

Ritmo.es

música clásica desde 1929

**ALBERTO
BARRANCO**

Al frente
de la OCE



TEMA DEL MES
Sinfonías de Beethoven

CONTRAPUNTO
Valeria Ciompi

ENTREVISTA
Bo Skovhus

DISCOS
Andrés Schiff

Nº 939 · Abril 2020 · Revista de música clásica
Año XCI · 8.90 € · Canarias 9.50 €



#BEETHOVEN2020 · La recepción de la música de Beethoven en España



NOVEDADES NAXOS

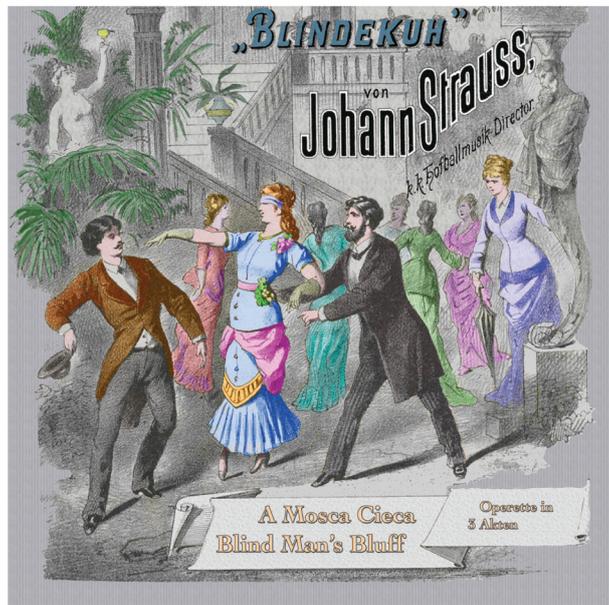
El sello de música clásica líder en el mundo



JOHANN STRAUSS II Blindekuh



Davidson • Kunkle • Bortolotti • Pichler
Bowers • Chudak • Schliewa • Byrne • Rohde
Sofia Philharmonic Orchestra and Chorus • Dario Salvi



Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados

BEETHOVEN

Cantata on the Death of Emperor Joseph II

Cantata on the Accession of Leopold II

Soloists
Chorus Cathedralis Aboensis
Key Ensemble
Turku Philharmonic Orchestra
Leif Segerstam



OTTORINO RESPIGHI

La bella dormiente nel bosco

ANGELA NISI - SHOU-SHIK BARGOLMIAN
ANTONIO GANDIA - VINCENZO TAORMINA
VETA PILIPENKO - CLAUDIA URRU

ORCHESTRA E CORO
DEL TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
CONDUCTOR DONATO RENZETTI
STAGE DIRECTOR LEO MUSCATO



ERIKS EŠENVALDS
TRANSLATIONS
Portland State Chamber Choir
Ethan Sperry



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

SUMARIO ABRIL 2020

939

AVISO IMPORTANTE

La información y los contenidos de esta revista, debido a la excepcional situación de "estado de alarma" por el COVID-19, han podido verse alterados o modificados en función del desarrollo de los acontecimientos.

Abril da la bienvenida al número 939 de RITMO, que presenta en portada a una nueva orquesta, la Orquesta Clásica de España, con su director Alberto Barranco, una formación "que quiere ser una orquesta del siglo XXI para gente del siglo XXI, que nace con el objetivo, entre otros, de ser difusora de la música española".

Del mismo modo, ofrecemos una entrevista con el barítono Bo Skovhus, que a día de hoy da vida como ningún otro al Lear de Reimann, ópera que iba a ser representada en abril en el Teatro Real.

Además, reportajes y entrevistas en pequeño formato de la actualidad nacional e internacional.

Nuestro Tema del mes se centra en una primera entrega dedicada a Beethoven, esta vez con sus Sinfonías. Y el compositor tratado es Franz Lehár.

Como aportación a #beethoven2020, publicamos un ensayo titulado "La recepción de la música de Beethoven en España".

Actualidad, noticias, estudios, críticas de discos en pequeño y amplio formato, conciertos y sección de ópera, además de nuestras páginas de opinión con Mesa para 4, El estudio de Andrea, Las Musas, Doktor Faustus, El baúl de música, Interferencias, Tribuna libre, Vissi d'arte y el Contrapunto final con la editora Valeria Ciompi, conforman el número de abril de RITMO, para que lo leas en casa.

