajíc, violín. Empastado y brillante el sonido de la Filarmónica de Hradec Králové.

Pedro Coco



MARSCHNER: Oberturas y música incidental (vol. 2). Orquesta Filarmónica de Hradec Králové / Dario Salvi.

Naxos 8.574482 • 76'
★★★★★



Después de grabar obras de Haydn y Schubert, así como la integral de las Sinfonías de Beethoven, la orquesta Le Concert des Nations dirigida por Jordi Savall, continúa revisitando el rico repertorio sinfónico del siglo XIX, con una sinfonía de Félix Mendelssohn (1809-1847), la *Cuarta en la mayor*, apodada "Italiana".

Como sabemos, la enumeración de las Sinfonías de Félix Mendelssohn no obedece al orden de composición, sino al orden de publicación. La *Cuarta* es, en realidad, la tercera sinfonía escrita por el maestro alemán, que fue revisada por el compositor un año después de su estreno en 1833. En este disco tenemos la oportunidad de escuchar las dos versiones que Mendelssohn escribió de esta obra: la de 1833 y la de 1834. Las diferencias entre una y otra versión no se aprecian tanto en su alegre y conocido primer movimiento, como en los tres movimientos restantes; las dos versiones son tocadas aquí con la gracia y el encanto a los que nos tienen acostumbrados tanto orquesta como director.

Tal vez para algunos melómanos este disco sea una mera curiosidad o tan sólo tenga importancia musicológica pero, en realidad, es una grabación brillante y sin pretensiones intelectuales, en la que no hay alarde de consideraciones académicas. Esta grabación nos permite apreciar, sin asomo de monotonía, las modificaciones en las ideas del compositor. Una lectura redonda, intensa y detallada, sin amaneramientos ni pirotecnia innecesaria que todo amante de la música de Mendelssohn amará.

Juan Fernando Duarte Borrero

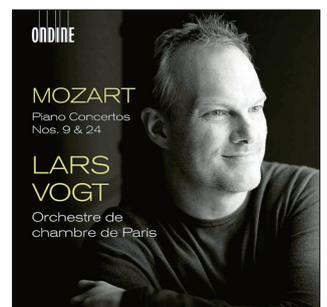
MENDELSSOHN: Sinfonía n. 4 "Italiana" (versiones de 1833 & 1834). Le Concert des Nations / Jordi Savall.

Alia Vox AVSA9955 • 60'
★★★★★ P

Este es un disco especialmente significativo en la discografía de Lars Vogt. Su grabación tuvo lugar a finales de abril de 2021, un mes después de haber sido diagnosticado el cáncer de hígado que acabaría con su vida un año y medio más tarde. El productor fue su amigo Christoph Franke, que es entrevistado por Friederike Westerhaus en las notas que acompañan la publicación. A pesar de la enfermedad, el joven músico alemán continuó el trabajo infatigable, en su doble faceta como pianista y director; entre 2015 y 2020 estuvo al frente de la Northern Sinfonia, y a partir de ese último año dirigió la Orquesta de Cámara de París, la formación que aparece en la grabación que nos ocupa. En España se le pudo ver a comienzos de febrero de 2022 en tierras gallegas, con un programa dedicado a Beethoven.

Vogt dominaba el repertorio alemán clásico y romántico y, además, era un espléndido concertador, como lo corroboran sus trabajos en música de cámara junto a otros solistas, además de sus intervenciones ante formaciones orquestales. Aquí podemos apreciar su labor al frente de dos de los *Conciertos para piano* más interpretados de Mozart. Destaca su fraseo y su capacidad para intuir lo que va a venir después de ellos; es decir, Beethoven. En este sentido, sus versiones miran más al futuro que a su propio tiempo; una opción atrevida, pero perfectamente válida y consecuente. Desde este punto de vista, quizás sea el *Concierto en do menor* el más beneficiado. Disco a conocer, en cualquier caso.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



MOZART: Conciertos para piano ns. 9 y 24. Orquesta de Cámara de París / Lars Vogt, piano y dirección.

Ondine 1414-2 • 62'
★★★★★

Gian Carlo Menotti

AM AHL AND THE NIGHT VISITORS

Sung in German

Tempu Ishijima Soloist of the Vienna Boys Choir Dshamilja Kaiser
Paul Schweinester Nikolay Borchev Wilhelm Schwinghammer

Arnold Schoenberg Chor
Wiener Symphoniker
Conductor Magnus Loddgard
Stage Director Stefan Herheim



DVD
VIDEO



El pianista francés Jean-Efflam Bavouzet (Lannion, 1962), conocido por sus versiones de las Sonatas completas de Haydn para el sello del que es artista exclusivo, Chandos, se ha dedicado recientemente a grabar la integral de los Conciertos para piano de Mozart al lado de la Manchester Camerata, dirigida por Gábor Tákacs-Nagy.

El disco que les presento es el octavo volumen de esta integral, que contiene los *Conciertos ns. 26 y 27*. El muy conocido *Concierto n. 26 "Coronación"*, fue completado en 1788 y fue estrenado en Dresde con motivo de la coronación de Leopoldo II como Sacro Emperador Romano en Frankfurt, el 15 de octubre de 1790. El dato curioso es que Mozart no preparó la edición de esta obra, por lo que extensos pasajes de la mano izquierda quedaron en blanco en el manuscrito original. No está muy claro quien completó la partitura que hoy se interpreta.

Bavouzet opta por no seguir la edición más conocida de esta obra y propone una interpretación muy personal de las ideas originales del compositor. El resultado puede ser maravilloso o muy discutible. Si usted es de los que considera la obra de un compositor como un testamento inamovible, este disco no será de su gusto, pero si le gusta apreciar a un artista tomar riesgos, este disco le encantará.

La grabación se complementa con tres oberturas de sendas óperas de Mozart, tocadas con el encanto y la gracia de una Manchester Camerata que se ha convertido en el socio perfecto del maestro francés. Un disco que producirá sudores y sonrisas.

Juan Fernando Duarte Borrero

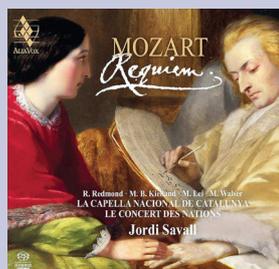
MOZART: Conciertos para piano (Vol. 8). Jean-Efflam Bavouzet. piano. Manchester Camerata / Gábor Tákacs-Nagy.

Chandos CHAN20246 • 75' ★★★★★

Pocas músicas han sido tan interpretadas, grabadas y escuchadas como el *Requiem* de Mozart. Tantas, que los sentidos y el alma quedan embotados con la cantidad de "veladuras" que el tiempo ha ido añadiendo, la mayoría fruto de una concepción romántica de la interpretación, concepción que en cierta medida empaña también las interpretaciones historicistas. Es difícil sorprender y conmover al oyente con estas premisas y, sin embargo, Savall lo consigue. A priori, el Introito ya inquieta por el *tempo* inusualmente ligero, pero conforme avanza el Kyrie, esta nueva versión de Savall convence hasta cautivar totalmente. El director catalán ha escogido la instrumentación de Süssmayr, más liviana que la de Freystädler, y una plantilla de solo veinte componentes.

El trabajo de Lluís Vilamajó con la Capella Nacional de Catalunya ha sido tan minucioso como es habitual: todas las líneas melódicas están finamente fraseadas, el juego de dinámicas es perfecto y la dicción del texto latino con la pronunciación alemana es clarísima. Las voces del coro no son grandes ni tienen excesivo *vibrato*, lo que, unido al sonido de los instrumentos originales, crea una sensación sonora muy diferente a la que estamos acostumbrados. Sin embargo, esta aparente ligereza no resta un ápice a la descarnada expresividad de los fragmentos más dramáticos, ni dulzura a los más líricos. Un *Requiem* que no dejará indiferente a nadie.

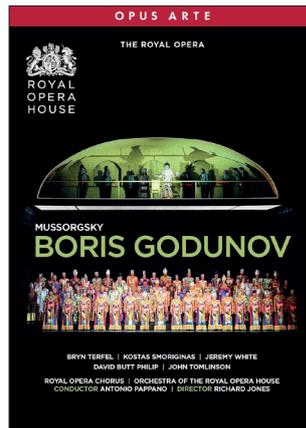
Mercedes García Molina



MOZART: Requiem en re menor KV 626.

Rachel Redmon, soprano. Marianne Beate Kielland, mezzoprano. Mingjie Lei, tenor. Manuel Walser, bajo. La Capella Nacional de Catalunya. *Le Concert des Nations* / Jordi Savall.

Alia Vox AVSA9953 • 44' • SACD ★★★★★ R



Extraída de las representaciones de 2016, vuelve a reeditarse este efectivo *Boris Godunov* ofrecido al galés Bryn Terfel en bandeja de plata para debutar en el legendario rol, saliendo ileso del invite. Pese a que su instrumento no sea el del bajo profundo requerido, un iracundo Terfel se deja la piel sobre el escenario humanizando al tirano y ofreciendo una lección de interpretación, pese a sus limitaciones canoras a la hora de encarar la abisal tesitura (un espectáculo verlo retorcerse en la escena de la muerte).

Un inciso y consistente Pappano elige la versión original en siete escenas (sin la conclusiva en el bosque de Kromi, pero incluyendo la de San Basilio) dirigiendo con brío y mucho colorido orquestal, dosificando acertadamente el volumen y la lóbrega tensión dramática.

Richard Jones propone una dramaturgia de marcado aliento shakespeariano (*Boris* aquí es el hermano gemelo de Macbeth), dividiendo el escenario en dos alturas, tal y como ya hizo en su versión de *Gloriana*. La elevada para los nobles del Kremlin y la inferior habitada por la plebe. Pese a abusar del *flashback* (demasiadas las veces que vemos el asesinato del heredero), Jones se luce con su lujoso vestuario y un soberbio trabajo de iluminación repleto de luces y sombras. Impagable la divertidísima presencia del veterano Tomlinson dando vida al borrachín Varlaam. Elegante y rotundo el Pimen de Anger.

Javier Extremera

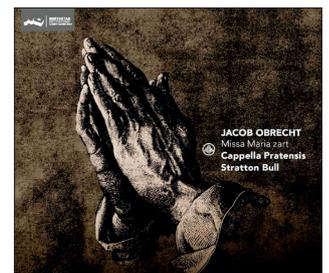
MUSSORGSKY: Boris Godunov. Bryn Terfel, Kostas Smoriginas, Jeremy White, David Butt Philip, John Tomlinson. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Antonio Pappano. Escena: Richard Jones.

Opus Arte OA1376D • DVD • 139' • DTS ★★★★★

Jacob Obrecht nació en Gante ca.1457, hijo de uno de los trompetistas de la ciudad. Una agitada carrera lo llevó como maestro de capilla por Francia y los Países Bajos. Su fama llegó hasta Ferrara, donde trabajó para el duque Hércules de Este. Allí sucumbió a la peste en 1505. La *Missa Maria zar* (María dulce) es una misa de *cantus firmus* sobre la canción devocional alemana del mismo nombre. Es una de las últimas misas de Obrecht (probablemente escrita para la corte de Maximiliano I) y constituye un ejemplo ambicioso y complejo del talento del maestro francoflamenco para elaborar el material melódico. La Misa se ha conservado en una única fuente, los libros de partes impresos en Basilea por Gregorius Mewes. A pesar de la calidad de la impresión, la partitura presenta desafíos tanto en notación como en símbolos de mensuración. Estas dificultades han sido superadas mediante una reescritura realizada específicamente por Marc Busnel para el conjunto neerlandés.

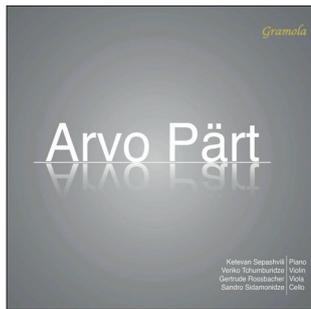
La Cappella Pratensis nos presenta en esta grabación una versión cuidadosa e históricamente informada, cantando con las fuentes originales y utilizando la pronunciación germánica del latín. El nivel interpretativo es excepcional, con voces cálidas y homogéneas que fluyen bajo un mismo espíritu creando un efecto hipnótico. Los doce cantantes logran transmitir una sensación extraordinaria de intimidad y conjunción, quizás potenciada por el hecho de cantar desde un faistol con la misma partitura. Este trabajo excepcional realiza una joya olvidada.

Mercedes García Molina



OBRECHT: Missa Maria zart. Cappella Pratensis / Stratton Bull.

Challenge Classics CC27933 • 64' • DSD ★★★★★ SR



Álbum conceptual, basado en el motivo del espejo, con prólogo y epílogo para piano solo (*Para Alina* y *Variaciones para la curación de Arinuschka*) en la forma y estilo minimalista propios de Pärt. Tiempo lento y carácter meditativo. Evocación de la música medieval. Música tintinabular. Dos voces conectadas entre sí por una relación de tríada. Sencillez. Pureza espiritual y sonora. Quietud. Reflexión. Silencio. Retiro. Ascesis. Búsqueda de respuestas que se regodea en el oxímoron del menos es más.

El mundo postmoderno está enfermo, pero ahí están la música y su poder sanador para recomponerlo, parece querer decirnos. Por ello, Pärt se afana en jugar con esas dos voces en alternancia y convergencia inagotables, con notas y silencios que se nos antojan los versos de un poeta que, como Paul Valéry, cree que "la sintaxis es una facultad del alma".

Así, violín, viola y violonchelo interpretan *Spiegel im Spiegel* sucesivamente, descendiendo por la escala musical y en combinación con el piano; luego, los mismos instrumentos abordan, en orden inverso, *Fratres*. Estamos ante un mundo sonoro en el que cada silencio tiene el mismo estatus que una nota y cuyo efecto hipnótico inicial puede volverse irritante. Pärt dijo que "basta con tocar una nota de un modo bello; y esa única nota, silencio o ritmo es lo que reconforta" y a ello se aplican, en ejemplar desempeño, Ketevan Sepashvili, Veriko Tchumburidze, Gertrude Rossbacher y Sandro Sidamonidze. La toma sonora es impecable.

Darío Fernández Ruiz

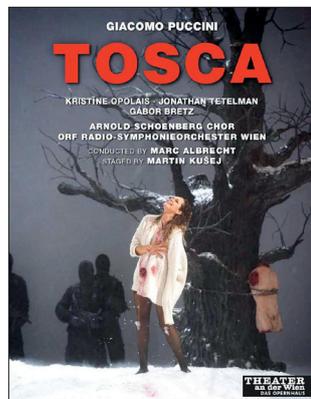
PÄRT: *Para Alina, Spiegel im Spiegel, Fratres, Variaciones para la curación de Arinuschka.* Ketevan Sepashvili (piano), Veriko Tchumburidze (violín), Gertrude Rossbacher (viola) y Sandro Sidamonidze (violonchelo).

Gramola 99260 • 72' ★★★★★

Más de ciento veinte años después de su estreno, ¿se puede producir *Tosca* de otra manera que no sea la tradicional? ¿Tiene sentido representarla sin su Sant'Andrea della Valle, su Palazzo Farnese o su Castel Sant'Angelo y con una autocaravana en medio de un desolador paraje nevado en su lugar? Si algo queda claro después de ver esta nueva versión del capolavoro pucciniano, es que no es apta para alérgicos al Regietheater, esa arriesgada práctica que a menudo nos ha sorprendido y casi siempre indignado con tantos y tan estrambóticos montajes a lo largo de las últimas décadas y de la que podríamos concluir que éste es un episodio más.

Creo, no obstante, que esta producción de Martin Kušej, no muy bien recibida en el Theater an der Wien en 2022, merece un visionado desprejuiciado porque encierra momentos plásticos y musicalmente valiosos. Más allá de lo acertado o delirante que el concepto general pueda parecer al espectador individual y de las concesiones que uno esté dispuesto hacer a la fantasía del regista, hay momentos como el dúo de *Tosca* y *Scarpia* que, desde el punto de vista teatral, funcionan muy bien. Si entonces queda demostrado que Kristine Opolais es una cantante-actriz de primera y que encarna una *Tosca* verosímil, de irresistible sensualidad, no hay más que escuchar el "E lucevan le stelle" de Jonathan Tetelman, bravo Cavaradossi, para disfrutar, además, de una lección de canto técnicamente irreprochable y conmovedoramente viril como raras veces se oye hoy en día.

Darío Fernández Ruiz



PUCCHINI: *Tosca.* Kristine Opolais, Jonathan Tetelman, Gabor Bretz. Coro Arnold Schoenberg, Orquesta Sinfónica de la ORF de Viena / Marc Albrecht. Escena: Martin Kušej.

CMajor-Unitel 809608 • DVD • 123' • DTS ★★★★★



Si usted es de los que se levanta por la mañana con cara de pocos amigos y la cosa le dura todo el día, este es su *Trittico*. No creo recordar en la historia de *Gianni Schicchi* que una versión haya aburrido tanto por su ausencia de humor, especialmente desde una batuta que lo dirige sin chispa de gracia, a pesar de contar con una orquesta como la Filarmónica de Viena ("titular" del Festival de Salzburgo, donde se interpretó en 2022). Franz Welser-Möst se empeña en "descubrir" timbres, texturas y demás "pijadas", además de abusar del volumen sonoro, pero carece del completo sentido pucciniano de la melodía y su consecuencia. Quizá la mejor parada es *Il Tabarro*, que recuerda en su esplendor orquestal a *Turandot*, mientras que *Suor Angelica* se recrea en momentos muy camerísticos y una brillante cuerda en estado de gracia.

El a veces muy inspirado Christof Loy hace lo que puede en el escenario gigante del Grosses Festspielhaus, creando espacios cerrados para favorecer la incansable acción. Su idea se enriquece por los detalles, no por la idea global. Entre los cantantes, sobresalió la triple presencia de Asmik Grigorian, colosal en *Tabarro* y *Angelica*, acompañada por interesantes voces (soberbia Karita Mattila como La Zia de armas tomar), pero nada que hiciera sombra o estuviera a la altura de la Grigorian, ya que este *Trittico* fue para su mayor gloria.

Gonzalo Pérez Chamorro

PUCCHINI: *Il Trittico.* Asmik Grigorian, Misha Kiria, Karita Mattila, Enkelejda Shkosa, Roman Burdenko, Joshua Guerrero, Alexey Neklyudov, etc. Wiener Philharmoniker / Franz Welser-Möst. Escena: Christof Loy.