Foto portada: © Yolanda García



06 En portada
Alberto Barranco, con la Orquesta Clásica de España



10 Tema del mes
Beethoven: el gran viaje orquestal (Sinfonías)



14 Entrevista
Bo Skovhus, presencia y esencia



18 Actualidad
My Opera Player, del Teatro Real, gratuito



26 Ensayo
La recepción de la música de Beethoven en España



42 Auditorio: ópera
La imprescindible Anja Harteros en Munich



54 Discos
Paavo Järvi ha grabado la Sexta de Mahler



82 Contrapunto
Valeria Ciompi, directora editorial de Alianza



Turandot, 2018 — Robert Wilson © Javier del Real

MyOpera Player

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

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

Descúbrelo en
myoperaplayer.com

Un proyecto de



Con la colaboración de

Liceu 2015 Opera Barcelona



TEATRO COLÓN

TEATRO DEL Bicentenario SAN JUAN ARGENTINA

rtve



PATRIMONIO NACIONAL

"In Memoriam"

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

Director

Fernando Rodríguez Polo

Editor

Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Raquel Acinas, Salustio Alvarado, José Luis Arévalo, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Christopher Brodersen, Ángel Carrascosa Almazán, Jordi Caturla González, Pedro Coco Jiménez, David Cortés Santamarta, Juan Luis Ferrer-Molina, Blanca Gallego, Ramón García Balado, Mercedes García Molina, Andrea González, Blanca Gutiérrez Cardona, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Enrique López-Aranda, Jerónimo Marín, Esther Martín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Gonzalo Pérez Chamorro, Alessandro Pierozzi, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Silvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Juan Francisco Román Rodríguez, Juan Manuel Ruiz, Virginia Sánchez Rodríguez, María del Ser, Pierre-René Serma, John Stokes, Luis Suárez, Ana Vega Toscano, Jesús Trujillo Sevilla, Albert Vilardell, Àngel Villagrana Pérez.

Invitados especiales: Cuarteto Bretón y Cuarteto Gerhard.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2020

Reservados todos los derechos

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

polo DIGITAL
multimedia S. L.

www.polodigital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

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

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



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



LEER =
+ ♥ ♥ ♥ ♥ ♥

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



Tiempos de música en casa

Quién nos iba a decir hace unas semanas, en las que los proyectos musicales nacionales e internacionales brillaban por su número y calidad, que estaríamos ahora reclusos en nuestras casas y con todos los proyectos suspendidos, retrasados o cancelados. Una suspensión completa de lo cotidiano, motivada por un virus, el COVID-19, que tiene a los pies de los caballos a la humanidad.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el conjunto de la comunidad internacional se ha encaminado hacia la globalización, casi absoluta en la actualidad. Un camino de décadas, no exento de amenazas también globales, como el temor muy real durante años a una posible guerra nuclear. Esta amenaza hizo que los países industrializados desarrollaran nuevas tecnologías, servicios de información, armas y ejércitos de respuesta inmediata y demás fuerzas de choque que impidiesen la activación del potencial "descalabro nuclear". Pero confiados en este control de los peligros nucleares y sin demasiados miedos a posibles pandemias epidemiológicas, el pasado mes de diciembre surgió la noticia de la aparición de un nuevo virus, bautizado como COVID-19, en China, que en apenas un mes se extendió por toda Asia. Un virus de no gran letalidad, pero con una capacidad de expansión enorme, de tal forma que en menos de cuatro meses ha invadido todo el mundo y ha cambiado, quizá para siempre, las normas del juego internacional y los usos y costumbres de los ciudadanos.

¡Qué error táctico de las grandes potencias! Ya habíamos tenido serios avisos a lo largo del pasado siglo y del presente del gran potencial destructor de estos nuevos virus, pero no se le dio mayor importancia, la justa para algunos. Quizá, si hace unas décadas las potencias del primer mundo hubiesen dedicado su capacidad económica e intelectual a crear un ejército internacional específico para la lucha contra la amenaza mundial de los virus, con su personal científico, cuerpo médico de acción rápida, presupuestos suficientes, sistemas logísticos y de transporte, el coronavirus actual lo hubiese tenido mucho más difícil para desarrollarse como lo ha hecho.

Dicho lo anterior y metidos ya en la lucha paciente de los ciudadanos contra el COVID-19, en nuestro entorno más cercano, con medidas como la reclusión forzosa de las personas en sus casas para evitar el contagio, con los amantes a la música clásica de todo el mundo con el miedo en el cuerpo por el riesgo de esta epidemia, hemos de buscar salidas intelectuales, culturales, sociales y económicas que nos ayuden a paliar el encierro forzoso, la inactividad musical en el exterior y a meditar sobre las cosas que nuestra sociedad ha hecho mal, seguro que muchas, y cómo deberíamos enfocar nuestra vida si salimos de esta situación con bien.

La música, la lectura, la soledad nos ayuda a reflexionar pausadamente y con claridad sobre la vida y sobre nosotros mismos. Ahora parece que el tiempo lo tenemos de sobra, y los aficionados a la cultura seguro que disponemos en casa de muchos discos para escuchar, libros para leer y cine para ver. Curioso y digno de otro editorial es la manera en que se ha consumido el material cultural, dando prioridad al ofrecido virtualmente que al disponible en casa, por la evidente necesidad del músico de crear música en vivo y el oyente de recibirla; en definitiva, por la necesidad innata del ser humano de socializar, manteniendo el contacto con sus semejantes.

Además, dado que estamos en el siglo XXI, disponemos de una amplia oferta cultural *online*. Las empresas de venta por correo nos pueden acercar cualquier CD, DVD o libro en 24 horas a casa y sin riesgo de contagios. Las plataformas internacionales audiovisuales en *streaming* ofrecen, a precios muy razonables o en tarifas planas, toda la música imaginable en miles de óperas y conciertos. Una gran mayoría de los grandes teatros y orquestas están en estos difíciles momentos regalando sus servicios de *streaming* o los ofrecen a precios muy reducidos.

El cálculo de daños ya producidos a la industria musical en su conjunto está siendo muy abultado. Las principales ferias musicales, habituales de la primavera, han sido suspendidas y *aparcadas* hasta el próximo año. Gran número de cursos y concursos también se han cancelado. Los teatros de ópera y salas de concierto han cerrado sus temporadas anticipadamente. Los músicos y todos los que intervienen en una producción artística, han visto canceladas todas sus actuaciones durante, al menos, el próximo mes. Estamos pendientes qué pasara con los famosos festivales de verano. Los alumnos de los conservatorios, en el mejor de los casos, reciben clases *online*... Una situación nunca antes imaginable.

Esperemos que esta pesadilla termine lo antes posible, recuperemos nuestra vida normal y estemos más preparados en el futuro para este tipo de agresiones víricas. Mientras tanto, querido lector, intentaremos seguir aportando valores culturales desde esta revista y sus medios digitales para estos nuevos tiempos de #quedateencasa: RITMO regala su número de abril en PDF, como ya hizo con el de marzo, para hacer más llevadera la cuarentena de los ciudadanos.

Alberto Barranco

Al frente de la Orquesta Clásica de España

por Gonzalo Pérez Chamorro

Con puntualidad británica, me recibe Alberto Barranco con una sonrisa en la cara, la sonrisa que en estos tiempos necesita el mundo de la música y la cultura. Formado en el Reino Unido con Sir Colin Davis, entre otros maestros, Alberto Barranco es uno de los padres de la recién nacida Orquesta Clásica de España, que viene a promover la música española en todas sus vertientes, según me confiesa el propio Alberto, tal y como dicen también los estatutos de la orquesta: "La OCE nace con el objetivo, entre otros, de ser difusora de la música española, por lo tanto, en todos los programas se verá reflejado este principio; descubriremos un repertorio no muy programado en las salas de conciertos, pero de excelente calidad; naturalmente, este propósito no está reñido con seguir programando obras del repertorio conocido por el público". Su cordialidad es equiparable a la ilusión con la que afronta este proyecto, que viene respaldado por iniciativas privadas sin financiación alguna del sector público. La OCE tuvo su concierto inaugural en febrero en el Auditorio de Zaragoza, con el guitarrista Pablo Sainz Villegas como solista (la crítica de este concierto puede leerse en el número de marzo y en la web de RITMO). Antes de despedirnos, Alberto Barranco me recordó su intención de establecerse en España, lo que me recordó una de las mejores frases que se recogen en esta entrevista: "España es la siempre añorada, al mismo tiempo el paraíso perdido y la tierra prometida para los músicos que hemos crecido musicalmente fuera de casa". Bienvenida esta nueva orquesta, la Orquesta Clásica de España.



Viene usted de un amplio periodo de trabajo orquestal en Reino Unido... ¿Nos presentamos? Nosotros somos RITMO y usted es...

Soy Alberto Barranco, director de orquesta nacido en España. He desarrollado mi carrera en el exterior, aunque mis comienzos y raíces son de aquí. En España comencé mi carrera como director de la mano de Juan José Olives y Juan Luis Martínez en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, de quienes recibí un valioso legado de enseñanza técnica y artística. Ellos apoyaron decididamente mi proyección musical futura. Continué mi formación en Londres. Allí estudié con Sir Colin Davis, quien me transmitió el amor por este oficio desde una perspectiva cálida y humana. En esta época, y guiado por su mano maestra, realicé estudios muy rigurosos de las obras del gran repertorio, tratando de comprenderlas minuciosamente, tanto en su arquitectura técnica como en su significación cultural e histórica.

Hablamos de un maestro y un señor, Sir Colin Davis nada menos...

Él era pródigo en comentarios sobre la importancia de la relación psicológica y humana entre el director y la orquesta. A veces se elevaba a consideraciones filosóficas entre la interpretación musical y la libertad humana. Yo tenía la sensación de sumergirme a diario en un mar de enseñanzas musicales, psicológicas, culturales, que hoy aprecio y agradezco. Eran extensas las veladas de trabajo sobre obras de Mozart, en la que siempre buscábamos la forma de conseguir ese equilibrio misterioso entre la verdad y la belleza que cifra el secreto del estilo. O aquellas dedicadas a Berlioz, buscando las claves de su poética extrema. Colin representa para mí el arquetipo del maestro, la fuente donde he bebido para asentar mi personalidad musical. Después, con el paso del tiempo, fui dirigiendo poco a poco diferentes formaciones como el London Consort of Winds o la English Touring Opera. Después vinieron la University of Westminster Orchestra, Bath Symphony Orchestra y, más adelante, colaboraciones con la London City Orchestra y la London Philharmonic. Esto me permitió dirigir en salas como el Royal Albert Hall o en el Royal Festival Hall, lo que para mí constituyó un auténtico lujo y me permitió ir aumentando el número de actuaciones con diferentes orquestas.