Unitel / CMajor 808908 • DVD • 181' • DTS • Subt. Esp. ★★★★★

El lanzamiento que la Filarmónica de Berlín ha editado dentro de su propio sello con la participación de su director titular Kirill Petrenko y el pianista Kirill Gerstein para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de Rachmaninov es sencillamente sensacional y está a la altura de lo que cabía esperar en todos los aspectos.

En primer lugar, el musical: el programa reúne el archigrabado *Concierto para piano n. 2*, las *Variaciones Corelli* y tres piezas breves: *Mélodie*, el arreglo que hizo Rachmaninov del *Liebesleid* de Fritz Kreisler y una transcripción para piano solo de *En el silencio de la noche secreta* firmada por el propio Gerstein. Orquesta, director y solista en plena forma y comunión total. En segundo lugar, el técnico: el equilibrio de la toma del *Concierto* (obtenida en vivo en el Waldbühne de Berlín en junio de 2022) es perfecto, de manera que se produce el deseado diálogo entre solista y orquesta, en lo que supone, además de un constante intercambio de melodías y acompañamiento, un juego infinito de dinámicas y un alarde de ingeniería de sonido. Y en tercer lugar, el acabado del producto: el sello berlinés nos tiene acostumbrados a lujosas ediciones de cajas de varios discos; la presentación de este álbum, que sólo incluye uno y breve, no desmerece y se enriquece notablemente por las interesantes notas en inglés y alemán que firma Rebecca Mitchell. No importa si ya posee otras versiones del *Concierto*. Ésta, que se sube al carro de las mejores, no le defraudará.

Darío Fernández Ruiz



RACHMANINOV: *Concierto n. 2; Variaciones Corelli y piezas para piano.* Kirill Gerstein, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín / Kirill Petrenko. Berliner Philharmoniker BPHR 230469 • 59'

★★★★★ PR



Hace más de 30 años apareció un disco que guardo como una joya: Canciones con orquesta de Reger, donde Fischer-Dieskau, con la dirección de Gerd Albrecht, cantaba las mismas obras que vuelven a aparecer en este disco. Me sorprendió y, aun todavía hoy no lo entendemos, cómo no era más conocido este autor y este repertorio, pues las obras son de un romanticismo extremo con una orquestación apabullante y de intensa belleza. Para mayor disfrute, estos tres poemas para voz, coro y orquesta, *An die Hoffnung Op. 124* con texto de Hölderlin; *Der Einsiedler Op. 144a (El ermitaño)*, con texto de Eichendorff; y *Requiem Op. 144b* con texto de Hebbel son casi coetáneos de los dos ciclos vocales mahlerianos que le acompañan, ya que datan de 1912 y 1915, y el contraste no puede ser mayor; frente a la opulencia sonora de Reger, Mahler opta por una instrumentación que refleja la desolación del *Gesellen*, prueba palpable de los diferentes caminos de la música en el cambio de siglo y de la amplitud de opciones estilísticas que existían.

Las versiones que ofrece Spering al frente de su Das Neue Orchester, fundada por él en 1988 para tocar la música romántica desde presupuestos historicistas, y el coro también de su creación Chorus Musicus Köln con casi 60 voces, son inmejorables para adentrarse el mundo regeriano, con dos solistas muy solventes, la mezzo Anke Vondung, más conocida, y el barítono recién llegado Tobias Berndt de línea de canto impoluta, clara dicción y homogeneidad tímbrica. Todo un descubrimiento.

Jerónimo Marín

REGER: Requiem, An die Hoffnung, 2 Gesänge.
MAHLER: Lieder con orquesta. Anke Vondung, mezzo. Tobias Berndt, barítono. Chorus Musicus Köln. Das Neue Orchester / Christoph Spering.
Capriccio C5512 • 79' ★★★★★ R

Si hay alguien adecuado al repertorio ruso, ese es sin lugar a dudas Dmitri Kytajenko, cuyo talento musical afloró en la niñez; alumno de Ginzburg, Swarowaky y finalmente lanzado a la primera división por Karajan. Este disco, que tiene como obra fundamental la impactante en su orquestación *Scheherazade*, no decepciona al que conozca ya la obra y se acerque de nuevo a ella. Kytajenko tiene algo que decirnos. Su visión no es tan desafiadora como otras, y, antes bien, los *tempi* de los movimientos tienen ese punto de tranquilidad que permite hacer buenas transiciones entre frases y descubrir timbres, por ejemplo, de la percusión, en la escucha atenta, que de otra manera hubieran quedado sepultados en la avalancha sonora que un *tempo* más rápido hubiera causado. Hay mucha finura y elegancia en su concepción sonora, y el resultado final es sobresaliente, más teniendo en cuenta los bellos timbres de los solistas de viento, y, sobre todo, de Natalie Chee encarnando a la voz de Scheherazade con el violín solista.

Se completa el disco con un autor al que poco o casi nada prestamos atención, y ahí erramos, Lyadov, el cual, si bien es cierto que tienen poco escrito para orquesta, también lo es que sus tres poemas sinfónicos más famosos son de una belleza extrema. *El lago encantado* es puro impresionismo, data de 1909, y de nuevo el cuidado y delicadeza de la textura evanescente que retrata un lago sin figura humana alguna a su alrededor, obtiene credibilidad bajo la batuta de Kytajenko.

Jerónimo Marín



RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade Op. 35.
LYADOV: El lago encantado Op. 62. Natalie Chee, solo violín. Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR / Dmitri Kytajenko.
SWR 19138CD • 60' ★★★★★



También disponible en formato DVD y ya comentada en esta revista, esta grabación de la *Nochebuena* de Rimsky-Korsakov, procedente de la inquieta y siempre atenta a las rarezas Ópera de Frankfurt, aparece ahora en CD con el sello Naxos para aquellos que prefieran centrarse en la deliciosa, fantasiosa, pero también comprometida música del compositor ruso que tan infrecuentemente se disfruta fuera de su país natal. El libreto, del propio músico, procede de un relato de Gogol y narra una historia de amor entre Vakula, pobre herrero, y Oksana, la rica hija de un granjero que le requiere las zapatillas de la zarina como prueba de amor. Si les suena la historia, no se extrañen, pues antes ya Tchaikovsky la había usado para su *Cherevichki*.

Voces muy adecuadas e idiomáticas para cada uno de los roles en líneas generales hacen muy amena la escucha, y resultan muy disfrutables las intervenciones de los personajes principales. Así, convienen tanto la soprano Julia Muzychenko como Oksana, con sus aseados mimbres y ductilidad, como el tenor Georgy Vasiliev, de bello timbre y variado fraseo. También las voces graves, con la todoterreno y siempre airosa mezzosoprano Enkelejda Shkzoa o el rotundo bajo Alexey Tikhomirov.

Por último, un bien empastado coro y una implicada orquesta que Sebastian Weigle desde el foso consigue dominar con narración dinámica y llena de matices y contrastes.

Pedro Coco

RIMSKY-KORSAKOV: Nochebuena. Georgy Vasiliev, Julia Muzychenko, Andrei Popov, Enkelejda Shkzoa, Alexey Tikhomirov, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de Frankfurt / Sebastian Weigle.
Naxos 8.660543-44 • 2 CD • 147' ★★★★★

Mucho tiempo después de su registro, sale finalmente al mercado en DVD la última *Donna del lago* que ha montado el Rossini Opera Festival. Se trata de una interesante producción de Damiano Michieletto que pretende explotar toda esa aura mística que Rossini imprimió a su simpár partitura, convirtiendo la dramaturgia en un sueño o remembranza de Elena, ahora anciana en un decrepito palacio. Quince años después de que lo debutara en el mismo festival, Juan Diego Flórez corrobora que Uberto es suyo sin reservas, por clase, afinidad vocal y dominio técnico absoluto. Impresionante. A su lado, un desafiante Michael Spyres en el contrapeso *baritenoril* de Rodrigo, o una muy implicada Varduhi Abrahamyan como Malcom. La mezzosoprano sabe bien aprovechar sus dos momentos solistas y convence con unos bellos y ágiles mimbres. Por último, aunque también es muy loable la labor de equipo de comprimarios, una protagonista de material bastante adecuado para el rol. El característico timbre de Salome Jicia, de claros tintes, casa bien con la escritura de un papel que en su estreno fue para Isabel Colbran, y la juventud y frescura de quien los responsables del festival vieron como alternativa a los personajes de la madreña sale airosa en líneas generales.

La dirección musical de Michele Mariotti es referencial y consigue unas texturas excelentes de la orquesta del Comunale de Bolonia, que bien conocía en ese momento.

Pedro Coco



ROSSINI: La donna del lago. Salome Jicia, Juan Diego Flórez, Varduhi Abrahamyan, Michael Spyres, etc. Coro y Orquesta del Teatro Comunale di Bolonia / Michele Mariotti. Escena: Damiano Michieletto.
CMajor 764308 • 2 DVD • 168' • DD 5.1 ★★★★★ R

Platée

DVD
VIDEO

MUSIC JEAN-PHILIPPE RAMEAU

CONDUCTOR MARC MINKOWSKI

STAGE DIRECTOR LAURENT PELLY

LAWRENCE BROWNLEE

JULIE FUCHS

JEAN TEITGEN

MARC MAUILLON

NAHUEL DI PIERRO

MATHIAS VIDAL

REINOUD VAN MECHELEN

TAMARA BOUNAZOU

ADRIANA BIGNANI LESCA

LES MUSICIENS DU LOUVRE
CHŒURS DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

OPÉRA
NATIONAL
DE PARIS

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

BelAir
classiques



Galardonado con el Premio de la Academia por las partituras de *Spellbound*, *A Double Life* o *Ben-Hur*, el compositor húngaro-estadounidense, Miklós Rózsa (1907-1995), nunca abandonó la composición de concierto además de poner música a un centenar de películas. Formado en Budapest y Leipzig, Rózsa diseñó un melódico y eficaz lenguaje en el que las influencias de Bartók y Kodály son atemperadas por la tradición germánica. Así, obras como la temprana de 1932, *Theme, Variations, and Finale* le otorgaron el reconocimiento del público y músicos como Georg Solti, Bruno Walter o Leonard Bernstein.

Escrita al tiempo de la Revolución Húngara de 1956, surge la postromántica y heroica *Obertura para un concierto sinfónico* (1956/63) coetánea de la revisión de la *Serenata húngara* (1946/63), que aúna materiales previos en un ramillete de atmosféricas piezas de folklórica métrica irregular. De 1972 es *Tripartita*, penúltima incursión sinfónica del compositor a excepción de su lírico *Concierto para viola* de 1984 y, quizás, la obra de mayor calado expresivo de este fantástico disco editado por Capriccio. Con un trazo colorista en la orquesta, el ágil discurso despliega un hilo dramático de turbulencia *waltoniana* que cierra la obra con contundencia cinematográfica. La interpretación de la Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz dirigida por Gregor Bühl se beneficia de una toma sonora ejemplar igualando a los registros de Amos (Tripartita) en HM y superando los de Gamba en Chandos. Muy recomendable.

Justino Losada

RÓZSA: Obertura para un concierto sinfónico, *Serenata Húngara, Tripartita*. Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz / Gregor Bühl.

Capriccio C5514 • 56' ★★★★★ R

Todavía en el purgatorio, Antonio Maria Gaspare Sacchini (1730-1786) es una interesante figura del Clasicismo italiano. Alumno de Francesco Durante y Nicola Fiorenza, recorrió la Península Itálica y algunos países de Europa, como tantos de sus colegas, para presentar sus óperas y falleció en París, donde gozaba de la protección de la reina María Antonieta. Autor de una vasta producción, principalmente vocal, pero también instrumental, pocas de sus obras han sido hasta ahora llevadas al disco, como, por ejemplo, sus *Tríos Op. 1* (Agorá AG 034) y sus *Cuartetos Op. 2* (Arkadia CDAK 141,1).

Franz Hauk, conocido mundialmente como apóstol de Giovanni Simone Mayr, amplía su radio de acción y nos presenta como primicia mundial este oratorio en lengua italiana, centrado en una de las figuras más influyentes de la Contrarreforma, San Felipe de Neri (1515-1591), conocido familiarmente como "Pippo il buono". Si no fuera por su temática y por sus personajes alegóricos, la pobreza, el fasto y el engaño, podría pasar perfectamente por una ópera. Interviene, como es habitual, la orquesta Concerto de Bassus y entre las voces entonamos nombres que nos son ya familiares como Markus Schäfer y Daniel Ochoa, junto con caras nuevas como la soprano coreana Yaree Suh y la soprano georgiana Ketevan Chuntishvili. Esperemos que en adelante Franz Hauk sea tan eficiente en la reivindicación de Sacchini como lo ha sido en el caso de Mayr.

Salustio Alvarado



SACCHINI: L'abbandono delle ricchezze di S. Filippo Neri. Suh, Chuntishvili, Schäfer, Concerto de Bassus / Franz Hauk.

Naxos 8.574526-27 • 116 • 2 CD ★★★★★



Benjamin Appl es la sensación actual del Lied, y así lo puedo certificar tras su paso por la Fundación Juan March en un recital memorable este otoño pasado (fue entrevistado a propósito en RITMO de octubre pasado). Su buena técnica y fraseo están puestos al servicio del texto y sabe colorear cada palabra del universo romántico, no en vano su profesor fue Fischer-Dieskau. La sorpresa viene cuando, y esto quizá sea una novedad, los *Lieder* que interpreta no son en su versión pianística, sino en traje orquestal. Es curioso observar como autores tan dispares como Webern, Brahms, Reger, Mottl, Britten u Offenbach dedicaran parte de sus esfuerzos a orquestrar canciones de Schubert, lo que, en primer lugar, denota la admiración por este autor, aunque para ellos fuera un trabajo menor. Ahora bien, no es exactamente el mismo Lied cuando se acompaña a piano y cuando va orquestrado; por ejemplo, el elemento percusivo desaparece en *Gruppe aus dem Tartarus* o *Erlkönig*, y entonces parece que también resulta menos frenética la canción.

En todo caso, es una auténtica delicia la escucha de este disco, no solo por la idónea interpretación de Appl, sino por esos colores que arrojan las bellas canciones de Schubert; parte del mérito es, obviamente, del director Oscar Jockel y la delicadeza de la tímbrica de la Orquesta de la Radio de Múnich, así como la toma sonora, que equilibra perfectamente la voz con la orquesta. ¿Alguna orquesta española se atreverá a programarlos?

Jerónimo Marín

SCHUBERT: Lieder con orquesta. Benjamin Appl, barítono. Münchner Rundfunkorchester / Oscar Kockel.

BR Klassik 900346 • 74' ★★★★★

La relación entre Dmitri Shostakovich (1906-1975) y Katerina Izmailova es conocida y lamentable. El estreno en 1934 de la ópera *Lady Macbeth de Mtsenk* atrajo la furia conspiranoica de Stalin, que lo mismo se creía comunista (cuando atufaba a fascista) que crítico de arte (cuando sólo entendía de su propio ombligo). La reseña aparecida al día siguiente en el *Pravda* fue una amenaza evidente. En 1962, ya con el dictador enterrado, Shostakovich ofreció una nueva versión con retoques formales y narrativos, además de un título nuevo. Pero no acaba ahí la historia. De la obra nacerían dos retoños puramente orquestales: una suite firmada por el propio músico y una sinfonía, esta que escuchamos en el presente disco, elaborada por Benjamin Basner (1926-1996), hábil compositor ruso y, además, pupilo, amigo y colaborador (por ejemplo, en la labor cinematográfica) de Shostakovich. Basner sólo empleó las notas escritas por el maestro, sin añadir nada.

¿Y cuál es la mejor manera de homenajear a un sinfonista? Pues con una sinfonía, claro. Ciertamente, en estas páginas aparece sintetizado a la perfección todo cuanto Shostakovich derramó en la ópera. Teniendo en cuenta esto, que la grabación corresponde a la *premier* europea en directo, lo que impresiona la potencia de los vieneses, las intervenciones de Florian Zwiauer (violín) y Wilfried Rehm (chelo), llenas de sensibilidad, y la exacta (sin ser fría) dirección de Vladimir Fedosejev, este disco resulta indispensable para los fans de Dmitri.

Juan Gómez Espinosa



SHOSTAKOVICH: Katerina Izmaylova (Sinfonía). Wiener Symphoniker / Vladimir Fedosejev.

Profil 0881488230635 • 46' ★★★★★

EL CONSERVATORIO DEL DOKTOR POGNER

Estrenados en el verano de 2022 en la Deutsche Oper berlina, estos *Meistersinger* vuelven a rizar el rizo ambientando la acción durante un día en el frío y marcial Conservatorio fundado y dirigido por un Pogner a punto de jubilarse. Rebuscado laboratorio de experimentos para las relaciones de poder entre el profesorado (los Maestros) y sus alumnos (los aprendices). La apuesta escénica (temporalmente transcurre durante 24 horas) la firman nada menos que tres directores, en lo que es una propuesta aburrida e insustancial, sin narrativa, carente de sentido y progresión dramática, donde el humor, el halo poético y el colorido brillan desgraciadamente por su ausencia. Un Sachs bañado en *Jack Daniels* se une a una triangular pelea, pues como antiguo amante de la calenturienta Eva (que incluso se deja sobetear los pechos por ese viejo zapatero que curiosamente siempre va descalzo) se une a la disputa amorosa entre Beckmesser y Walther por conquistar su concurrido lecho. Para rematarlo, Magdalena (la directora del Coro del conservatorio) y David, con su enfermiza lucha por el predominio sexual, se convierten en una tormentosa pareja que recuerda a la expuesta por el maestro Haneke en su filme *La pianista*. Los espacios cerrados y los carcelarios decorados diseñados por Anna Viebrock sustituyen traumáticamente el verdor natural y el jolgorio festivo del prado bávaro del tercer acto, por un anodino, gélido e infantil salón de actos.

La torpeza escénica llega a tal extremo que incluso la multitudinaria riña nocturna, donde hábilmente Wagner va introduciendo el coro progresivamente durante la *Fuga* hasta el caos conclusivo, pierde su magia y hechizo, ya que la desierta calle que demanda el libreto está siempre colapsada por el

WAGNER: Los maestros cantores de Núremberg. Klaus Florian Vogt, Heidi Stober, Johan Reuter, Philipp Jekal. Orquesta y Coro de la Ópera Alemana de Berlín / John Fiore. Escena: Jossi Wieler, Sergio Morabito, Anna Viebrock. Naxos 2.110766 • 2 DVD • 281' • DTS



gentío. Imperdonable cambiar el laúd de Beckmesser por un piano de cola. Un sonoro desperdicio contar con el Sereno del gran Günther Groissböck, al que tenemos que escuchar enlatado a través de la megafonía del Centro.