Es el director titular de esta nueva orquesta, la Orquesta Clásica de España. ¿Qué le puede aportar tras su amplia experiencia en el Reino Unido?

El Reino Unido tiene un modo apasionante de entender la música, de producir conciertos, de atraer a todo tipo de público. En España hay grandes orquestas que ofrecen grandes conciertos, y sé que algunas realizan grandes esfuerzos para captar nuevos públicos, pero creo que es necesario ampliar aún más el ámbito de actuación de una orquesta y el tipo de producción. En los tiempos que vivimos es necesario saber adaptarse para poder llegar al mayor número de personas. Es posible diversificar los ciclos de conciertos con diferentes producciones y formatos. Resulta importantísimo conectar los diferentes ámbitos del repertorio con los de la sociedad. No demandan lo mismo los grandes amantes y conocedores de la música que aquellos que no la conocen, pero que están dispuestos a descubrirla. Deben diversificarse las obras, las plantillas, los auditorios, las herramientas de difusión. La Orquesta Clásica de España quiere ser una orquesta del siglo XXI para gente del siglo XXI y no podemos ni queremos olvidar esta premisa. En Londres he dirigido conciertos con distintas orquestas donde ofrecíamos formatos de concierto muy diversos y es algo que sería interesante ensayar en España. Pero sea cual sea el formato, el programa o el público, es importante que, como en los buenos restaurantes, no se noten los "olores de la cocina". Ni el afán pedagógico, ni la intención divulgativa deberían explicitarse en el acto del concierto. El público sólo debe recibir la emoción estética, la energía expresiva, el escalofrío de la belleza. Todo lo demás debe ser previo. Y oculto.



© YOLANDA GARCÍA

"Dirigir una orquesta es sobre todo convencer, seducir, persuadir", afirma Alberto Barranco, director de la Orquesta Clásica de España.

¿Los apellidos "Clásica España" condicionan el repertorio?

Uno de los objetivos principales de la Orquesta Clásica de España es ponerla al servicio de la música española, tanto del pasado como del presente. Para ello quiero reivindicar el repertorio español, el habitual y el olvidado, y así poner la orquesta al servicio de los compositores vivos como instrumento de difusión de la creación española contemporánea. Tenemos grandes compositores en España, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Tomás Marco, Antón García Abril, por mencionar sólo cuatro nombres indiscutibles. Pero tras ellos hay ya al menos dos generaciones de compositores brillantísimos, conocidos y reconocidos algunos, otros no tanto, pero con catálogos extensos y de una calidad extraordinaria. Creo que es mi obligación, y también mi devoción, ponerme como director de orquesta al servicio de esa causa. Esto no debe impedir la convivencia con el repertorio español más habitual, ni tampoco, y de modo muy especial, con la visita a los rincones menos frecuentados de nuestro repertorio del pasado. Y contestando a su pregunta, el apellido "Clásica" hace referencia a la plantilla principal de la orquesta y a un repertorio orientado a este tipo de formación o incluso más camerístico. Una característica esencial nuestra plantilla será la flexibilidad. En España hay orquestas sinfónicas de gran calidad que pueden hacer el repertorio sinfónico para gran orquesta. Ese no es nuestro objetivo.

¿Cómo ensayan, como preparan las obras? Puesto que la plantilla está formado por miembros de otras orquestas...

Esta fue una de las primeras cuestiones que nos planteamos para poder llevar a cabo nuestra actividad. Contamos con importantes solistas, miembros de reconocidas orquestas de España y con muchos años de experiencia. El concertino de la orquesta es Jesús Ángel León, todo un lujo contar con un violinista referente como es él, que ha desempeñado puestos de solista y de concertino en la Orquesta Nacional de España durante más de veinte años; también contamos con Víctor Ambroa, otro gran violinista y concertino de la Orquesta Andrés Segovia, o con Carlos Alonso de la ORTVE, y así todos y cada uno de los miembros de la orquesta. En nuestro concierto de presentación, ya hemos comprobado que para poder



AUDITORIO DE ZARAGOZA

Según Alberto Barranco, "la OCE nace con el objetivo, entre otros, de ser difusora de la música española, por lo tanto, en todos los programas se verá reflejado este principio".

cuadrar los ensayos tenemos que hacer encaje de bolillos, pero se puede hacer. Todo es mucho más fácil cuando existe esta gran disposición y colaboración por parte de todos los integrantes. Es un honor contar con grandes músicos como los que forman la OCE, y es además un verdadero regalo disponer de esta excelente actitud. Por otra parte, la orquesta ensayará por concentraciones de ensayos. Además de nuestra plantilla, contamos con un amplio número de profesores disponibles provenientes de varias orquestas de España. De esta forma, si alguna actuación coincide con la de alguna de las orquestas de origen de los miembros habituales, nosotros siempre estaremos en disposición de completar el elenco. Las fechas y programas se conocerán con suficiente antelación y el equipo de producción estará en contacto con los profesores de la orquesta haciéndoles llegar toda la información, así como los materiales de orquesta y todo tipo de detalles que contribuyan a la fluidez del trabajo.

¿Tiene Alberto Barranco intención de establecerse en España como director?

Mi intención es establecerme en España, aunque sin perder el contacto con el resto de orquestas con las que he trabajado, ni con aquellas con las que tengo conciertos en el futuro. Nuestra profesión es así, nos establecemos en cierta manera, pero irremediamente somos nómadas. El dirigir otras orquestas en otros países es gratificante y enriquecedor, aunque siempre es muy especial poder hacer música en el lugar donde naciste. España es la siempre añorada, al mismo tiempo el paraíso perdido y la tierra prometida para los músicos que hemos crecido musicalmente fuera de casa.

¿Qué es para usted la dirección?

Dirigir una orquesta es sobre todo convencer, seducir, persuadir. Debes hacer a los músicos partícipes, cómplices de tu interpretación. Difícilmente lo conseguirás por la vía de la imposición o de la fuerza. Es imprescindible suscitar primero el interés y luego la ilusión, así se propicia un ambiente de trabajo donde todos puedan sentirse cómodos. El director debe ser *leader*, pero no dictador, debe graduar la tensión para generar un esfuerzo

colectivo que resulte fructífero. El exceso de tensión, el miedo a fallar, incapacita al instrumentista; de modo que es responsabilidad del director esa graduación de la tensión, no solo musical, sino también psicológica, esa capacidad de hacer sentir a los músicos la libertad necesaria para poder expresar, pero dentro de un criterio compartido. Se les debe ofrecer con nitidez una propuesta interpretativa y hacerles partícipes de una escucha global de todo lo que pasa a su alrededor. Naturalmente, hay un trabajo previo del director que comienza en casa, analizando primero, sintetizando después, pensando finalmente la obra de forma global, interiorizándola como si de un mundo se tratara, y decidiendo finalmente cuál es el mejor camino para pasar de la partitura al sonido, del signo a la física. Es entonces cuando estás preparado para hacer tu propuesta a la orquesta y empezar a trabajar conjuntamente.

En su política, ¿está la de invitar a otros maestros?

Por supuesto. Creo que esto será bueno para la orquesta y para el público. La orquesta, que como he comentado cuenta en su plantilla con reconocidos instrumentistas, tiene la flexibilidad, experiencia y profesionalidad necesarias para responder con solvencia y con rapidez. Los directores apreciamos una orquesta de estas características, donde se puede trabajar en poco tiempo, no para salir del paso sino para conseguir grandes interpretaciones. Por lo tanto, se contará con maestros de primera línea tanto españoles como extranjeros. Además, se contará con importantes y reconocidos solistas para actuar con la orquesta. Buen ejemplo de ello es el concierto inaugural de la OCE, donde ya hemos contado con Pablo Sainz Villegas, con su sonoridad inigualable, su virtuosismo y ese don especial que posee para transmitir.

¿Cuál es su compositor de cabecera? ¿Y con qué repertorio no se siente cómodo?

Siempre entiendo la primera pregunta de un modo indirecto. En la cabecera de todos los músicos están Bach, Mozart, Beethoven, Brahms... Y no tiene mucho sentido ponerse a elegir. Por lo tanto citaré los que me interesan especialmente aparte de ellos. Soy un ferviente admirador del gran repertorio espa-

ñol: Falla, Turina, Albéniz, Granados, Rodrigo... Por otra parte, desde pequeño se escuchaba en mi casa mucha zarzuela, lo que me hizo descubrirla y amarla, y esto me abrió todo un abanico de compositores que desde muy joven fui descubriendo. Siempre he sido defensor de nuestro repertorio ante las orquestas con las que he trabajado. Creo que nuestro país ha ofrecido y sigue ofreciendo grandísimos compositores, muchos de ellos reconocidos y otros olvidados. No puedo pasar por alto a los compositores ingleses (Elgar, Vaughan Williams, Holst, Britten), que han formado parte esencial de mi vida durante los años de aprendizaje. Por otro lado, siempre he sentido una conexión especial con Dvorák. Dirigir su música me produce un disfrute muy especial. Y ningún repertorio me incomoda especialmente. Si alguna obra concreta no me gusta, procuro evitarla, pero si no puedo hacerlo, creo que deberían ser otros los que descubran la presunta incomodidad.

¿Hay ayudas por parte de la administración a la orquesta? ¿Es todo privado?

La Orquesta Clásica de España no cuenta con ninguna ayuda pública por parte de las administraciones. Desde el principio se planteó el proyecto al estilo de ciertas orquestas de otros países. Yo vengo de Reino Unido, donde es muy común que una orquesta funcione enteramente con fondos privados. Aquí en España no ocurre, pero esto no quiere decir que sea imposible. Cuando llegué tenía en la cabeza la idea anglosajona de una orquesta que se financiara completamente con fondos privados y no dependiera de ningún tipo de ayuda oficial para su funcionamiento. De esta forma hablé con un buen amigo desde hace muchos años como es Juan Calvo, presidente de la empresa

“Ágreda Automóvil” de Zaragoza. Le planteé el asunto y desde el principio le entusiasmó y estuvo al lado en todo momento. Él y su empresa han sido indispensables para que hoy exista la Orquesta Clásica de España. Hay, pues, capital privado dispuesto a apoyar la cultura en España, y a partir de aquí, seguimos hablando y compartiendo nuestro proyecto con otras empresas que creen en una idea de cultura sostenible, porque nosotros confiamos en la posibilidad de levantar proyectos de calidad desde los agentes más dinámicos de la sociedad civil.