El impersonal, rimbombante y tosco John Fiore, un verdadero todoterreno curtido en teatros de segunda fila, dirige sin chispa ni gracia, a una orquesta que luce estupepanda (soberbio metal), no en vano tiene una marcada y longeva tradición wagneriana y eso se nota a leguas. Como el magnífico Coro de la casa, que reluce en cada una de sus apariciones. El timbre pueril y blanquecino del Walther de Florian Vogt ha perdido ya mucho brillo. A su nulo registro grave y dramático (lo contrario a un *helden*), se le unen ya ciertos problemas a la hora de encarar los agudos. Gritona y muy forzada la promiscua Eva de Heidi Stober. El Sachs del danés Johan Reuter llega con los plomos fundidos al torneo final. Instrumento de escasa resonancia y muchas limitaciones en el grave. Muy bien el Pogner del joven Pesendorfer, que finalmente tiene que aguantar el ver como Walther renuncia a dirigir su escuela (huye con Eva de la mano entre los pasillos del patio de butacas) teniendo que coronar como heredero en el sillón al alcoholizado zapatero, convertido ahora en una especie de estrella del Pop. Sin subtítulo hispano.

Javier Extremera

ANASTASIA KOBEKINA VENICE



LA VIOLONCHELISTA ANASTASIA KOBEKINA Y LOS MISTERIOS DE VENECIA. DESDE EL RENACIMIENTO DE CLAUDIO MONTEVERDI Y DE JOHN DOWLAND AL SIGLO XXI CON BRIAN ENO Y CAROLINE SHAW

IGOR LEVIT MENDELSSOHN LIEDER OHNE WORTE



EL ÁLBUM RECOGE SU SELECCIÓN DE "SONGS WITHOUT WORDS" DE FELIX MENDELSSOHN Y CONCLUYE CON UN PRELUDIO DEL COMPOSITOR ROMÁNTICO FRANCÉS CHARLES-VALENTIN ALKAN

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2024

CON LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA
DIRIGIDA POR
CHRISTIAN
THIELEMANN

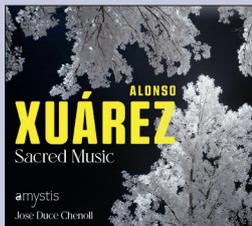


DISPONIBLE EN
CD Y DIGITAL Y EN
DVD, BLU-RAY Y LP



¡¡EL CONCIERTO MÁS FAMOSO DEL MUNDO!!

Visítanos en: www.sonyclassical.es



Continuando la tarea de recuperación de nuestro patrimonio musical, Amystis presenta su último trabajo discográfico con la figura de Alonso Xuárez (1640-1696). Partiendo del estudio de fuentes primarias, tanto archivísticas como musicales, el Dr. De la Fuente Charfolé publicaba recientemente nuevos datos biográficos sobre el compositor, así como la integral de su obra en siete volúmenes como parte de la labor del Centro de Investigación y Documentación Musical de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El repertorio de este CD nace de la Catedral de Cuenca, donde Xuárez fue maestro de capilla durante más de veinte años. Las obras exhiben un elegante estilo polifónico, heredero de la arraigada herencia compositiva renacentista con la que Xuárez se formó y con la que convivía en la práctica del templo. Duce conoce bien la capacidad tímbrica del conjunto y aprovecha la expresividad del discurso musical, tanto en la sutileza melódica como en el rico caleidoscopio sonoro que se escucha en la unión vertical de las voces. Guiada por los principios que debieron guiar la composición orientada al culto, la versión de Amystis brinda al texto su original protagonismo desde el cuidado de la dicción y el conocimiento de los recursos retóricos albergados en la partitura.

El resultado alcanza la etapa última a la que todo proyecto musicológico de esta naturaleza aspira: la restitución sonora con la que se cumple con el necesario compromiso que define la responsabilidad hacia el propio legado cultural.

Nieves Pascual

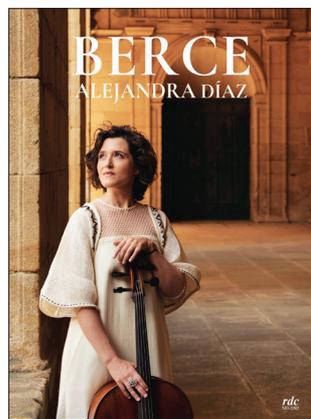
XUÁREZ: Música sacra. Amystis / José Duce Chenoll.

Brilliant Classics 5028421969541 • 60' ★★★★★

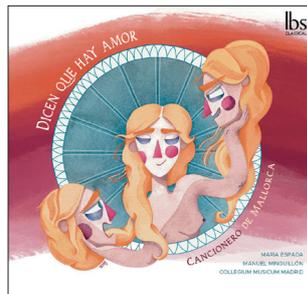
Delicioso y original trabajo de la violonchelista Alejandra Díaz, con la complicidad del compositor Juan Durán, sobre arreglos y dos obras del propio Durán (creadas expresamente), que la acompaña al piano. Es una compilación con personalidad propia, dedicado al folklore gallego, que a su vez ofrece dos nuevas piezas. Partiendo de sus propias raíces gallegas, Alejandra Díaz va tirando del hilo con el objetivo de encontrar aquellos puntos de conexión entre las piezas. Siempre se pueden reconocer géneros como la música gallega, o la celta, mostrando un gran carisma personal, que podría ser otra buena razón para que esta música llegue a muchas personas, que de otro modo no se habrían interesado por la música de raíz. Un buen ejemplo de cómo fusiona la música gallega popular, con el bello timbre y expresividad del violonchelo, y su voz, mostrándose como una artista diestra en lo popular y hábil en lo divino.

Durán demuestra también su dominio de lo que podríamos llamar música instrumental contemporánea, que ha sabido compartir con gran complicidad con Díaz. Así pues, la delicada expresividad se capta maravillosamente, transportándonos con nostalgia a la bella *terra galega*, siempre fiel al espíritu de las raíces, que nunca son traicionadas. Una artista completa, en definitiva. La única pena es la duración de la grabación que apenas sobrepasa la treintena de minutos. Cualquiera que la escuche sentirá lo que se denomina morriña; nunca está de más viajar a tan bellos parajes urbanísticos y rurales.

Luis Suárez



BERCE. Obras populares y de Juan DURÁN. Alejandra Díaz, voz y violonchelo. Juan Durán, piano. RDC MG-2302 • 30' ★★★★★



Extraordinaria grabación de Collegium Musicum Madrid junto a María Espada de un repertorio nunca antes llevado al disco, que merece la pena conocer y disfrutar. La calidad de su música forma parte de nuestro repertorio más querido y admirado, y en su mayor parte se trata de tonos humanos de finales del XVII. Denominado como Cancionero Poético Musical de Mallorca (CPMM), los tonos humanos forman parte del manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya (M. 3660), 43 composiciones para solista vocal con acompañamiento instrumental con cifra para guitarra, atribuidos a distintos autores por los musicólogos Mariano Lambea y Lola Josa.

La solista vocal que acompaña a Collegium Musicum Madrid es la incombustible María Espada, una de nuestras sopranos más versátiles y admiradas. Demuestra en cada tono humano estar en una envidiable y fresca forma vocal pese a su veteranía. Su dicción del texto es totalmente comprensible, haciendo que los textos del libreto sean solamente útiles para quienes quieren disfrutar de la poesía sin la preciosa música de compositores como Juan de Zelis, Sebastián Durón o Juan Hidalgo. Debemos destacar la perfecta diferenciación de cada afecto contenido en cada tono humano, laudable además sin necesidad de presenciar el rostro de la solista.

Los músicos de Collegium Musicum Madrid son los incomparables Guillermo Turina, violonchelista, Daniel Garay, percusión histórica, y el guitarrista y director Manuel Minguillón, auténtico tesoro como intérprete y director.

Simón Andueza

DICEN QUE HAY AMOR. Cancionero de Mallorca. María Espada, soprano. Collegium Musicum Madrid / Manuel Minguillón, guitarra barroca y dirección.

Ibs Classical IBS922023 • 63' ★★★★★

Una de las virtudes más extraordinarias de la música es su lenguaje universal. Que un grupo afincado en Suecia se denomine Ensemble Villancico y además realice una muy loable grabación de repertorio musical del denominado Barroco Colonial no deja de asombrarnos y alegrarnos. Las obras aquí registradas son, además, de un alto valor musicológico y artístico. En el CD es realmente palpable la fascinación que Peter Pontvik, director del grupo sueco, debió de sentir cuando vivió y estudió en Uruguay del repertorio barroco aquí grabado, auténticos tesoros musicales de Perú, Bolivia, Panamá, México y Chile, por el minucioso tratamiento de cada pieza, con unas ricas instrumentaciones, tanto en el bajo continuo como en los instrumentos melódicos. Así, escuchamos todo tipo de flautas de pico (flauta doble, flauta bajo, flauta pastoril y flauta soprano), guitarra barroca, tiorba, viola da gamba y un abundante elenco de percusiones que confieren un formidable esplendor a la interpretación (bombo, claves, castañuelas, caxixi, darbuka, platillos de dedo, campanas de mano, maracas, pandereta y palmas).

La dicción del español es digna de mención, dada la lejanía cultural e idiomática de los cantantes del grupo, todos ellos suecos. Además, su calidad vocal, vitalidad y afinación son de primer orden. Debemos destacar muy especialmente la labor de Dohyo Sol en la guitarra barroca y la tiorba al dotar de un marcado, preciosista y contagioso sentido rítmico a cada pieza. Asimismo las flautas de pico de Göran Månsson brillan sobremedida con gran agilidad, precisión y luminosidad.

Simón Andueza



¡FIESTA BARROCA LATINA! Ensemble Villancico / Peter Pontvik.

Caprice CAP21940 • 52' ★★★★★

Este es el cuarto disco de Kožená para Pentatone, y en casi todos ellos la idea del contenido es novedosa y brillante, lo cual es de agradecer. Este nos invita a un recorrido por canciones inspiradas en el folclore alrededor del mundo (entendiendo este mundo como Europa occidental), con cuatro autores muy dispares del siglo XX que son un buen muestrario de las diferentes maneras de utilizar lo popular en el discurso clásico o sinfónico. Ordenadas cronológicamente, las *Cinco canciones griegas* de Ravel son las primeras, de 1904-06, escritas con rapidez por un encargo de un amigo y orquestadas en parte por él y en parte por su alumno Rosenthal; Bartok con su poco habituales *Cinco canciones populares húngaras* escritas en 1929 pero orquestadas en 1933 son las siguientes; siguen las *Cinco canciones negras* de 1945 de nuestro Montsalvatge, con una pronunciación perfecta y una sensualidad enormes por parte de Kožená y de su marido en la dirección; y finalmente de 1964 las conocidas *Folk Songs* de Berio, homenaje a Cathy Berberian, diez canciones con un ropaje audaz y atrevido.

Aunque quizá se podría criticar la corta duración del disco, solo 53 minutos, tras su escucha se comprende que no es necesario sobrecargar la idea. Kožená dota a cada pequeño ciclo de su propio color y no hay detalle interpretativo que se le escape. Rattle, al mando de la siempre biensonante Filarmonía Checa, la cuida con mimo, con unas dinámicas bien seleccionadas y una transparencia orquestal inigualable.

Jerónimo Marín



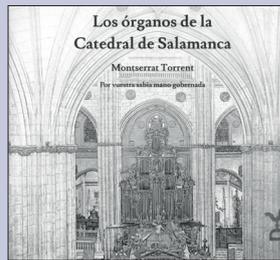
FOLKS SONGS. Obras de BARTOK, BERIO, RAVEL, MONTSALVATGE. Magdalena Kožená, mezzo. Czech Philharmonic / Sir Simon Rattle. Pentatone PTC5187075 • 53' ★★★★★

EL LEGADO DE MONTSERRAT TORRENT

El nuevo sello discográfico Cathedralis debuta con este CD "Los órganos de la Catedral de Salamanca", cuidadosamente editado, de sonido recogido con limpieza y contraste y libreto bilingüe castellano-inglés, que no sólo incluye biografía de la intérprete y composición de los 4 instrumentos históricos tañidos, sino acertadas notas sobre cada una de las 18 piezas incluidas, de 9 compositores seleccionados por adecuación a la estética sonora y época de cada órgano o a la vinculación personal que algunos tuvieron con la doble Seo salmantina, componiendo así un mosaico de la mejor Música hispánica a lo largo de tres Siglos, desde Gonzalo de Baena (c.1480-1540) hasta José Lidón (1748-1712) y, especialmente, la registración propuesta por la organista en cada una de las partituras propuestas.

Este trabajo ingente sólo podía ser abordado por Montserrat Torrent (Barcelona, 1926), cuyo sólo nombre evita más detalles sobre su magisterio universal en este terreno, vertido sobre una pléyade de organistas, que hallarán aquí una guía para conservar el legado de la Maestra; y el aficionado en general momentos de belleza y paz que aliviarán su espíritu...

En la Catedral Vieja suenan el de Xristóbal Clemente (ca. 1524), reconstruido por G. de Graaf (2002), a los pies del presbiterio, lado de la Epístola en la Capilla Dorada, que da voz a Gonzalo de Baena, con destacado Motete *Si dedero somnium*, muestra de las 4 escogidas de su Libro; y el Realejo conocido como "órgano de Salinas", de autor desconocido y reconstrucción de J. M. de Arrizabalaga (1985), sito en el lado del Evangelio de esta Catedral, en el que Montserrat hace una feliz



versión del *Tres "sobre el Canto llano de la Alta"* de Antonio de Cabezón, junto a su *Romance V*.

En el órgano de la Epístola de la Catedral Nueva, Damián Luys (h. 1558) (entonces en la Vieja, de donde se trasladó al Coro bajo de la Nueva), colocándose como está hoy entre 1732-38 y ser restaurado por H. Tsuji (1990). 5 obras se tocan en él de Bernardo Clavijo del Castillo, F. Correa de Arauxo, Pablo Bruna y Antonio Brocarte. A destacar *Tiento de 2º tono por Ge sol re ut* del primero, por su evolución del Tiento ibérico; los dos de medio registro de bajón de 9º tono y de tiple de 2º tono de la *Facultad Orgánica* del segundo (el de bajón hecho magistral y precioso) y fantástica *Batalla de 6º tono* de Bruna, donde la guerra primitiva pasa a ser ya batalla entre el Bien y el Mal.

En el órgano del lado del Evangelio, P. de Echevarría (1744), con restauración completa de J. Lois (2005-06), se sitúan J. B. Cabanilles, José de Nebra y José Lidón con las 7 piezas restantes (3-1-3). Torrent está espléndida, diferenciando los géneros *Gallardas V de 8º tono*, *Pasacalles IV de 4º tono* y *Tiento de Batalla de 5º tono*, que aporta Cabanilles; el nuevo estilo galante de Nebra consolidado por su alumno Lidón, del que su brillante 2º *Allegro* con ritmo de giga cierra este imprescindible recital.

José M. Morate Moyano

LOS ÓRGANOS DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA. Obras de BAENA, CABEZÓN, ARAUXO, BRUNA, CABANILLES, LIDÓN... Montserrat Torrent, órgano. Cathedralis CDCTSLM002 • 72' ★★★★★ R

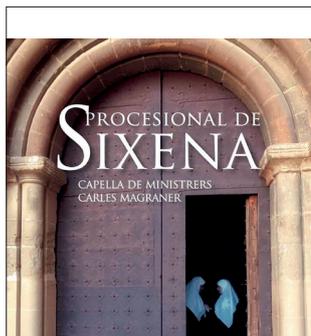


Tras "Luna clara", dedicado a la obra de Jesús García Leoz, la soprano Mar Morán y el pianista Aurelio Viribay vuelven a unir su arte bajo "Luna Muerta" (como la última canción homónima del disco), rescatando un parte de la producción para voz y piano del valenciano Manuel Palau (1893-1967). 29 canciones, sueltas o agrupadas en diversos ciclos como *Del Oriente lejano*, *Paréntesis lírico*, *Dos canciones amorosas* o *Seis Lieder*. Palau ocupa un lugar de especial relevancia en la evolución de la *canción de concierto española* a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XX, al que prefería referirse como Lied por entenderlo como fruto de la completa fusión entre poesía y música.

Con una ingente producción de más de 400 obras que abarcan todos los géneros musicales, en este disco pueden escucharse 29 ejemplos representativos del estilo de Palau. Mar Morán que posee una voz de soprano lírico-ligera de muy bello timbre y gran musicalidad, con un variado fraseo para dar expresiva relevancia a la palabra cantada; brilla sobremanera en el registro agudo. Todas estas características se ponen de manifiesto en sus magníficas interpretaciones de cada una de las canciones. También su emisión en *pianissimo*, con bellos efectos de una sutil tesitura. Destacada actuación del pianista y recuperador de nuestro legado, Aurelio Viribay, muy conjuntado con la cantante y ofreciendo magníficas intervenciones en los muchos momentos donde el piano adquiere auténtico protagonismo. A destacar también la grabación, de excelente sonido.

Luis Suárez

LUNA MUERTA. Canciones para voz y piano de Manuel PALAU. Mar Morán, soprano. Aurelio Viribay, piano. Cezanne Producciones 119 • 73' ★★★★★ S



El Real Monasterio de Sijena, fundado en 1188 por iniciativa de doña Sancha de Castilla, esposa del rey Alfonso II de Aragón, se convirtió durante la Edad Media y la Edad Moderna en uno de los más importantes centros espirituales del reino. Pero, a partir del siglo XIX, primero a causa de la francesada, luego de las desamortizaciones y finalmente de la guerra civil de 1936, su riquísimo patrimonio artístico fue dispersado y en parte destruido. Así, por ejemplo, la documentación que ha podido conservarse se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, en el que figura el llamado Procesional de Sijena, compilado entre los siglos XIV y XV, el cual recoge los cánticos de las religiosas de la Sagrada, Soberana e Inclita Orden Militar de San Juan de Jerusalén que formaban la comunidad monástica.

Una selección de dichos cánticos, los correspondientes a la festividad de San Juan Bautista, el Jueves Santo y el Domingo de Pascua, son los que integran el programa del disco, en versión para cuatro voces blancas con acompañamiento de arpa y fidula, programa que se complementa con piezas instrumentales procedentes de los códices de Madrid y del Monasterio de las Huelgas de Burgos.