Háblenos de esta nueva andadura, en líneas generales: programación, escenario de los conciertos, etc.

La OCE nace con el objetivo, entre otros, de ser difusora de la música española, por lo tanto, en todos los programas se verá reflejado este principio. Descubriremos un repertorio no muy programado en las salas de conciertos, pero de excelente calidad; naturalmente, este propósito no está reñido con seguir programando obras del repertorio conocido por el público. Estrenaremos obras de compositores españoles y programaremos composiciones actuales, pero buscaremos en cada programa el equilibrio entre lo conocido y lo nuevo. Estamos trabajando para poder ofrecer un ciclo de conciertos por temporada y poder realizar giras internacionales dando a conocer por el mundo nuestro repertorio actual. Y por supuesto, las innovaciones no harán que descuidemos la conexión con el público, con todo tipo de públicos. Además de los conciertos tradicionales, saldrán a la luz nuevos formatos, nuevas ideas, para que cada persona que venga a un concierto de la Orquesta Clásica de España sienta que ha sido partícipe de una experiencia gratificante y nueva.

Puntos principales y objetivos Orquesta Clásica de España

Servicio a la música española

Sin renunciar al gran repertorio universal, la Orquesta Clásica de España nace con vocación de servicio a la música española tanto del pasado como del presente, tanto en el ámbito nacional como en el exterior. Para ello se propone reivindicar el repertorio español (el habitual y el olvidado), y ponerse al servicio de los compositores vivos como instrumento de estreno y difusión de la creación española contemporánea.

Máxima exigencia de calidad

Tanto en la elección de los miembros requeridos para los diferentes programas como en la política de solistas y directores invitados, se observará una exigencia de calidad máxima. Las plantillas se integrarán con instrumentistas escogidos entre orquestas de prestigio y serán preparados y dirigidos por artistas de primer nivel.

Combinación de experiencia y juventud

La Orquesta Clásica de España quiere combinar con equilibrio estos dos ingredientes tanto en la formación de su elenco como en la práctica diaria de su tarea artística. Tanto en su plantilla como entre sus directores invitados, se intentará conjugar la experiencia acumulada en el tiempo de los mayores con la fuerza y el ímpetu de los jóvenes, siempre que ambas se vean acreditadas por el talento.

Flexibilidad en la plantilla y en la programación

La Orquesta Clásica de España se dota de una plantilla flexible para abordar programas que pueden ir desde la formación habitual de la orquesta clásica hasta la orquesta de cuerdas e incluso conjuntos de cámara más reducidos. Ese principio de flexibilidad viene inspirado por la intención de dar cabida en su programación a un repertorio lo más amplio posible.



Alberto Barranco junto al guitarrista Pablo Sainz Villegas, durante el concierto de presentación de la Orquesta Clásica de España.

Política de ediciones y grabaciones

Junto a los habituales ciclos de conciertos, se prestará la atención debida a algunos ámbitos adyacentes a la actividad de la orquesta como la pedagogía y la musicología. Entre ellos tendrán preferencia la organización de cursos internacionales de interpretación y el fomento de la investigación sobre nuestro patrimonio musical, que debe dar lugar a una adecuada política de ediciones y grabaciones.

BEETHOVEN · EL GRAN VIAJE ORQUESTAL

Las Sinfonías

por Rafael-Juan Poveda Jabonero



Estatua conmemorativa a Ludwig van Beethoven en su Bonn natal.

La totalidad de la obra beethoveniana se fundamenta en los tres grandes bloques que conforman las nueve Sinfonías, las treinta y dos Sonatas para piano y los dieciséis Cuartetos de cuerda. Son tres fuertes y consistentes troncos de los que brotan las diferentes ramas por donde transcurre toda su música orquestal, instrumental, camerística e, incluso, vocal y escénica. Aprovechando

las celebraciones del doscientos cincuenta aniversario del compositor, vamos a dedicar algunos de los temas del mes de este año a recorrer estas composiciones, sin perjuicio de que podamos transitar también, cuando la ocasión lo requiera, por todo ese ramaje que parte de estos tres consistentes troncos principales a que nos referimos.

Como se puede deducir por el título, vamos a comenzar por referirnos a las Sinfonías, aunque, dado el carácter del corpus de la obra beethoveniana en su conjunto, no dejaremos de tener presente el resto de su producción en los diferentes géneros musicales abordados por el compositor; del mismo modo que ocurrirá cuando tratemos el resto de conjuntos de obras.

Es evidente, por otra parte, que la mayor contribución de Beethoven a la música no se deriva exclusivamente de su ciclo sinfónico, como era tan unánimemente proclamado hasta no

hace muchas décadas. En nuestra opinión, la relación que existe entre los tres grandes bloques a que nos referimos es tan estrecha, que se hace muy difícil comprender el significado de cada uno de ellos si no tenemos en cuenta los demás. Es necesario, por tanto, para entender el pleno significado de la obra sinfónica de Beethoven, tener presente su producción pianística, de cámara y vocal, como lo es, también, al contrario, pues muchas de las incógnitas surgidas en cada una de estas obras encuentran solución si son contempladas en conjunto.

No debe sorprendernos, por tanto, que en las tres Sonatas de la Op. 2, por ejemplo, hallemos un lenguaje con recursos más avanzados de los que podamos encontrar en su *Primera Sinfonía*, por ejemplo, o incluso en los *Cuartetos Op. 18*, a pesar de que en muchos casos son composiciones anteriores. En realidad, el espíritu que sobrevuela cada una de estas partituras es el mismo, y se manifiesta de las diferentes formas a través de cada uno de estos géneros musicales.

Apunte sobre las versiones

Antes de comenzar de lleno con el tema, nos gustaría hacer una aclaración sobre las reseñas que aparecen en la última página. Como se puede entender, posiblemente el ciclo sinfónico beethoveniano sea el más grabado de la historia, y tendríamos que hacer uso de un espacio con el que no contamos para pormenorizar siquiera una mínima parte de los registros que revisiten interés. Hemos querido consignar sólo integrales del ciclo sinfónico completo; de este modo, han quedado fuera de la lista numerosas grabaciones que, en algún caso son imprescindibles. ¿Cómo olvidar cualquiera de las versiones de la *Pastoral* que nos

“Pocas obras en la historia del arte narran como la *Heroica* su contenido de forma tan incontestable, sin ambigüedades que puedan dar lugar a caprichos propios de las modas imperantes en cada momento”

dejó Giuliani? ¿O la *Heroica* de Fricsay? ¿O la *Quinta* de Carlos Kleiber? O incluso ciclos completos como los de Ansermet, Jochum, Karajan, Kempe, Mengelberg, Schuricht, Szell o Sanderling; especialmente este último. Esto, por no mencionar algunas grabaciones diferentes a las consignadas y salidas de las mismas batutas que allí aparecen. Hemos pretendido, no obstante, que hubiese representación de un abanico lo más amplio posible de los diferentes periodos de la historia de la fonografía, y las diferentes tendencias de interpretación, consignando los registros que nos parecen más significativos, pero todo ello sin perjuicio de que existan muchos otros que compartan importancia con ellos.

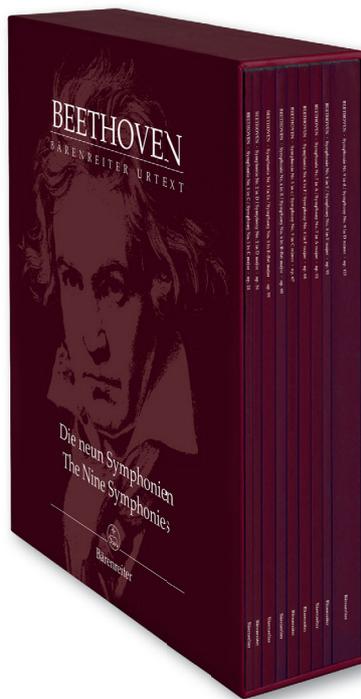
Hay, por tanto, entre las integrales reseñadas unas cuantas que son insustituibles, pero también hay otras que bien pueden ser reemplazadas por algunas de las citadas anteriormente, o por otras que nos dejamos en el tintero.

Primer movimiento

“Esta obra, por su forma, su estilo melódico, su sobriedad armónica y su instrumentación, se distingue netamente de las composiciones de Beethoven que le sucedieron. Parece evidente que el autor al escribirla quedó bajo el imperio de las ideas de Mozart, ideas estas que algunas veces engrandeció. Solamente en la primera parte se notan, aquí y allá, algunos de los ritmos utilizados por el autor de Don Juan, eso es claro, pero ocurre rara vez y de manera poco destacada...”. Berlioz dedica estas palabras a la *Primera Sinfonía* en su estudio dedicado a Beethoven que, en nuestro país, fue editado en la Colección Austral de Espasa Calpe a mediados del pasado siglo (es decir, hace 70 años) y del cual, salvo error, no existe edición actual.

Bajo nuestro punto de vista, no está del todo acertado el autor de la *Sinfonía Fantástica* en esta ocasión en su comparación de los estilos de Beethoven y Mozart al tratar de esta su primera obra sinfónica (en realidad, esto no es del todo cierto, pues, como se sabe, con anterioridad a ella el compositor trabajó en la desaparecida *Sinfonía de Jena*, su primer ejercicio sinfónico). El error en que incurre Berlioz es confundir la naturaleza melódica de los temas a emplear, estos sí mozartianos, con el desarrollo que Beethoven hace de ellos que, a todas luces, es netamente haydniano. Esto se puede comprobar de modo casi gráfico si nos detenemos en el segundo movimiento de la obra, donde no podemos dejar de hallar ciertas semejanzas entre el tema escogido y el del movimiento análogo de la KV 550, pero, un mero vistazo a la forma de tratar ese material temático nos aleja del salzburgués para sumirnos en el universo monotemático y de la variación que Haydn cultivó de forma tan magistral a lo largo de toda su vida, pero ya con una inconfundible personalidad beethoveniana.