Excelentes versiones de la Capella de Ministrers, pero hay que advertir que un conjunto de veinticinco piezas cuyo estilo fluctúa desde el gregoriano al "ars antiqua", lo recomendaría, además de a los lectores interesados, más especialmente a los muy entusiastas de la música medieval.

Salustio Alvarado

PROCESIONAL DE SIXENA. Capella de Ministrers / Carles Magraner.

C.D.M 2355 • 75'
 ★★★★★

Entrevistada el mes pasado en RITMO, la vocalista Teodora Brody nos presenta *Rhapsody*, para el sello Signum Classics, que, acompañada de la London Symphony Orchestra, rompe moldes e interpreta obras clásicas con su propia voz en arreglos con orquesta de músicas de Enescu, Bartók, Pachelbel o Beethoven.

La gozada que es escuchar las vocalizaciones de una artista como Teodora Brody desarrollando la melodía de la *Rapsodia Rumana n. 1* de Enescu no tiene precio, a medio camino entre el jazz y la clásica, despertando nuevos caminos por donde transitar. De hecho, Teodora nos comentaba: "Uno de los retos fue la orquestación, con muchos momentos especiales; fragmentos folclóricos e influencias zingaras se cruzan con momentos en los que irrumpen elementos del jazz, cambiando totalmente la atmósfera, o con partes instrumentales edificantes e improvisación de la voz". Los arreglos son de la propia Teodora Brody y de Călin Grigoriu, mientras las orquestaciones son de Lee Reynolds.

Tal vez el terreno más resbaladizo sea el primer movimiento de la *Sonata "Claro de luna"* de Beethoven, con la línea melódica de la mano derecha cantada por Teodora, improvisando de manera libre y muy frenética. Con Bartók y sus *Danzas Rumanas*, la rumana está en su salsa, siendo un punto de encuentro entre tres fuerzas arrolladoras de la naturaleza: Bartók, el jazz y Teodora Brody.

Esta es una grabación para mentes abiertas, sin duda, que piensen que lo importante de un viaje no es el destino, si no la travesía.

Blanca Gallego



RHAPSODY. Arreglos de ENESCU, BEETHOVEN, BARTÓK, PACHELBEL y tradicional. Teodora Brody. London Symphony Orchestra / Robert Ziegler.

Signum Classics SIGCD765 • 43'
 ★★★★★



Verità Baroque Ensemble nos presenta en su álbum de debut, *The German Album*, disco que incluye obras muy famosas de Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann, de época barroca, junto con la grabación en primicia de una pieza especialmente encargada a uno de sus compositores residentes, SJ Hanke. Desde su creación como conjunto de cámara históricamente informado en diciembre de 2020 por la flautista rusa Taya König-Tarasevich y el violonchelista italiano Bartolomeo Dandolo Marchesi, Verità se dedica a llenar el vacío comunicativo que piensan que falta en las presentaciones actuales de música barroca.

En esta grabación hacen uso de innovadoras técnicas de grabación y mezcla. Se realizó en 360° y se mezcló para crear una rica experiencia sonora envolvente. Este repertorio se interpretó con instrumentos históricos y se grabó en diversas salas de cuatro castillos barrocos diferentes, creando así una atmósfera auténtica. Estas cabinas inmersivas, despiertan el interés del público general y exponen a los espectadores del presente al patrimonio musical en su contexto cultural.

Las obras que interpretan son el *Concierto n. 5 BWV 1050* y la *Suite n. 2 BWV 1067* de Bach y el *Concierto para flauta y cello TWV 53:A2* y la *Sonata II à 4 TWV 43:g1* de Telemann. En las obras de Telemann se percibe una fuerte inclinación hacia el espíritu *Galant*, mezclado con un toque de *Sturm und Drang*, mientras que en las de Bach queda representado su espíritu reservado y su tradición contrapuntística.

Raquel Serneguet

THE GERMAN ALBUM. Obras de BACH, TELEMANN, HANKE. Verità Baroque Ensemble.

Evil Penguin Classic EPRC 0052 • 77'
 ★★★★★

Dirigido por Wolfgang Katschner, el conjunto Lautten Compagny Berlin es una agrupación puntera en el campo de la interpretación historicista, que a veces nos sorprende con alguna grabación un tanto heteróclita, como en la presente ocasión con este "viaje invernal", que reúne canciones tradicionales alemanas, pero en arreglos bastante vanguardistas del violonchelista Bo Wiget (*1971) y composiciones de autores renacentistas, manieristas y barrocos, como Ludwig Senfl (1490-1534), Michael Praetorius (1571-1621), Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Hermann Schein (1586-1630), Heinrich Albert (1604-1651), Andreas Hammerschmidt (1611-1675) y Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714). Algunas canciones lamentan la dureza del invierno centroeuropeo, como las tituladas *Ach bitter Winter, wie bist du kalt* ("Oh, amargo invierno, cuán frío eres") o *Jetzt und heben Wald und Feld wieder an zu klagen* ("Ahora el bosque y el campo empiezan a quejarse de nuevo") y otras expresan el anhelo por la llegada del buen tiempo, como *Nach grüner Farb mein Herz verlangt* ("Mi corazón añora el color verde") o *So treiben wir den Winter aus* ("Así expulsamos el invierno"). Dado que el momento estelar del invierno es la Navidad, no faltan villancicos como *Ein Kind ist uns geboren* ("Un Niño nos ha nacido") de Schütz o *Sei willkommen, Jesulein* ("Sé bienvenido, Jesucristo") de Hammerschmidt.

En resumen, una donosa miscelánea de muy placentera audición esta de Lautten Compagny Berlin dirigido por Wolfgang Katschner.

Salustio Alvarado



WINTER JOURNEYS. Hefturner, Eriker Scherpe, Ahles, Lautten Compagny Berlin / Wolfgang Katschner.

Deutsche Harmonia Mundi 19439934032 • 68'
 ★★★★★



PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

IOLANTA AND THE NUTCRACKER

OLESYA GOLOVNEVA · GEORGY VASILIEV
MILA SCHMIDT · FELIPE VIEIRA

ORCHESTER DER VOLKSOPER WIEN
Conductor OMER MEIR WELLBER

WIENER STAATSBALLETT
Choreographer ANDREY KAYDANOVSKIY
Stage Director LOTTE DE BEER



Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es



SOMOS CONTINGENTES, PERO BACH ES NECESARIO

Hace poco debatía con otro bachiano irredento sobre nuestras preferencias con las Cantatas de Bach, que si Herreweghe, que si Gardiner, que si Suzuki... El lector habitual probablemente sabrá que en este pueblo es verdadera devoción lo que tenemos por Lutz, así que antes de meternos en faena explicaremos algunas cuestiones, porque para llegar a catar esta caja de 14 DVD, primero tiene que existir una institución como la Bach Stiftung, ese grupo de profesionales entusiastas que maneja recursos casi ilimitados con el objetivo de dar mayor lustre a la monumental obra del Kantor. El presupuesto, siendo importantísimo, no es nada sin la pasión y conocimiento para abordar estos proyectos, y ahí es donde entra Rudolf Lutz, ese hombre discreto que se mete al público en el bolsillo desde el primer minuto, cantando y haciendo cantar las líneas maestras y desmenuzando cualquier fragmento esencial para la comprensión de la música, con esa maravillosa forma de vivir la música que después interpretará y su facilidad para transmitir su experiencia al oyente.

A la postre, la profunda cohesión que se palpa entre los objetivos rectores de la institución y la capacidad de su brazo ejecutor de plasmarlos, son los hechos diferenciadores que nos hacen

amar a Lutz y la Stiftung. Es un entramado destinado a transmitir un Bach trascendente: Bach es el todo, la inabarcable sucesión de capas, ideas, motivos, polifonía, técnica y emoción a un nivel sublime. Sin importar el número de pasadas que le des, seguirá revelando cosas nuevas que no habías visto antes. Esa riqueza musical infinita en la que todo está interconectado, es el perfecto universo bachiano.

Aquí se vive Bach y no se conforman con interpretar la cantata de turno con los mejores músicos, sino que previamente hacen una introducción teórico-práctica en la que los distintos especialistas analizan textos, significados, contexto y claves musicales, haciendo la cantata transparente al público y situándolo en la mejor posición para comprender la interpretación. El sistema es simple y eficaz y envidiamos la implicación del público cantando, porque es como se hacía y como debe ser: la Música como máximo instrumento para la comunicación e íntimo gozo del ser humano.

Llegados aquí, uno tiene la sensación de que se ha alcanzado un grado de madurez en la interpretación de Bach difícilmente observable en grabaciones antiguas: es plena y no se me ocurre cómo podría mejorar. Hay

formación y nivel técnico exquisitos en las nuevas generaciones de músicos, hay apoyo investigador musicológico y sobre todo, se ha alcanzado una especie de espíritu bachiano total: se encontró la piedra filosofal que deja sonar al genio en su esplendor y el Bach de ahora es más Bach que el de hace cincuenta años. Es cierto que a condición de que las notas estén dadas en su sitio, Bach admite casi cualquier interpretación, sin importar si usas un balafón ("Lambarena, Bach to Africa") o eres fan de la megalomanía de Richter: existen tantas interpretaciones válidas como intérpretes.

Lutz, el artífice, se ubica cómodamente en este bosque con una propuesta tan simple como consistente: su Bach suena "muy Bach", posiblemente más que el del vecino. Es auténtico, emotivo, austero o adornado, siempre intenso y honesto. Preciso, transparente con voces, relaciones, contrapuntos, diseños, textos... y transmite la certeza de que todos creen firmemente en Bach. Parafraseando al añorado Cuerda, si hay directores que unos días huelen a colonia y otros montan en bicicleta, Lutz siempre es de los primeros. Mantener sin fisuras ese nivel a lo largo de decenas de Cantatas tiene un mérito al alcance de pocos.

Siendo así y teniendo en cuenta sus postulados (cada Cantata es como escalar un Himalaya), empezaremos hablando de la Cantata BWV 39 *Brich dem Hungrigen dein brot*, sólo porque es la misma grabación registrada en su entrega 43 en CD y la tengo reciente. Únicamente nos remitiremos a la llegada del compás 14, cuando el oyente es arrebatado por la emoción de la Música y comprende que los músicos existen para hacer del mundo un lugar mejor y que ese lugar no se entiende sin Bach.

Siguiendo ya la ordenación de catálogo, la Cantata *Lobet Gott in seinen Reichen BWV 11*, es una Cantata de la década de 1730 cuya gloria festiva y rica orquestación son reflejo de la magnificencia del proyecto Bach Stiftung. Todo es perfecto, la disposición de coro y orquesta, la luminosidad del lugar o la respuesta de un público acostumbrado a cantar. Este conjunto destila amor por la música y dominio absoluto del universo Bach.

BWV 14

Esta Cantata sobre textos de Lutero se estrena en enero de 1735, siendo una de las últimas para el servicio de Leipzig. Habla de la confianza humana en el poder protector de Dios, cimentando el discurso en un contrapunto infinito, inestabilidad tonal, y un cromatismo inquietante, lejano a otras cantatas. Abre con un número inicial anormalmente extenso y a lo largo de la Cantata destacan los interesantes diálogos como/cuerdas, o el delicioso dúo de oboes *obbligato* en el aria de barítono.

BWV 19

Su coro de entrada fue pionero en la recuperación de Bach, usándose como música dominical en las iglesias principales de Leipzig ya en 1819, mucho antes de los impulsos de Mendelssohn. Para la ocasión, Lutz y público se atreven con una cabeza de coral de agilidad ciertamente complicada. Pero el auditorio la gestiona con envidiable dignidad y se evidencia una vez más la complicidad que alcanzan uno y otros.

El coro inicial es el torrente de la vida, que llega como impactante lluvia de semicorcheas, de voces que vienen de mil fuentes. Transportan al oyente al nirvana, en colaboración con el empuje eterno del continuo, los metales apocalípticos y una orquesta contundente. La partitura es soberana y son sus mejores súbditos. *Engel bleibt mei mir* de tenor es una gloria y el coral final es de una majestuosidad sencillamente abrumadora.

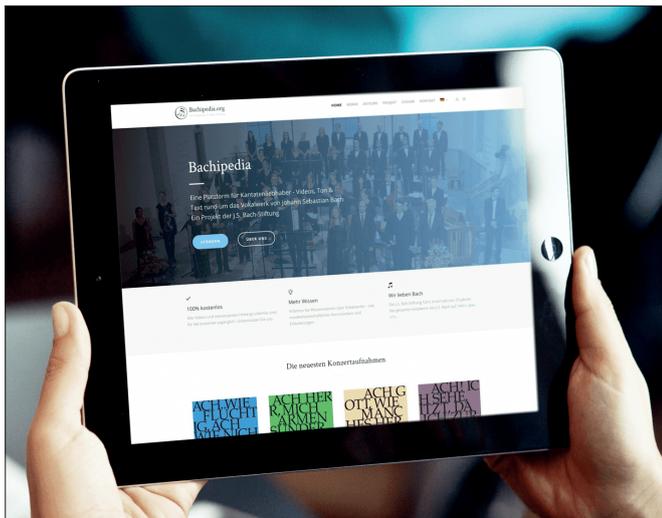
BWV 28

Estrenada en Leipzig el domingo después de la Navidad de 1725, "¡Loa a Dios! El año es-

"El presupuesto, siendo importe, no es nada sin la pasión y conocimiento para abordar estos proyectos, y ahí es donde entra Rudolf Lutz, ese hombre discreto que se mete al público en el bolsillo desde el primer minuto"



"Rudolf Lutz desprende una maravillosa forma de vivir la música que interpreta, con facilidad para transmitir su experiencia al oyente".



Bachipedia, un proyecto de la Fundación J.S. Bach (J. S. Bach-Stiftung), es una plataforma para los amantes de las Cantatas de Bach, con contenidos audiovisuales y textos sobre su obra vocal.

tá llegando a su fin. Lo nuevo ya se acerca". Lutz lo celebra mostrando unas más que notables capacidades de soprano, mostrando a la audiencia cómo enlazan los motivos entre voces. La excelente aria de soprano cede el paso a un coral en movimiento continuo, donde las voces se pasan el testigo en un modo casi circular.

BWV 31

En esta Cantata de Weimar de 1715, dice Bach que "¡El cielo se ríe! La Tierra se regocija". Y Lutz también, tarareando voces e imitando el contrabajo. Y nosotros, desde la sonata inicial, con la dosis de gloria para el ser humano que nos regala el primer coro, a pesar de la notable desconsideración a las voces con la que escribe el Kantor. Pero se lo perdonamos; las dos líneas de sopranos tal vez no... habría que preguntarles. El aria de bajo presume de variedad de solistas buenos y discute con una figuración juguetona las maledicciones sobre la agilidad de los bajos, porque Bach también tenía su aspecto lúdico. La maravilla está en el aria de tenor, luminosa, optimista, grande: disfrute, para enlazar en otro increíble viaje melódico con oboe y soprano en perfecta armonía.

Me remito a mi anotación inicial: "si dispones del dinero que cuesta la caja, la inversión en felicidad no tiene precio".

BWV 41

Esta Cantata es una alabanza a Jesús en el Año Nuevo de 1725, de la que destacamos el impacto contundente del coro inicial y el rico color de las arias

con oboes 1, 2 y 3, eternos melismas de gloria melódica y un fragor de batalla que tapa alguna cosilla menor en los diabólicos metales naturales. No importa lo más mínimo, pero así sacamos algún defecto insignificante que humanice este monumental proyecto.

BWV 101

Estrenada en Leipzig en agosto de 1724, es una de las primeras composiciones eclesiásticas de Bach publicadas en el curso de su redescubrimiento romántico. Como Bach también posee el registro de crudeza, el comienzo es más inestable, oscuro y atormentado de lo que nos tiene acostumbrados, sintetizando tradición (notación *alla breve*) y modernidad (oboes y cuerdas). Discutimos la elección del violín para el aria de tenor en lugar del más amable traveso que se usa en otras grabaciones, pero como la partitura da las dos opciones, no haremos drama del asunto.

Una complicada aria de bajo (ese día estaría enfadado con el mundo) se dulcifica con oleadas melódicas desde el dúo de oboes, pero el jefe se reconcilia con la Humanidad y nos regala un dúo de llorar, con el traveso dialogando con el oboe da caccia hasta que se unen alto y soprano y completan la maravilla. Es Bach.

"Esa riqueza musical infinita en la que todo está interconectado, es el perfecto universo bachiano"

BWV 117

Las investigaciones más recientes sospechan que se creó como música de cumpleaños para el duque de Sajonia, idea que apoya el tono elegante de *tutti*, flautas y oboes. El continuo empuja con el poderío y fluidez de un motor de gran cilindrada, gestionando las hemiolias que es pura gloria para el oído. Las melodías caminan gentilmente, cediéndose el paso, una necesidad de la obra, sublimando el trabajo colaborativo: es la metafísica bachiana, si existiera algún Dios, esta sería su voz.

BWV 203 & 209

Bach puede permitirse incursiones en los terrenos que le parezca, pero creo estar escuchando algo que no es exactamente él. Suena poco natural en el terreno de las traiciones de Cupido, pobre en instrumentación respecto a lo acostumbrado y con un bajo poco afortunado en lo de la dición, que no fluye, al igual que nos falta el gracejo y la facilidad melódica presentes siempre en Bach y que tan bien dominan los italianos. Al 203 le faltan la contundencia y peso que sí tiene el 209 desde el primer compás. Será porque incluye la necesaria sinfonía de apertura, o por la presencia del traveso marcando carácter... Da igual, esto es otra cosa, con su continuo poderoso y un aire brandemburgués más mundano y atractivo, aunque nunca sería el disco favorito de la caja.

BWV 211

Probablemente no haya escuchado lo suficiente a Bach como para apreciar la comicidad como una de sus características, el caso es que no la encuentro. Esta *Cantata del café* es una extraña mezcla de estilos, donde Bach imita a los italianos en su campo. Perdóneme la herejía, pero no brilla, la música tiene una liviandad y un humor que escuchamos impostados. Y es que en el campo del divertimento italiano, *La serva padrona* va por delante; esto es Bach pero no es Bach, ustedes ya me entienden.

BWV 235 & BWV 236

Dos Misas, de las que hablaremos en conjunto porque se reciben casi como añadido al paquete de 12 DVD. "Misa" y "añadido" no casan bien en el universo bachiano, pero aquí se interpretan en un recinto con características acústicas distintas al resto de auditorios y la decisión condiciona el resultado.

"Uno tiene la sensación de que se ha alcanzado un grado de madurez en la interpretación de Bach difícilmente observable en grabaciones antiguas: es plena y no se me ocurre cómo podría mejorar"

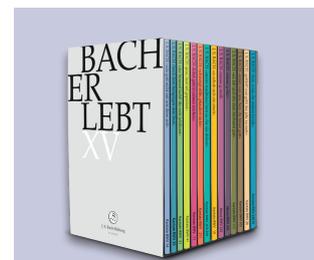
La interpretación es magnífica, pero no impacta porque todo está al límite de velocidad que el lugar permite. Kyries, Glorias o los melismas eternos del coro final en la 235 confirman definitivamente que no les sienta bien la acústica de la catedral de St. Gallen. Una menor velocidad haría todo más comprensible, aunque menos interesante en intención. Es una pena, porque el Gloria, a mi juicio una de las páginas más bellas de Bach, queda ligeramente desdibujado. Problemas del primer mundo que no emborronan una caja que es toda una inversión en felicidad presente y futura.

BWV 248 (VI)

Cerramos este monumental bloque de música, con esta Cantata VI que va al final del *Oratorio de Navidad* y se estrenó en Leipzig en enero de 1735, lo hacemos a lo grande, dejando el listón muy arriba para futuras entregas (recordemos que al proyecto le quedan varios años de desarrollo). El Bach más canónico, en íntima relación con la mejor aportación de la Bach Stiftung y el inefable Lutz a los mandos.

Así que sigamos disfrutando.

Álvaro de Dios

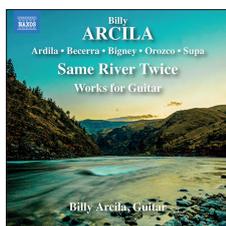


BACH ER LEBT XV. Cantatas BWV 11, 14, 19, 28, 31, 39, 41, 101, 117, 203, 209, 211, 248. Misas BWV 235, 236. Solistas. Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach / Rudolf Lutz.
J.S. Bach-Stiftung 7640151162795 • 14 DVD
★★★★★ R

Bufet

Sección breve de crítica discográfica elaborada por Blanca Gallego, Gonzalo Pérez Chamorro, Silvia Pons y Lucas Quirós

Novedades

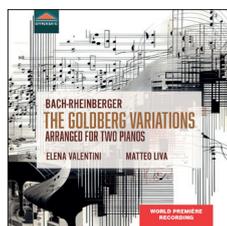


Primeras grabaciones mundiales y primer registro en disco de obras para guitarra de Billy Arcila, reconocido profesor del instrumento en Estados Unidos. Su música, con perspectivas americanas, es un recorrido por todo el continente.

ARCILA: Obras para guitarra. Billy Arcila, Somnuek Saeng-arun.

Naxos 8.574488 • 51'

★★★★



El siglo XIX recuperó la figura de Bach y la avalancha de interpretaciones y arreglos como este se hicieron muy asiduos. Aunque, a pesar del buen estilo de Rheinberger, siempre es preferible la versión original para un teclado.

BACH-RHEINBERGER: Variaciones Goldberg (arr. 2 pianos). Elena Valentini, Matteo Liva.

Dynamic CDS8002 • 70'

★★★★



Apodado "Honganozhe", Louis Wayne Ballard (1931-2007) fue un compositor indígena de Estados Unidos, creando una música que despierta la naturaleza indómita y las escenas de la vida india. Muy estimulante.

BALLARD: Devil's Promenade, The Four Moons & Scenes from Indian Life... Fort Smith Symphony / John Jeter.

Naxos 8.559923 • 57'

★★★★



Habitual "socio" de Martha Argerich, el italiano nos propone las versiones-arreglos de Liszt de las *Sinfonías ns. 2 y 5* de Beethoven, en interpretaciones que no dejarán indiferentes a nadie: poderío, sonido, elegancia...

BEETHOVEN-LISZT: Sinfonías completas (Vol. 3). Gabriele Baldocchi (piano).

Dynamic CDS7994 • 66'

★★★★★

Novedades repertorio infrecuente

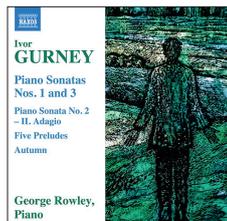


Interesante recopilación de Lieder tempranos de Jobst vom Brandt, compositor alemán del Renacimiento. Interpretaciones que alargan la vida de estas obras, con un plus de expresividad mayor.

BRANDT: Lieder alemanes del Renacimiento. Jerroen Finke, Bettina Pahn, Juliane Laake, Joachim Held.

Hänssler HC22018 • 61'

★★★★



Más conocido por sus canciones, las obras para piano del británico Ivor Gurney (1890-1937), también poeta, destilan sus inestabilidades mentales en unas músicas de amplio espectro estilístico. Primeras grabaciones mundiales.

GURNEY: Sonatas ns. 1 & 3, etc. George Rowley (piano).

Naxos 8.574479 • 75'

★★★★



La música de cámara de Schumann es de complejidad mayor, por su virtuosismo y honda poesía. Esta integral de sus Tríos, con sus altibajos, nos deja un grato sabor, aunque no alcanza a las recientes del Wanderer (HM) o Kungsbacka (Bis).

SCHUMANN: Tríos con piano completos. EsTrio.

Dynamic CDS7962 • 2 CD • 113'

★★★★



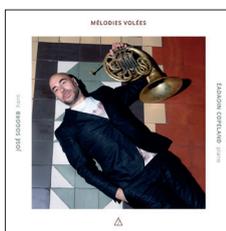
Aunque de escasa duración, esta grabación se erige como la referencia para el *Concierto* de Penderecki (con Reinecke hay más "competencia"), con un flautista y un director en perfecta sintonía, a los que el tiempo les dará mayor protagonismo.

FLUTE CONCERTOS. Conciertos de REINECKE & PENDERECKI. Krzysztof Kaczka, Janáček Philharmonic Ostrava / Felipe Tristán.

Hänssler HC23013 • 47'

★★★★★

Reediciones

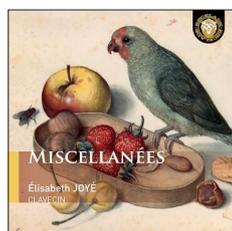


Con el trompa José Sogorb y el pianista Éadaoin Copeland, acompañados por otros músicos de importantes orquestas europeas, estos arreglos están impecablemente interpretados; la duda es si estos arreglos se adaptan bien a los originales...

MÉLLODIES VOLÉES. José Sogorb, Éadaoin Copeland, Rob Dirksen, Mark Braaflhart, Miriam Pastor Burgos, Maarjje van de Wetering.

7 Mountain Records 7MNTN045DIG • 71'

★★★★★



Fantástica selección de obras para clave por una refinada instrumentista, Elisabeth Joyé nos invita a un viaje a través de los siglos XVI, XVII y XVIII por la creación para teclado en Europa. Una gozada.

MISCELLANÉES. Elisabeth Joyé (clave).

L'encelade ECL2202 • 62'

★★★★★



Contundente virtuosismo y sonido del percusionista Noè Rodrigo Gisbert, desde Xenakis, Sciarrino, Denisov, Berzelli, Polo Vallejo, Mantovani o Jesús Torres. Programa de un riesgo tímbrico importante, pero solucionado con maestría.

PARAULES. Noè Rodrigo Gisbert, percusión.

IBS Classical IBS142023 • 69'

★★★★★



Desde el *Lamento d'Arianna* de Monteverdi a una *Barcarolla* de Britten o *Arnyak* de Kurtág, toda Venecia está retratada en el chelo de la virtuosa rusa, que aporta una elegancia y poca sensiblería a unos arreglos que invitan a ello. Disfrutable.

VENICE. ANASTASIA KOBEKINA. Basel Chamber Orchestra.

Sony Classical G010005107218G • 72'

★★★★★

OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL BALLET



CINDERELLA

MARIANELA NUÑEZ | VADIM MUNTAGIROV

CHOREOGRAPHY AND PRODUCTION FREDERICK ASHTON
MUSIC SERGEY PROKOFIEV
ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
CONDUCTOR KOEN KESSELS

Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es

EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas por Juan Berberana

Novedades

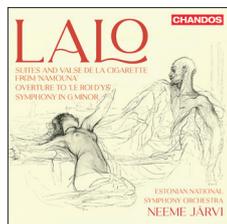


Cada nueva grabación del Modigliani es una agradable sorpresa. Ocurre con el Cuarteto de Grieg, fascinante y sorprendentemente infrecuente, y también con el de Smetana, de raíz marcadamente nacionalista. Brillantes.

GRIEG: Cuarteto de cuerda. SMETANA: Cuarteto n. 1 Cuarteto Modigliani.

Mirare / Disponible desde 12-01-24

★★★★★ R



Camino de los 90 años, Neeme Järvi sigue grabando discos. Chandos le encarga, junto a su orquesta (en una grabación algo irregular), esta selección de piezas orquestales de Lalo. Como siempre, rigor y entendimiento. Muy recomendable.

LALO: Suite Namouna. Sinfonia. Orq. Sinfónica Estonia / Neeme Järvi.

Chandos / Disponible desde 19-01-24

★★★★★



Con una interpretación adaptada a la época, pero sin un énfasis exagerado, Willens recrea la mayor parte de las oberturas de ópera de Mozart. Excelente estilísticamente y con un sonido de gran belleza.

MOZART: Oberturas. Kölner Akademie / Michael Alexander Willens.

Bis / Disponible desde 19-01-24

★★★★★



Excepcionales Andrew Davis en esta selección del Stravinsky más neoclásico y James Ehnes en el *Concierto para violín*. Grabación técnicamente impresionante, de los infalibles ingenieros de Chandos. Imprescindible.

STRAVINSKY: Concierto violín. Apollon musagete... James Ehnes. Filarmónica BBC / Andrew Davis.

Chandos / Disponible desde 05-01-24

★★★★★ R

Novedades repertorio infrecuente

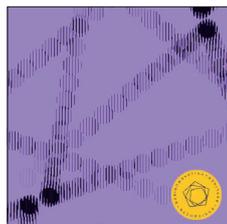


El uso de obras clásicas por el jazz es una constante en casi 100 años. Esta vez le toca a *Carmen*. El John Ellis consigue momentos sugerentes y realmente originales, al lado de otros menos logrados, pero siempre dignos de ser escuchados.

BIZET: Carmen in jazz. John Ellis Quartet.

Blue Room / Disponible desde 24-12-23

★★★★★



La coreana Unsuk Chin es una de las compositoras más interesantes del actual panorama. Discípula de Ligeti y residente en Berlín, ésta es una de sus mejores colaboraciones con la Filarmónica. Uno de los grandes conciertos del siglo XXI.

CHIN: Concierto violín. Alban Gerhardt. Filarmónica Berlín / Myung-Whun Chung.

BPH / Disponible desde 22-12-23

★★★★★ R



Uno de los músicos más interdisciplinarios de la actualidad, Peter Ruzicka estrenó su ópera *Benjamin* (basada en la vida del filósofo) en 2018. Esta *Sinfonia* es una apasionante síntesis musical, de innegable trasfondo político. Imprescindible.

RUZICKA: Sinfonia Benjamin. Sinfónica Radio Frankfurt / Peter Ruzicka.

Hänssler / Disponible desde 05-01-24

★★★★★



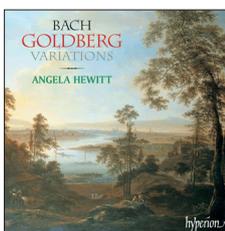
La compositora Grete Von Zieritz (1899-2001) es un inmejorable reflejo de la música del siglo XX en Centroeuropa. Su obra fue absurdamente ignorada durante decenios. Hänssler nos trae una panorámica de ésta, realmente impagable.

VON ZIERITZ: Canciones japonesas, etc. Solistas, Robert Schumann Philharmoniker / J. Brenner.

Hänssler / Disponible desde 05-01-24

★★★★★ R

Reediciones

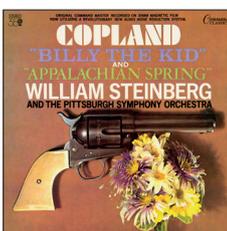


En los últimos años hemos tenido un increíble aluvión de nuevas grabaciones de las *Goldberg*. Por eso es muy recomendable volver a las referencias, de tiempo en tiempo. Pocas superan a las que la canadiense grabó en 1999.

BACH: Variaciones Goldberg. Angela Hewitt, piano.

Hyperion / Disponible desde 12-01-24

★★★★★ R



Es curioso que el estreno del film *Maestro* haya puesto de actualidad la obra de Copland. Bueno. No hay mal... Las grabaciones de Steinberg siguen siendo una referencia, especialmente su genial recreación de *Appalachian Spring*.

COPLAND: Appalachian Spring. Billy the kid. Pittsburgh Symphony / Willian Steinberg.

DG / Disponible desde 24-11-23

★★★★★

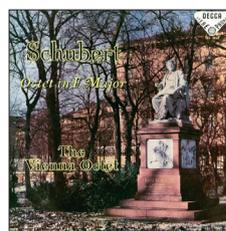


Hace 35 años que nos dejó Scott Ross, por culpa de la otra pandemia. Pocos años antes terminó uno de los mayores hitos del disco, su integral de las 555 Sonatas de Scarlatti. Erato rescata ese corpus con esta fascinante selección. Imprescindible.

SCARLATTI: Sonatas favoritas. Scott Ross, clave.

Erato / Disponible desde 12-01-24

★★★★★ R



Los hermanos Boskovsky fundaron el Octeto de Viena en la posguerra de *El tercer hombre*. Grabaron para Decca por decenios, que rescata ahora sus registros. Producen cierta nostalgia, aunque probablemente no han envejecido bien.

SCHUBERT. Octeto D 803. Octeto de Viena.

Decca / Disponible desde 19-01-24

★★★★★



FRIEDEMANN VOGEL
INCARNATION OF DANCE
A FILM BY KATJA TRAUTWEIN



MARCIA HAYDÉE
THE SEDUCTION TO DANCE
A FILM BY HAROLD WOETZEL

THE STUTTGART BALLET DOCUMENTARY COLLECTION

OF MIRACLES AND SUPERHEROES - THE STUTTGART BALLET
A FILM BY HAROLD WOETZEL



Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es



LA MESA DE FEBRERO

Cocinada a fuego lento, en esta mesa para cuatro sentamos a personalidades de la música y de la cultura que respondan a la pregunta temática que mensualmente nos proponemos cocinar, y a la que a nuestros lectores invitamos a participar desde las redes sociales. ¿Por qué? Primero, por la curiosidad de saber los gustos y apetitos musicales de los señores y señoras abajo firmantes; segundo, el lector, el interesado en definitiva, podrá conocer de primera mano las sugestivas opiniones y su conocimiento se enriquecerá con las respuestas abajo dadas. Aunque las respuestas vengan de una meditada reflexión, quizá no sean definitivas y sin ánimo de pontificar, puesto que cada participante, en uno u otro momento dado, podría variar sus opiniones y gustos...



MENÚ

"5 retos de la música contemporánea hoy"

JUAN VICENTE CHULIÁ

Gestor cultural

1. El pensamiento contemporáneo se relaciona con su sociedad hoy, más allá de etiquetas históricas. Debe utilizar los modelos de pensamiento, las herramientas, los lenguajes y los modos actuales. Por tanto, hay que superar arcaísmos.
2. Alguien preocupado por fomentar la escucha de la música actual no marca líneas estéticas. El siglo XXI sintetiza lo generado en el XX y continúa explorando.
3. Para un funcionamiento eficiente, cualquier organismo debe generar tejido conectivo sano. Los diferentes vectores implicados (composición, interpretación, programación, distribución) deben estar conectados entre sí y en diálogo constructivo permanente.
4. No sólo hay que escuchar la música, hay que escuchar a la sociedad.
5. Cualquier obra creada hoy será, a su vez, parte de un pasado futuro. La música rescatada es un acto de amor, pero la música interpretada en su momento, programada en su tiempo, es una afirmación de vida y un compromiso ético y social.

RAMÓN PAUS

Compositor

1. Abandonar los sectarismos y entender que estamos viviendo un período que se caracteriza por un gran eclecticismo en las formas de componer.
2. Que gerentes y directores artísticos entiendan que las obras de hoy hay que situarlas en igualdad con el resto del repertorio, no programarlas como si se tratara de una cuota, reduciéndolas a "conciertos gueto".
3. Que directores de orquesta con trayectoria internacional entiendan que son vectores culturales de primer orden; si no llevan obras de compositores vivos, dichas obras jamás tendrán la oportunidad de ser demandadas a posteriori.
4. Promover en la educación, desde muy al principio, la paulatina comprensión de los diferentes lenguajes y abstracciones.
5. Fomentar el contacto de los intérpretes con la música de su tiempo, recuerdo un comentario que vertí sobre un excelso pianista: "...cuando llegues al XX/XXI, me avisas..."

ZULEMA DE LA CRUZ

Compositora

1. Llegar al gran público sin perder su esencia.
2. Visibilizarla a través de los medios digitales.
3. Introducir en la enseñanza general las claves de la Nueva Música y el uso de la I.A. en la composición musical actual.
4. Hacer imprescindible la música contemporánea en la enseñanza profesional musical (conservatorios, escuelas de música, universidades, etc.).
5. Ayudas a los compositores/as actuales y dignificar la figura del compositor/a.

ALEJANDRO ROMÁN

Compositor

1. Evolucionar hacia una vanguardia renovada que genere nuevos lenguajes y estéticas que sean capaces de asentarse en el tiempo.
2. Adaptarse a los nuevos retos del presente y futuro, como los que plantea la inteligencia artificial.
3. Crear nuevos públicos y llegar a los jóvenes para generar sinergias con ellos.
4. Colonizar definitivamente Internet y las redes sociales, especialmente aquellas que siguen los más jóvenes, para difundir eficazmente a los nuevos compositores, sus obras y los nuevos intérpretes.
5. Plantear nuevas formas de concierto y espectáculo multimedia, donde la música contemporánea pueda abrirse a todo tipo de experiencias artísticas, incluidas las que proporcionará la realidad virtual, así como las posibilidades que brindará la I.A.