Sí, en cambio, se encuentra en lo cierto al afirmar que esta se distingue netamente de las que le sucedieron. Conviene detenerse en este último punto, pues es comúnmente aceptado que la *Heroica* marca el punto de partida del renovado pensamiento musical beethoveniano, cuando a nuestro entender, ese lugar debería estar ocupado por la *Segunda Sinfonía*, pasando la *Tercera* a ocupar ya su posición de obra plenamente integrada en ese nuevo estilo renovado. Dicho de una forma más clara, existe una mayor y más evidente diferencia entre las *Sinfonías Primera* y *Segunda* que entre esta última y la *Tercera*. Queremos decir con esto que, si bien en la *Primera Sinfonía* no se encuentran elementos evidentes de ello, la *Segunda* participa ya de un lenguaje en el que los procedimientos empleados por Haydn y Mozart han sido dejados atrás. Nos parece un error, por tanto, emparejar estas dos obras, como tan habitualmente suele hacerse. Ya desde



Publicación de la Sinfonías de Beethoven (Bärenreiter Urtext), en edición crítica de Jonathan Del Mar.

la introducción lenta del primer movimiento, Beethoven nos anticipa que lo que contiene la obra es algo totalmente nuevo; lo hace ya plenamente efectivo al embocar el *Allegro con brio* inicial, donde el abrumador torrente de ideas musicales distancia lo escrito en este movimiento de cualquier otra composición orquestal anterior. El segundo movimiento de la obra es asimismo revelador en grado sumo; parece como si en él se hallase el germen de todo lo que irá viniendo tras él, con la *Marcha Fúnebre* de la *Heroica* como continuación y clímax de las propuestas allí expuestas.

El discurso beethoveniano

La ubicación del estilo beethoveniano en una u otra época ha hecho correr ríos de tinta. A nuestro parecer, no es de la mayor importancia determinar si el estilo del compositor es más clásico o romántico o realista. Aunque tengan su utilidad, por lo general, las grandes obras de los grandes artistas trascienden por lo general este tipo de etiquetas y encajillamientos. Es posible que sus producciones menores puedan quedar sujetas a estos convencionalismos, ahora bien, ¿tiene algún sentido buscar ubicación a una obra como la *Heroica*? Pocas obras en la historia del arte narran su contenido de forma tan incontestable, sin ambigüedades que puedan dar lugar a caprichos propios de las modas imperantes

en cada momento. Por todo esto, es ya una obra propia del Beethoven maduro, que presenta la realidad tal cual es y formula sus propuestas para superarla.

En otra parte del estudio anteriormente citado, Berlioz dice de esta obra:

“Este título es para darnos una idea falsa. Según nuestra opinión, se ha hecho un mal grave al dejar truncada la inscripción que el autor puso a la cabeza de su obra. Y es la siguiente: ‘Sinfonía heroica para celebrar el aniversario de la muerte de un gran hombre’. Este título nos indica que no se trata aquí de batallas ni de marchas triunfales, como muchos por la mutilación del título han creído, sino más bien de graves pensamientos, imponentes ceremonias por su magnificencia y tristeza, en una palabra, la oración fúnebre para un héroe; y yo no conozco otro ejemplo en música de un estilo en que el dolor conserve constantemente formas tan puras y tal nobleza de expresión”



Uno de los más grandes beethovenianos de la historia, Wilhelm Furtwängler, dirigiendo en 1942 a la Filarmónica de Berlín durante la pausa de una fábrica del Tercer Reich.

Tras esta Sinfonía, la *Cuarta* se encuentra repleta de encanto, aunque no por ello se halle ausente el tenso discurso beethoveniano, que inunda cada uno de los cuatro movimientos en que se estructura. Ya hace su aparición en los primeros acordes de la introducción, sumiendo al oyente en una expectación casi dramática que se resuelve en los *fortísimos* que anuncian el *Allegro* del primer movimiento. Ni siquiera desaparece esa tensión en el encantador *Adagio* repleto de dulce misterio, al que sigue un *Minueto* que ya se confunde con *scherzo*, con su característico y personalísimo doble trío, una de las señas de identidad del autor. Ni siquiera desaparece esta tensión en el juguetón *Finale*, no vaya a ser que el color y la tonalidad de la obra vayan a llevarnos a engaño.

Así las cosas, la *Quinta* no puede ser sino la consecuencia lógica de todo lo que hasta ella había compuesto. Por más transgresiones que pudieran llevarse a cabo, Beethoven no encontró otra salida que componer una obra como esta para proseguir con la evolución de su lenguaje.

Volviendo sobre la cuestión del estilo, ésta y la *Sexta* son las Sinfonías del compositor que podrían justificar su inclusión dentro del Romanticismo. Ahora bien, calificar de románticas ambas obras, nos parece una inexactitud tan grave como engañosa. La lógica matemática que impera a lo largo de todo el primer movimiento, imprime en la *Quinta* un realismo como pocas veces se han dado en música