SOBREMESA



Recientemente se celebraron en la SGAE las Primeras Jornadas de Encuentros Profesionales de Música Contemporánea, coorganizadas por la Asociación Madrileña de Compositores (AMCC) y la Fundación SGAE, con un éxito rotundo de convocatoria. En ellas, en diversos paneles, se habló de la situación actual de la música contemporánea, y para ello esta Mesa para 4 prolonga aquellas Jornadas invitando a cuatro destacadas voces en la música contemporánea, que exponen sus reflexiones.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus **retos de la música contemporánea a día de hoy**, que pueden hacerlo en **Twitter o Facebook**, citando nuestra cuenta:

  @RevistaRITMO

MÚSICA POR LA INCLUSIÓN

por Paula Hernández-Dionis

Mi visión

Comienzo hoy esta sección en mi tan admirada revista CRITMO con gran ilusión, respeto y felicidad. Alegría de saber que el mundo de la pedagogía musical en nuestro país tendrá un hueco escrito en esta casa. Porque la realidad es que el mundo de la didáctica instrumental y musical está de enhorabuena. ¡Cuántos músicos españoles han ganado en los últimos años los mejores concursos a nivel internacional! (véase el caso de María Dueñas, Pablo Ferrández, Juan Pérez Floristán, Manuel Blanco o Xabier Anduaga). Muchos de ellos han estudiado en el extranjero, pero todos ellos tuvieron un profesor/a en que en algún momento les puso el instrumento en las manos. Y eso ocurrió en algún conservatorio, escuela de música o banda de nuestro país.

Y posiblemente, usted, amable lector, esté pensando en que este discurso es un tanto utópico dada la cantidad de estudiantes que abandonan cada año sus estudios en los conservatorios. Y tiene toda la razón, si no estuviese de acuerdo con usted, nunca le diría lo que sigue a continuación.

Hizo en septiembre dos años que entramos en la Junta Directiva de ESTA España (la rama española de la European String Teachers Association) con muchos sueños, inquietudes e ideas. Junta compuesta por ocho mujeres que han estado luchando contra molinos de viento para que la pedagogía y la investigación en el mundo de los instrumentos de cuerda mejoren y brillen con luz propia. Pongamos algunos ejemplos sobre la mesa.

La inclusión en los conservatorios y escuelas de música es algo que, salvo en contadas excepciones, no existe. Son muchos los estudiantes a los que se les niega la enseñanza musical por tener Trastorno del Espectro Autista o Trastorno de déficit de atención con o sin hiperactividad. Esto deriva en gran parte de la falta de formación sobre las Necesidades Específicas de Apoyo Educativo (NEAE) existente en el currículo de las Enseñanzas Superiores de Música en Interpretación o en Pedagogía. Tampoco existe asignatura alguna sobre ello en los estudios de Magisterio o en el Máster en Formación del Profesorado, lo que dificulta la inclusión educativa en la música. Sin embargo, es gracias a la sensibilidad y formación de algunos docentes, unido a la batalla que libran instituciones como la Asociación Sifu (con el violinista Oriol Saña a la cabeza) o ESTA España, que existen casos de éxito como el de Egor Chulkov (pianista) o Johann Salvatori (tenor), jóvenes con autismo que han acabado sus estudios superiores de música. Mención aparte merece Antonio Belmonte (contrabajista con autismo), quien batalla diariamente con las trabas burocráticas existentes para que su acceso a los estudios de forma oficial se materialice, ya que no existe un temario adecuado para poder hacer la prueba de madurez en condiciones óptimas para su estudio.

Porque la realidad es que se hace investigación en torno a la didáctica de la música clásica en España, pero la que se hace, pocas veces ve la luz. Contamos con grandísimos instrumentistas en España que realizan estudios con rigor científico que nos ayudan a avanzar y a ser mejores docentes. Esto ha quedado patente en el segundo congreso de ESTA España realizado el pasado mes de septiembre en Valencia y en el décimo Congreso Nacional y octavo Internacional de Conservatorios Superiores de Música, celebrado en diciembre y organizado por la Sociedad para la Educación Musical del Estado Español (SEM-EE), ambos con gran éxito de asisten-



“Gracias a la sensibilidad y formación de algunos docentes, unido a la batalla que libran instituciones como la Asociación Sifu, con el violinista Oriol Saña a la cabeza (en la imagen), o ESTA España, existen casos de éxito como el del pianista Egor Chulkov o el tenor Johann Salvatori, jóvenes con autismo que han acabado sus estudios superiores de música”.

cia y relevancia internacional. Ponencias como las de Gwen Moore, Claudio Forcada o Fernando Cabañas, demuestran que estamos caminando en la dirección adecuada y que es necesario visibilizar los proyectos, metodologías e ideas innovadoras que harán que el alumnado continúe sus estudios.

Sería ideal que las instituciones abrieran un poco sus miras y trataran de financiar, legislar y apoyar escuchando a los tres vértices de la comunidad educativa musical: profesorado, centros y familias. Posiblemente conseguiríamos que el entramado burocrático en el que se ven envuelto los docentes de los conservatorios no les impidiera centrarse en sus clases, o que los estudiantes pudiesen tener un currículo que les permitiera centrarse en sus dotes interpretativas y/o pedagógicas.

¿Conoce usted el trabajo que hace Nico Bay (violinista) en Sentir Suzuki? ¿O el reconocido éxito internacional del alumnado de percusión de Paco Díaz del Conservatorio Superior de Música de Canarias? ¿Qué me dice de proyectos sociales como el de Barrios Orquestados (Canarias), la Orquesta del reciclaje (Madrid) o la Orquesta das Flores (Vigo)? Todos ellos son ejemplos de metodologías didácticas innovadoras que están revolucionando el aprendizaje instrumental, haciendo que sea más interactivo, participativo y centrado en el estudiante.

Así que sí, me niego a entrar en el círculo de la negatividad, porque ser positivos ante las adversidades no significa que tengamos que ignorar las dificultades o pretender que no existen. Se trata de reconocer los obstáculos y creer en la capacidad para superarlos. Si usted es profesor de instrumento y está leyendo estas líneas le propongo que continúe formándose, buscando e investigando. Esta es una elección que podemos y debemos tomar, pues cambiando nuestro pequeño entorno, podemos ayudar a que el mundo de la pedagogía instrumental en española crezca y salga fortalecida. Y si no, citando al maestro Forcada, ¡háztelo mirar!

Paula Hernández-Dionis es la Presidenta de ESTA España (European String Teachers Association)



HENRIETTE CAROLINE MENNECHET DE BARIVAL

Le bonheur de vivre: el encanto de la música de salón para piano

por Mercedes Güeto

El concepto de *música de salón* (que incluye desde refinados valsos, mazurkas, nocturnos, danzones o pecaminosos tangos) usualmente hace referencia a una serie de piezas breves que sirvieron de entretenimiento para la alta burguesía en el ámbito privado, especialmente durante el S. XIX. Este término ha quedado relegado en la música clásica a un cajón secundario, considerado menor e impuro, por su falta de ambición. Sin embargo, es precisamente esta ausencia de miras, la que le otorga cierto aire fresco, espontáneo, convirtiéndola en una música humana y encantadora.

En un intento de acercarnos a esta música y dignificarla, valorando su carácter efímero, viajaremos en esta ocasión a la música de salón francesa del S. XIX a través de una figura femenina poco conocida actualmente como fue Henriette Caroline Mennechet de Barival (1813-1861), compositora de piezas para piano llenas de cautivadoras melodías e inusuales contrastes armónicos y rítmicos. Su música, embriagadora y sentimental, parece evocar las escenas hedonistas que años más tarde Matisse inmortalizaría en *Le bonheur de vivre* (1906) o en *Luxe, calme et volupté* (1904), inspirado en los versos de Baudelaire de *L'invitation au voyage* del libro *Las Flores del Mal*, que vienen a representar el mito de Arcadia a través del placer de lo sencillo, el disfrute del presente, del aquí y el ahora, sin grandes pretensiones.

Là, tout n' est qu' ordre et beauté
Luxe, calme et volupté
(Allá, todo es orden y belleza
Lujo, calma y voluptuosidad)

En palabras de Marie d'Agoult, escritora y *salonnière* del S. XIX: "El salón era la meta más alta de la parisina, la satisfacción de sus años maduros, la gloria adquirida con la edad. La mujer de París empleaba en él toda su inteligencia, le sacrificaba cualquier otra ocupación".

Los salones literarios fueron una manifestación cultural francesa de la alta sociedad formada por aristócratas y amantes de las bellas artes, en los que se apostaba por el diálogo, la lectura pública y los conciertos. Muchos de estos salones estaban regentados por mujeres, que se convirtieron en grandes mecenas con aspiraciones sociales. El placer se tornó en arte y símbolo de elegancia. Literatura, política, ciencia y arte confluyen en los salones, donde las voces son escuchadas por igual, en un contexto de amistad, ocio y progreso intelectual.

Madame Henriette Caroline Mennechet de Barival dirigía su propio salón en la rue Grange-Batelière, junto a su marido, el coleccionista de arte Alphonse Mennechet de

Barival, del que el escritor Víctor Hugo y su esposa Adèle eran frecuentes visitantes. Barival publicó numerosas obras para teclado durante su vida e interpretó sus propias composiciones en varios conciertos y veladas. Ser propietaria de su salón le otorgó una clara ventaja como compositora, ya que nunca necesitó de un medio para difundir su obra. Entre las composiciones que se conservan podemos citar *Aimer*, *L'aveu*, *6 études poétiques*, *La marquise de Presle Op. 20*, *Mazurka brillante*, *2 Nocturnos Op. 26*, *La nuit d'été*, *Portrait*, *La prière*, *Primavera Op. 28*, *La duchesse de Fontange Op. 25*, *Cavatine*, *La Camargo* o *La brise du soir Op. 57*.



Retrato de Henriette Caroline Mennechet de Barival durante la época de su matrimonio (sobre 1834).

Son piezas con proporciones de fantasía que consiguen encantar a través de la frescura de su motivo. Dentro de sus valsos de salón, cabe destacar *La Duchesse de Fontange Op. 25* (1852), dedicada a Marie Angélique de Scorailles, última amante del rey Luis XIV, antes de su matrimonio con la virtuosa Madame de Maintenon. La joven duquesa era famosa por su amor al lujo y el exceso. Cautivó al Rey Sol por su belleza femenina y su juventud (aunque aparentemente no por su ingenio) antes de su prematura muerte a los 20 años. En palabras de D.E. Venegas (2021), Barival utiliza el ejemplo de la duquesa de Fontange en un vals extravagante, hermoso y efímero, que constituyó una perfecta analogía para los atributos de esta fascinante mujer: atractiva, joven, insípida y vanidosa. Llama la atención por sus dimensiones, siendo más largo que la mayoría de valsos para teclado del S. XIX. Cuenta con diez páginas de música en forma de rondó asimétrico con un tema A recurrente e invariable, sin introducción ni anacrusa. De manera inédita, utiliza un tipo de compás contrastante para la coda. Con un enfoque marcadamente sofisticado en armonía y métrica, resulta curioso que Barival utilizara esta configuración musical como narrativa de la vida de una mujer denostada en la historia francesa, a través de la cual pretende expresar las condiciones sociales conflictivas impuestas a las mujeres, tanto en la corte de Luis XIV, como en la vida moderna.

"Henriette Caroline Mennechet de Barival compuso piezas para piano llenas de cautivadoras melodías e inusuales contrastes armónicos y rítmicos"

Mercedes Güeto

Pianista e historiadora del arte, profesora de piano en el C.P.M. Paco de Lucía de Algeciras. Máster en Investigación e Interpretación Musical. Especializada recientemente en la pedagogía musical, siendo Máster en Neuropsicología y Educación.



MIRADAS MUSICALES

55 miradas a músicos imprescindibles del siglo XXI

por Blanca Gutiérrez Cardona

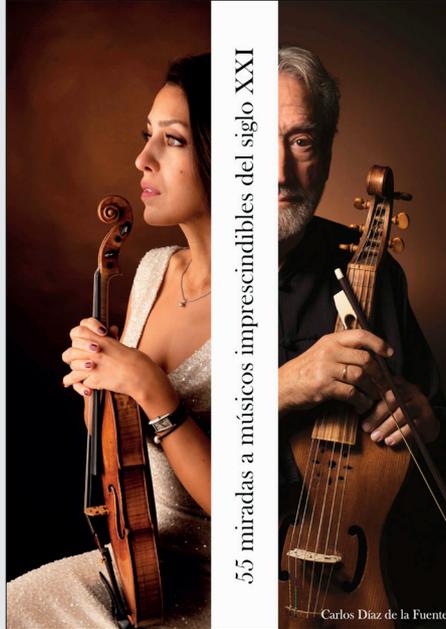
Aunque a muchos nos puede parecer mentira, el siglo XXI va camino de cumplir su primer cuarto de existencia. Más de veinte años acumula, que le dotan de una personalidad propia; ya no es un mero apéndice del siglo XX. Musicalmente, muchas cosas han pasado durante estos más de veinte años, y no corresponde aquí dar cuenta de ello. Venimos a estas páginas para comentar brevemente sobre una novedad editorial cuyo tema, de una manera particular, tiene que ver con la actividad musical de estas últimas décadas. Nos referimos a *55 miradas a músicos imprescindibles del siglo XXI*, un libro que es, tal como indica su título, la mirada de un artista visual que pasea su interés sobre el quehacer musical de nuestro país en estos últimos años.

El fotógrafo Carlos Díaz de la Fuente, su autor, conoce el mundillo musical a la perfección, ya que es hermano de Alicia Díaz de la Fuente, compositora galardonada con el Premio Nacional de Música. *55 miradas a músicos imprescindibles del siglo XXI* consiste en breves fichas sobre 55 músicos españoles (compositores e intérpretes), sin los que no se puede entender la música en nuestro país en las últimas décadas (muchos de ellos Premios Nacionales de Música). Gran parte de los elegidos son nombres incuestionables en su campo, conocidos además por todos los aficionados. Compositores como Tomás Marco, que firma además el prólogo, o José María Sánchez-Verdú, por ejemplo; intérpretes como Asier Polo, Montserrat Torrent o Carlos Álvarez,

por nombrar algunos. Pero, además, en este libro aparecen y están retratados algunos nombres, si acaso menos conocidos, que completan el panorama de casi todas las ramas musicales instrumentales. Contrabajistas (Laura Asensio), trombonistas (Juan Manuel Real), oboístas (Miriam Pastor), y podríamos seguir... Músicos que, gracias a la mirada de Carlos Díaz, nos permiten poner rostro al talento español algo más

anónimo para el público general y nos muestran la gran riqueza de talento que lleva destacando desde hace tiempo en este ámbito.

Lo curioso de este libro, y el aspecto que me ha seducido, es la parte literaria del mismo ¡menudo contrasentido en un libro de fotografías! Pero es que Díaz de la Fuente hace una cosa muy inteligente. Naturalmente, incluye una breve



***55 miradas a músicos imprescindibles del siglo XXI*, editado por Zafiro Visual, es un ensayo fotográfico y musical de Carlos Díaz de la Fuente.**

biografía del músico, pero, además, y esto es lo interesante de este libro, añade dos apartados en cada ficha. Por un lado, lo que Díaz de la Fuente llama *El encuentro*. Es decir, documenta con un breve texto cómo fue y en qué consistió la sesión fotográfica con el/la retratado/a, a veces contando alguna anécdota relatada por el propio músico; y del mismo modo explica cómo hizo técnicamente la fotografía elegida. Y no menos importante, añade un texto escrito por cada músico, en el que este responde a la pregunta *¿Cuál es tu libro favorito?* Es un placer bucear en los intereses literarios de cada uno de los participantes en el libro. Como se pueden imaginar, el resultado es de lo más variopinto y ameno.

Ningún trabajo es perfecto, y este tampoco. Podemos sacarle algún defecto, siendo el principal ¡que no están todos los músicos españoles que por méritos podrían estar entre sus páginas! Pero no vamos a decir nada, porque hemos hablado con el autor y conocemos el gran esfuerzo que ha

significado llevar a imprenta este libro. Más de cuatro años de trabajo, una pandemia de por medio, la difícilísima elección de los participantes (y la logística de producción que hay detrás de cada 'ficha'...). En algún momento había que parar y ese momento fue cuando lo decidió el autor. Eso sí, podemos asegurar que son todos los que están.

El libro tiene dos grandes virtudes, además de los atractivos detalles ya mencionados. Para empezar, la generosidad de la edición, ya que nos encontramos lo que se denomina "coffee table book" de generosas dimensiones, cuyo tamaño ayuda a disfrutar de las fotografías que lo componen. Pero es que además *55 miradas a músicos imprescindibles del siglo XXI* no es un libro estéticamente homogéneo, porque el talento de Díaz de la Fuente como artista consiste en entender al personaje, buscar su personalidad frente a la cámara y en función de eso, retratarle con las diversas armas que le ofrece su oficio. El autor tiene la sabiduría para reconocer que no todo el mundo da frente a la cámara de igual manera y que la fotografía es un arte, en este caso el arte de retratar fiel, pero artísticamente, al sujeto retratado. De ahí que este libro no sea una sucesión de retratos oficiales, sino un compendio de miradas heterogéneas, todas ellas valiosísimas.

Son las miradas del fotógrafo al músico, de profesional a profesional, pero indudablemente, también son las miradas de los músicos al lector, al espectador que se asome a este libro y a su música.

“El talento de Díaz de la Fuente como artista consiste en entender al personaje, buscar su personalidad frente a la cámara y en función de eso, retratarle con las diversas armas que le ofrece su oficio”

55 miradas a músicos imprescindibles del siglo XXI
Un ensayo fotográfico y musical de **Carlos Díaz de la Fuente**
Prólogos de Tomás Marco y Luis Malibrán
Zafiro Visual. Madrid, 2023. 237 páginas

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Maestro

Un gran músico como Leonard Bernstein, opinaba que una obra de arte no responde a nuestras preguntas, sino que las provoca. Y las desencadena, además, de tal forma que su significado se encuentre en la tensión de respuestas contradictorias. Lenny, como le llamaban los amigos, nació en Lawrence y murió en el famoso edificio Dakota de Nueva York (RITMO le dedicó su portada de septiembre de 2017, con motivo de su centenario).

Lo vemos por primera vez en la película *Maestro*, al piano, con su amigo Aaron Copland, y una de sus parejas, el clarinetista David Oppenheim, con la puerta del baño abierta: no le gustaba lo cerrado. Como sabemos, con apenas veinticinco años sustituyó a Bruno Walter, director titular de la Filarmónica de Nueva York y, en unos pocos años, triunfó como su director, compositor de piezas sinfónicas y musicales, además de pianista y divulgador musical.

Se casó con la actriz Felicia Montealegre, con la aparente aceptación por parte de ella de la bisexualidad de Bernstein. Tuvieron tres hijos y el músico se desvió por cuidarla cuando enfermó, a pesar de que el matrimonio estaba ya separado.

Leonard Bernstein tuvo grandes problemas en la época del macartismo y fue acusado de comunista: el matrimonio apoyó a las Panteras Negras por su trato vejatorio en la cárcel de la que salieron sin ningún cargo; organizaron conciertos a favor de Amnistía Internacional; rechazó la Medalla Nacional de las Artes, de Bush, por la cancelación de las becas de creación por miedo a que se filtraran "ideas peligrosas"; criticó el giro conservador del gobierno de Israel, sobre todo respecto al trato a los palestinos.

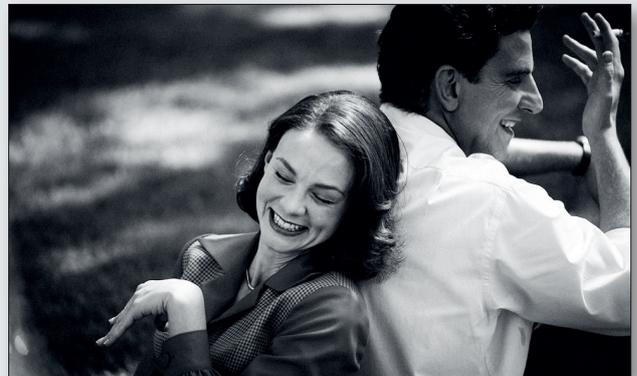
Como director, tuvo un estrecho trato con la Filarmónica de Israel, por judío, y con la Filarmónica de Viena, a pesar de serlo. Como compositor, además de poner música a *La ley del silencio* de Elia Kazan, escribió sinfonías, óperas,

musicales (*West Side Story* es uno de ellos) y una célebre misa, *Mass*, para inaugurar el Centro J.F. Kennedy.

Todo esto que hemos comentado no es más que un parte de la actividad que desarrolló el músico y que en la película

aparece como secundario en la vida del compositor. No debió parecerle importante al guionista y director de la misma, Bradley Cooper. Describe "solo" la vida personal y familiar de un personaje al que retrata como un hombre excesivo, promiscuo, excéntrico, adicto y, en ocasiones, hasta grotesco. Está claro que para un actor el papel es un regalo (no olvidemos que los "Oscars" están cerca). Es cierto que Bernstein tenía una personalidad desmesurada, unión de disciplina y orden, por un lado, y libertad y lucha contra las convenciones, por otro.

El resto del reparto es muy adecuado, especialmente por la actriz que encarna a la esposa: Carey Mulligan, la intérprete inglesa (Londres, 1985), que empezó representando una obra de Jane Austen y, últimamente, protagonizó *Una joven prometida*. Muy verosímil en el rol de esposa de



Durante el filme, la primera etapa de Bernstein y su encuentro con Felicia se rueda en un primoroso blanco y negro.

un genio, apreciada actriz ella misma y contradictoria, como es de entender, por estar casada con un hombre bisexual.

Lo más hermoso de la película es, por supuesto, su banda sonora: aparte de algunas obras de Beethoven y Mahler, el resto es música del protagonista. Es de destacar el tema de la dirección. El maestro real es Yannick Nézet-Séguin, director del Metropolitan House de Nueva York, y que asesoró musicalmente durante todo el film. Resulta curiosa la forma que utiliza Cooper para imitar a Bernstein: ciertamente el músico era muy expresivo pero el actor, para su mayor gloria, resulta, a veces, ridículo. En alguna escena aparecen dos planos: los intérpretes, por su lado, sin levantar la vista hacia el conductor (al parecer llevaban pinganillos para seguir las indicaciones del verdadero director) y Bradley, a su aire. Una desfachatez que aparezca su nombre en la carátula de los vinilos de Deutsche Grammophon con la London Symphony Orchestra.

En la letra de una de las canciones de Leonard Bernstein, *Some Other Time*, describe lo que pensaba de su formidable obra y que puede retratar la cinta:

*¿Dónde se ha ido el tiempo transcurrido?
No hemos hecho ni la mitad de lo que queremos.
Bueno, ya lo haremos en algún momento.*



Maestro
Filme de Bradley Cooper
2023 · 120'
Disponibile en Netflix

"Carey Mulligan está muy verosímil en el rol de esposa de un genio, apreciada actriz ella misma y mujer contradictoria, por estar casada con un hombre bisexual"

DOKTOR FAUSTUS

por **Álvaro del Amo**

Tragedias

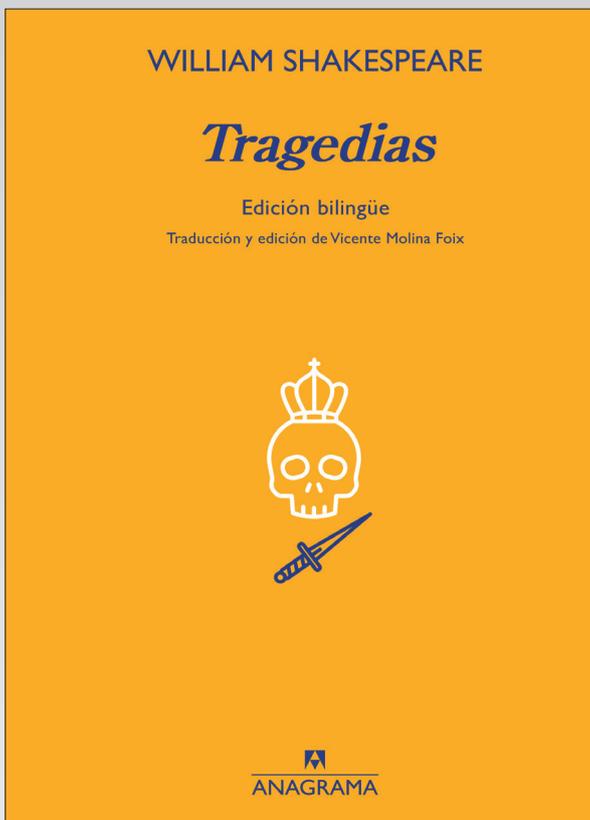
La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca y La tragedia del rey Lear de William Shakespeare aparecen reunidas en un atractivo volumen doble de la editorial Anagrama, en la traducción de Vicente Molina Foix, una muy buena y oportuna noticia cuando tenemos en el Teatro Real al rey neurótico de Bretaña exponiendo su loco egoísmo y voraz afán de autodestrucción, musicados con furia por Aribert Reimann.

Suculenta pieza bilingüe que Anagrama ofrece de la mejor manera, agrupada en dos tomos con letra grande y buen papel, al servicio de un autor que la casa ha sabido conservar. Vicente Molina Foix podría definirse con la calificación francesa de "hombre de letras", un espíritu generoso y de amplio espectro que reparte y simultanea su facundia creadora en una multiplicidad de ámbitos, cuya frondosidad no supone dispersión o emborronamiento, sino el variado esplendor de un mismo árbol, expuesto con elegancia y discreción al lector y al espectador.

El lector tallado recordará a Vicente Molina Foix como "enfant terrible" de la crítica

cinematográfica, como premiado novelista precoz, también como poeta de pudorosa sensibilidad. El espectador ya se ha asombrado del dramaturgo audaz, ha compartido la mirada presente de un cineasta compasivo, y ha recibido la pericia del libretista al servicio de un compositor del tamaño artístico de Luis de Pablo. Aparte de todo ello, Vicente Molina Foix ha sido un apasionado traductor nada menos que de William Shakespeare, ya desde una espléndida versión y dramaturgia del príncipe de Dinamarca; el montaje de José Carlos Plaza, con decorado y vestuario de Gerardo Vera, y un reparto de primeras figuras; permanece, desde su estreno en 1989 como uno de los principales logros de nuestros artífices teatrales.

De ambos clásicos reunidos en el volumen de Anagrama disponemos de abundantes traducciones. La inagotable, inmensa riqueza caudalosa del dramaturgo por antonomasia



La editorial Anagrama, en la traducción de Vicente Molina Foix, ha publicado en un atractivo volumen doble, La tragedia de Hamlet y La tragedia del rey Lear de Shakespeare.

permite un curioso eclecticismo sobre el acierto de las traducciones de sus obras. Cada nuevo empeño llega como una aportación a lo ya existente, pasado ya el momento en que se trataba de ir poblando el páramo donde permanecía casi en solitario la proeza del volumen publicado por Aguilar con "la primera versión íntegra del inglés", a cargo de Luis Astrana Marín, que seguro Vicente leyó antes de convertirse él mismo en su continuador.

Muy enjundiosa la última visita que nos entrega obras que se renuevan y ahondan en cada nueva aparición en nuestro idioma. ¿Es posible señalar una característica concreta en la atenta minuciosidad desplegada por el cordial, admirable "hombre de letras" a la hora de deleitarnos como obsesivo "chespiriano"? Limpieza, la ya citada elegancia, raro equilibrio entre la retórica propia de la época y una franqueza coloquial que no enturbia la palpitación poética, todo ello situado en una senda que conduce a la escena. Porque el lector de teatro paladea a fondo la literatura dramática cuando se convierte en un potencial espectador,

aunque nunca llegue el momento de volver a acudir al teatro.

Existen otros excelentes trabajos del traductor sobre el autor. ¿Los veremos en otra edición similar a la que Anagrama acaba de regalarnos?

"Muy buena y oportuna noticia esta edición de Anagrama cuando tenemos en el Teatro Real al rey neurótico de Bretaña exponiendo su loco egoísmo y voraz afán de autodestrucción, musicados con furia por Aribert Reimann"



Tragedias
La tragedia de Hamlet y La tragedia del rey Lear
William Shakespeare
Traducción: Vicente Molina Foix
Anagrama



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Richard Wagner, protagonista en once películas

por Pedro Beltrán

La gran popularidad de Richard Wagner ha hecho que sea el protagonista de once películas, que abarcan un período de más de cien años, ya que la primera es de 1913 y la última de 2021. El primer film sobre Wagner es de 1913, y se puede considerar el primer *biopic* de la historia del cine. Antes de ocuparse de Julio Cesar, Napoleón o cualquier otro personaje histórico, el cine le dedicó una película a Wagner, titulada *The Life and Works of Richard Wagner*, dirigida por Carl Froelich y William Wauer. Con este film se quería celebrar el primer centenario del nacimiento del compositor. La película, de 80 minutos, realiza un repaso por la vida de Wagner, desde su niñez hasta su plenitud. El reparto estuvo encabezado por Giuseppe Becce, que guardaba un parecido asombroso con el Wagner real.

Magic Fire es una película filmada en Hollywood en 1955, que no tuvo el éxito del film de la meca del cine sobre Chopin. Fue un fracaso comercial. Erich Wolfgang Korngold escribió la banda sonora, adaptando partituras de Wagner e interpretando el rol de Hans Richter. Es muy fiel a la vida de Wagner y está hecha con grandes medios, pero su interés es escaso y todo parece muy frío y artificial.

Wagner, de Tony Palmer, es quizá la mejor película sobre el compositor. Fue grabada en 1983 y dura cerca de nueve horas. Fue concebida en principio como un filme de larga duración, pero posteriormente se adaptó en forma de serie de televisión. Se trató de una superproducción con reparto impresionante, como Richard Burton como Wagner o Vanessa Redgrave como Cosima (además de Laurence Olivier, John Gielgud, etc.). Curiosamente, el compositor William Walton tuvo un breve rol como Rey de Sajonia, y su esposa Susana fue Maria Anna de Baviera. Solti dirigió la banda sonora, con las grabaciones de Decca con la Filarmónica de Viena.

Wahnfried es una película franco-alemana de 1986 que trata de la relación entre Wagner y Cosima en su última etapa. Aparecen la novelista francesa Judith Gautier y la muchacha flor (Parsifal) Carrie Pringle, que quizás fueran amantes de Wagner. El film deja claro que Wagner las deseaba a ambas, pero no hay escenas que reflejen que hubo una relación sexual. Es un largometraje de Peter Patzak con Otto Sander como Wagner y Tatja Seibt como Cosima, que parte de la novela de Reinhard Baumgart *Cuadros de un matrimonio*. Erich Leinsdorf y Pierre Boulez se hicieron cargo de la dirección musical.

En octubre de 2021 se estrenó en el Festival de Cine de Zúrich la película *The Zurich Affair, Wagner's One and Only Love* (comentada por Javier Extremera en su sección de Documentales el pasado mes de noviembre), que cuenta la historia de amor que mantuvieron Wagner y Mathilde Wesendonck, cuando el compositor estaba componiendo *Tristán e Isolda*. Es un relato frío que desperdicia las enormes posibilidades de esta romántica historia. Se trata de la cuarta película dirigida por el suizo Jens Neubert, tras haber debutado en 2010 con *Hunter's Bride*, una genial versión filmada de la ópera *El*



Richard Burton, caracterizado como Richard Wagner, en un fotograma rodado en Venecia de *Wagner*, de Tony Palmer.

cazador furtivo de Weber. Para los dos actores protagonistas, el director eligió a la estrella finlandesa Joonas Saartamo y a la actriz Sophie Auster. Eckehard Stier dirige la London Symphony Orchestra.

La película *Song Without End* (traducida al español como *Sueño de amor*), subtitulada *La historia de Franz Liszt*, es un *biopic* romántico de 1960 realizado por Columbia Pictures. Fue dirigida por Charles Vidor, quien murió durante el rodaje y fue reemplazado por George Cukor. Wagner es uno de los protagonistas con un papel relevante. La película está protagonizada por Dirk Bogarde como Liszt, Capucine como la princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein y Geneviève Page como Marie d'Agoult. Lyndon Brook es Wagner. Tiene muchos medios, pero todo el discurso está lleno de frialdad. Se contrató al pianista Jorge Bolet y a la Filarmónica de Los Ángeles para interpretar la banda sonora.

Lisztomania es una película de 1975 escrita y dirigida por Ken Russell. El film relata, con muchas libertades, la vida de Franz Liszt. Wagner es el otro gran protagonista masculino, con varios cantantes de música pop como actores, ya que la película retrata a Liszt como una estrella de rock. Por su parte, Wagner es un nazi asesino que mata judíos con una metralleta...

Bruckner's Last Finale es una obra de teatro escrita por Dick Reichmann que se estrenó en el Cyrano's Theater en Anchorage, (Alaska) en noviembre de 2012. Se hizo una película de la presentación escénica por Jan Welt. Wagner es protagonista del film con una escena en la que Bruckner ofrece dedicarle su *Tercera Sinfonía*, lo que acepta pese al rechazo de Cosima. Está disponible en Vimeo y tiene escasos medios, pero muestra pasión por Bruckner y es un magnífico retrato de su personalidad.

Por su parte, el film *Mahler*, también de Ken Russell, es un *biopic* con la originalidad y fantasía habituales del director. No aparece Wagner, pero sí Cosima, que es presentada como una nazi dominante que fuerza al judío Mahler a convertirse al cristianismo para ser elegido director de la ópera de Viena. Robert Powell es Wagner, Georgina Hale es Alma y Antonia Ellis es Cosima. La banda sonora es de la Concertgebouw con Haitink. Acabando esta lista de "filmes wagnerianos", *Ludwig* es una película de 1973 dirigida por Visconti, con Helmut Berger, Trevor Howard, Silvana Mangano y Romy Schneider en los papeles principales, en el que Wagner tiene un rol destacado. *Ludwig. Réquiem por un rey virgen* es una película de 1972 de Syberberg y, cómo no, Wagner está entre los protagonistas.

Ver este ciclo de películas es una forma amena de profundizar en la vida del compositor de *Tristán e Isolda*.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Bicentenario de la *Novena*...

No se han extinguido aún los ecos de la anterior efeméride de signo beethoveniano, cuando nos llega ya este bicentenario, el de la *Novena* por excelencia, tan por excelencia que se ha transformado de adjetivo ordinal en sustantivo con mayúscula. Si en la temporada del 2020 tuvimos el 250 aniversario del nacimiento del compositor, en mayo de este 2024 nos llega la fecha exacta del bicentenario del estreno de tan singular obra, para ser más exactos el próximo 7 de mayo, pero las celebraciones se han iniciado prácticamente ya el pasado 1 de enero de este 2024 en el que toda buena temporada sinfónica que se precie ha de contar con la gran *Sinfonía* en algún concierto de la misma. Y todo ello, por cierto, puede servir de preludeo ante el aniversario más redondo, que nos llegará con el bicentenario del fallecimiento de Beethoven en el próximo 2027.

Me han llamado ya para algunas entrevistas y mesas redondas en las que se recordará el estreno de la partitura, una *première* que reúne todas las características para ser un momento mítico, del que no podemos hacernos una idea real porque todo nos ha llegado por la visión de los

que estuvieron allí en tan singular momento, o por la fantasía de los que ni pisaron el lugar y luego lo novelaron.

He recordado por ello las investigaciones que hice sobre la recepción de la figura y la obra de Beethoven en España, ya de carácter mítico prácticamente desde el fallecimiento del autor, y la curiosidad de observar el tiempo que tardaron en interpretarse sus más importantes obras por Europa. En la prensa española se fueron reflejando como verdaderos hitos las interpretaciones completas de sus *Sinfonías*, y el anecdotario es, en ese sentido, curioso: Barbieri recordó siempre que fue

el introductor en nuestro país de las *Sinfonías* de Beethoven, como fundador y primer director de la Sociedad de Conciertos: ahora nos parece realmente llamativo, pero la primera vez que se pudo escuchar una *Sinfonía* completa del músico de Bonn en España fue en 1866, cuando Barbieri dirigió la *Sinfonía n. 7*, un hecho excepcional que contó con entusiastas artículos en la prensa por parte de Emilio Arrieta y Benito Pérez Galdós. Le seguirían al año siguiente sus interpretaciones de las *Sinfonías ns. 5 y 6*, con la curiosidad de que algunos críticos encontraron muy disonantes y duros algunos pasajes de la *Pastoral*, precisamente los que más se asemejaban a la realidad de un cierto paisaje sonoro.

“Ahora nos parece llamativo, pero la primera vez que se pudo escuchar una *Sinfonía* completa de Beethoven en España fue en 1866, cuando Barbieri dirigió la *Sinfonía n. 7*, un hecho excepcional que contó con entusiastas artículos en la prensa por parte de Emilio Arrieta y Pérez Galdós”



Ed Harris interpretando al compositor en el film *Copying Beethoven*, con la secuencia del estreno de la *Novena Sinfonía*.

Tuvimos que esperar nada menos que hasta el año 1882 para que la vida musical española de conciertos estuviera preparada para interpretar completa la *Novena*, considerada un *tour de force* por su amplitud y complejidad, pero no sólo en España, sino en otros muchos países. Así lo aseguraba el periódico *El Debate*, cuando anunciaba de forma especialmente destacada el estreno español de la obra completa, recordando que también importantes capitales como París o Milán sólo la habían podido conocer dos o tres años antes... La ocasión una vez más la brindó la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de su entonces titular Mariano Vázquez, en el teatro del Príncipe Alfonso, uno de esos escenarios importantes hoy en día desaparecidos en Madrid. Las páginas de la prensa seguían subrayando la dificultad de una obra que ya tenía entonces más de medio siglo: “Baste decir que ha sido juzgada como inejecutable por autorizados músicos...”.

Una ocasión especial para el público y, desde luego, para los intérpretes, sobre todos los vocales, a los que se refería *El Debate* con cierto humor, comentando como anécdota que las dos cantantes del estreno absoluto de la obra, la Suntag y la Unger, se habían quejado de los agudos al propio Beethoven, que se negó a modificar ni una nota, y que la Suntag le dijo a su compañera de concierto: “Pues bien, mi querida amiga, desgañitémonos por amor de Dios”. Y concluía su crítica del concierto así el periódico: “Por amor de Dios tomaron parte en la ejecución de la *Sinfonía* las alumnas del Conservatorio...”.

Ana Vega Toscano en   @anavegatoscانو



LA QUINTA CUERDA

Carl Bohm, música de salón imprescindible

por Paulino Toribio

Músico alemán nacido en 1844 y fallecido en 1920, Carl Bohm fue pianista y tuvo una fecunda carrera compositiva, confundido a menudo con su homónimo el famoso director austriaco Karl Böhm (1894-1981). Si bien sus obras se encuadran en una estética de música de salón, de ligero consumo, lo cierto es que presenta algunos ejemplos de sencillez y elegancia que son muy apropiados para jóvenes estudiantes de violín, de piano y de música de cámara. Su editor, N. Simrock, fue el mismo que publicaba las obras de Brahms, claro está que los editores tienen que vender y gracias al flujo de obras de Carl Bohm, pudo sacar adelante muchos de los trabajos de Brahms. Esto quiere decir que no conviene despreciar a priori la música fácilmente consumible, puesto que ayuda en la consecución de otras obras que tendrán una mayor trascendencia. Lo mismo ocurre con el lenguaje cotidiano que debe fluir, desarrollarse, potenciarse, para en un momento dado, dar paso a una gran obra literaria. Sin el peso de la música ligera, popular, folclórica, de salón, no existirían muchas de las grandes obras maestras de la clásica.

Simrock fue una editorial fundada en 1739 en Bonn, casi un siglo después se traslada a Berlín y finalmente fue comprada por Boosey & Hawkes en 2002. Muchos de sus archivos y planchas se destruyeron en la Segunda Guerra Mundial y tuvieron que rearmarse a partir de ediciones antiguas. Autores tan importantes como Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Bruch, Dvorák o Suk, entre otros, tuvieron sus primeras ediciones en esta editorial. Si en España, en la primera mitad del siglo XX, no se encontraban ediciones de Sarasate o Falla, había que recurrir a Simrock de Berlín o a Boosey & Hawkes de Londres.

En la obra de Carl Bohm encontramos *Ländler*, *Valses*, *Bagatelas*, *Arabescas*, *Mazurkas*, *Suites*, *Polkas*, *Lieder*, piezas para violín y piano, entre las que podemos destacar su *Perpetuo Mobile*, perteneciente a la *Kleine Suite*, una sencilla pieza en la que el violín empieza a mostrar sus dotes de instrumento brillante, comunicador y virtuoso, muy adecuada para los inicios de un estudiante, el propio autor denomina a algunas de ellas "Salon-Kompositionen", sin el más mínimo recelo o complejo.

Durante el XIX la música de salón constituía todo un referente. Para un alumno es una grata sorpresa que en una breve pieza se conjuguen diferentes elementos que en su conjun-



Entre muchas obras, Carl Bohm compuso más de 140 *Lieder*, extendiendo su música a los salones de miles de hogares.

to den la sensación de una gran obra; por un lado, el piano se desarrolla abiertamente, sin aparentes barreras y la línea melódica del violín se trata con la cautela necesaria que precisa un estudiante, pero con la suficiente chispa para resultar determinante y luminosa. Todo ello lo lleva a la perfección Carl Bohm, que si bien no aparece en el Diccionario Grove de Música y Músicos, en su época fue muy popular y reconocido. Su música de cámara es, en general, de una escritura muy sencilla para la cuerda y algo más compleja y desarrollada en la parte pianística.

Está claro que Carl Bohm debía disponer de un público juvenil muy entregado a sus partituras. Con su música se cubría una parte esencial de la cadena productiva, la que comunica al autor con el público más joven, estudiantes e incluso amateurs. Para una música más densa, trascendental e incluso imposible para la cuerda ya estaban los Strauss, Wagner,

Spoehr, etc. Si la historia de la música se contara a través de sus editores, seguramente nos llevaríamos muchas sorpresas, ellos conocen mejor que nadie los canales de comunicación, lo que gusta, lo que no gusta, lo que conviene aplazar, lo que conviene prolongar. El entorno juvenil y de enseñanza es una mina para cualquier autor y editor, que se lo digan al japonés Shinichi Suzuki o a J.K. Rowling. Ahí está la magia de lo sencillo, de la imaginación desbordante. Si Bach despertara del sueño eterno vería cómo su Álbum de Ana María Magdalena es un best-seller mundial o también el Álbum de la juventud de Schumann o el Álbum infantil Op. 39 de Tchaikovsky. Algunas de las obras de Carl Bohm se recogen en colecciones de piezas junto a otros muchos compositores; master piezas de piano, Duetos para violín y piano, Tríos, Cuartetos, etc. La *Serenata italiana* Op. 390 puede considerarse de las últimas obras, junto a *Mignon* Op. 394, un Nocturno para piano fechado en 1910.

Poco sabemos de la vida de Carl Bohm, pero si nos atenemos a su producción musical, podemos decir que fue muy intensa, prolija, con un gran sentido del oficio y que cumplía una labor indiscutible llenando los atriles para jóvenes y amateurs, extendiendo su música a los salones de miles de hogares con sus más de ciento cuarenta *Lieder*, sus piezas para violín y piano, etc., lo que hace un total de casi cuatrocientas composiciones. En definitiva, una música inspirada en los textos de la poesía de Goethe y que se convirtió en la forma de *Hausmusik*, música doméstica favorita del romanticismo alemán.

Paulino Toribio es miembro fundador de la ORCAM, profesor de violín en el CPM Joaquín Turina de Madrid, filólogo y escritor

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Un galimatías musicoloco

"Hay palabras delirantes porque quien las pronuncia
o quien las escribe deliró antes"

Fernando Bárcena

Consiguiente con mi temblor anterior sobre el "no" operístico del mes pasado, pretendo seguir reflexionando libremente. En toda música, luego de escuchada, "resta un resto" (como decía mi *bobe*, mi abuela) casi indescifrable, impasible ante la presencia de la razón y que no se deja codificar; lo que González Serrano llama una especie de *ritual* y al que hay que enfrentarse porque allí está y es innegable. Los "no" señalados forman parte de esa reliquia, que no es sólo un remanente visceral enigmático o un desecho gutural prescindible sino una huella, un rastro que he llamado *metafísico* (nacido de las entrañas que interrogan) y que hace a la esencia de dicha ceremonia afectiva en que un grito se transforma en un decir indecible, en una esencia que huye, en un tanatorio que se habita, y es posteriormente seguido de ese silencio que he señalado en mi artículo anterior, un silencio que no incita a un nuevo sonido sino a un mutismo hondo que nos acerca al sobresalto de la existencia misma.

Se trata, como muy bien dice González Serrano, de una puerta de entrada al misterio, allí donde lo inefable se hace presente como si gracias a su comparecencia, nos convertimos en privilegiados destinatarios de la música en su más puro despliegue de la *physis*, es decir, de la naturaleza. Hago una serpentina.

La *Physis* es la palabra griega que se traduce por naturaleza y que procede del verbo *phyo*, que significa crecer o brotar. Es también uno de los primeros dioses que surgen al inicio de los tiempos. Como deidad griega se le atribuye ambos sexos y en ocasiones se le identifica con *Eros Protogenos* (el deseo sexual). A partir de los sofistas y sobre todo de Aristóteles, esta idea adquirió un sentido metafísico. Cierro la serpentina.

Cuando hablé de los "no" citados (y no sé por qué) los asocié (y olvidé señalarlo) con el "No" que aparece en las partituras y que se utiliza para catalogar una obra según la numeración total del compositor. Es aún más preciso que usar *opus*, ya que enumera todas las obras compuestas por el músico en orden cronológico. Por ejemplo, la *Sonata para piano n. 14* de Beethoven se conoce como "No. 27". En ese momento pensé que mis "no" operísticos no eran los únicos que figuraban en el mundo de la música y que debiera pensarse en diagramar un catálogo de *noes* trascendentes, Y ni qué hablar en el mundo del pensamiento. Recuerden simplemente el "sólo sé que no sé nada" socrático. Y este "no" que en realidad nace de una frase de su compañero de aventuras, Platón: "Este hombre, por una parte, cree que sabe algo, mientras que no sabe (nada). Por otra parte, yo, que igualmente no sé (nada), tampoco creo saber algo".

Es entonces que con el "no" filosófico nace el escepticismo, en el siglo III a.C. Y sin olvidar (me voy por los márgenes) a Montaigne en su lema "qué se yo" y una balanza mostrando que cualquier argumento tiene el mismo peso (ese "qué se yo" que los melómanos aprendimos junto a Cherubino en *Las bodas de Fígaro*).

Salgo de una reflexión y me meto en otra. Todo esto parece desvarío de espontaneidad sin freno, pero creo que vale la pena insistir algo más. Emilio Lledó se refiere a la filosofía como el amor a las preguntas, a la curiosidad, al asombro. En la medida que nos preguntamos por nues-

tra vida y nuestra muerte, por la verdad y la mentira (*fake news*), por nuestra convivencia en el planeta y nuestra relación con los otros seres humanos, buscamos respuestas y dibujamos hipótesis sobre lo que nos rodea. En esa inquietud de hacernos preguntas todos somos filósofos. Y en mi mundo interno considero que la corchea es el gran interrogante y el pentagrama el gran indagador. Nadie ni nada alcanza a poseer la certeza de una respuesta válida y estable, pero sentimos como imperativo montarnos sobre la incógnita, caiga quien caiga, y esa incógnita tiene forma de corchea. No se trata si el fundamento o la justicia la tienes tú o yo o ambos, o estamos ambos equivocados, pero todo debe ser ponderado en esa "balanza de la razón" a la que se refería Leibniz, pero que en realidad es el péndulo del *si si no no* de la vida.

En la historia de la filosofía hay pensadores que han hablado del "no" metafísico, ése que escapa a los brazos de lo razonable, como una metafísica, y otros como una "iluminación mística" que se relaciona, quizá, con mi apodo de *metafísico* al "no" operístico, es decir, con un nacimiento o brote inesperado que no se logra por un mero esfuerzo intelectual sino por pulsión anímica, como si ser, sentir y pensar fueran en ese instante una y la misma cosa. Esa unidad que anunciaba Parménides: "Todo lo que es, es, y todo lo que no es, no es". Claro que lo más frecuente no es esta certeza infrecuente de la unidad (como la soñaba Bach) sino la grieta: nos agrietamos y entonces somos. Es cuando quebramos la aparente solidez de nuestro yo y podemos manifestar vida como algo humano, el grito, al que me he referido, pese a su retumbante tono, parece hablar con nosotros, decimos de su rebeldía, aceptar ese otro registro imprevisto que de golpe y porrazo nos arroja a los vaivenes de la filosofía y a la soberanía de lo incidental. Esos balanceos (a veces bandazos) del pensamiento que tienen rostro de acontecimiento: así lo vivía Schoenberg.

Existe una tradición dispersa y múltiple sobre este asunto: Sidharta alcanzó su iluminación debajo de una higuera, Newton por la caída de una manzana, Descartes a través de un sueño, Leibniz en su curiosidad ("¿por qué hay algo en lugar de nada?"), Noam Chomsky arriba y no debajo de un montón de papeles, García Morente a través de la razón «racionizante» (que recuerda a Rocinante) y yo (sediento aunque melómano de a pie) en el grito operístico. Como es evidente, la definición de Ortega ("la claridad es la cortesía del filósofo") no nos sirve para dilucidar estos estremecimientos. Como diría Woody Allen: "La nada eterna no está mal, si llevas la ropa adecuada".

Luego, como he dicho y para más inri, el consecutivo silencio, ese estado que nos protege de la precipitación, que nos permite caminar cautelosamente entre el ruido y la prisa, aunque no evite esa instancia puntual, destemplada, desapacible, ronca, que despierta temor y angustia. Se trata de un silencio sombrío, porque algo nos ha golpeado mansamente en el pecho y que ya sabemos que es el silencio de la muerte. El infierno en el *Don Juan* o el cuchillo en el vientre en *Carmen*, precedidos del "¡no!" vehemente y pasional, anuncian ese silencio definitivo, el enemigo del sonido incesante. Ese grito "¡no!" que brota para decir pero que no dice sino que irrita y duele, ese crujido umbroso, ese destemplado sepulcral que quizá será, algún día, nuestra propia desolación ante esa señora que demora pero siempre llega.

ANTONIO ONETTI



Foto © Francis Tsang

Preguntamos a...

Coincidiendo con el 125 aniversario de la SGAE, nuestro contrapunto de febrero presenta al director de esta institución, Antonio Onetti, también dramaturgo y escritor, que afirma "sentirse orgulloso de estar al frente de una entidad que ha recorrido la historia de España durante siglo y cuarto sin dejar de defender los derechos de sus autores y sus obras".

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

La Negra Tomasa, de Compay Segundo.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Probablemente una zarzuela, de las que mi madre escuchaba en casa a todas horas cuando volvía del trabajo: *Bohemios*, *La Revoltosa*, *El Rey que rabió*...

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Para mí, la música es pura emoción, no necesita contar una historia, va directa al corazón, sin nada más. Pero todas las artes me parecen igual de sublimes.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Aumentar su presencia en los colegios e institutos de Educación Primaria y Secundaria, tanto para aprender a oírla y disfrutarla como para crearla.

¿Cómo suele escuchar música?

Mientras camino solo por el campo o a lo largo del Manzanares.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

El Requiem de Mozart.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Joe Gideon, el protagonista de *All that jazz*, la película de Bob Fosse.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Café Berlín, por su programación.

¿Un instrumento?

El piano.

¿Y un intérprete?

Serrat.

¿Un libro de música?

Los Europeos, de Orlando Figes.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Le dedico mi silencio, la última novela de Vargas Llosa (por cierto, otro libro sobre músicos).

¿Y una película con o sobre música?

Amadeus, de Milos Forman.

¿Una banda sonora?

El piano, de Michael Nyman.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Manuel Alejandro.

¿Una melodía?

Yesterday, de The Beatles.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el de un *chorinho* de Río de Janeiro.

¿Un refrán?

"Al pan, pan y al vino, vino".

¿Una ciudad?

Sevilla.

Como presidente de SGAE, ¿qué supone la conmemoración de su 125 aniversario?

Es un enorme orgullo estar al frente de una entidad que ha recorrido la historia de España durante siglo y cuarto sin dejar de defender los derechos de sus autores y sus obras.

Como dramaturgo, escritor y guionista, ¿en qué se encuentra trabajando?

En dos proyectos de serie, una novela y una película.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le sobra crispación e intolerancia y le falta diálogo y sentido del humor.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

La primera vez que vi una obra de teatro tenía 6 años y se trataba de *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán. Conservo una fotografía en la que se me puede ver entre los demás niños hondamente impresionado (con la boca abierta, para ser exactos). Ese momento me marcó para siempre.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Antonio Onetti?

A la Revolución francesa.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

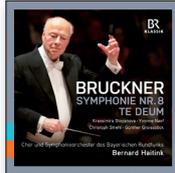
El ruido.

Cómo es Antonio Onetti, defínase en pocas palabras...

Alguien que sigue intentando comprender el mundo a pesar de los años.

2

BRUCKNER: Sinfonía n. 8. Te Deum. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara / Bernard Haitink.
CD BR Klassik



3

ROSSINI: La donna del lago. Jicia, Flórez, etc. Teatro Comunale de Bologna / M. Mariotti.
Escena: D. Michieletto.
DVD CMajor



5

RÓZSA: Obras para orquesta. Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz / Gregor Bühl.
CD Capriccio



7

FOLKS SONGS. Magdalena Kožená. Czech Philharmonic / Sir Simon Rattle.



9

BEETHOVEN: Missa Solemnis. La Capella Nacional de Catalunya, Le Concert des Nations / Jordi Savall.
CD Alia Vox



4

RACHMANINOV: Concierto n. 2; Variaciones Corelli... Kirill Gerstein, Berliner Philharmoniker / Kirill Petrenko.
CD Berliner Philharmoniker



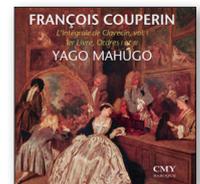
6

OBRECHT: Missa Maria zart. Cappella Pratensis / Stratton Bull.
CD Challenge Classics



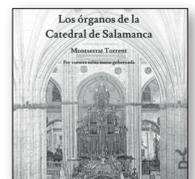
8

F. COUPERIN: L'intégrale de Clavecin (vol. I). Yago Mahúgo, clave.
CD CMY Baroque



10

LOS ÓRGANOS DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA. Montserrat Torrent, órgano.
CD Cathedralis



1



BACH ER LEBT XV. Cantatas BWV 11, 14, 19, 28, 31, 39, 41, 101, 117, 203, 209, 211, 248. Misas BWV 235, 236. Solistas. Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach / Rudolf Lutz.
DVD J. S. Bach-Stiftung



65 Concurso Internacional de Piano

4-13 abril 2024

Jaén, España



Miembro de la
Fundación ALINK-ARGERICH 2004



MEMBER OF THE WORLD
FEDERATION OF INTERNATIONAL
MUSIC COMPETITIONS 2004

Colaboran:

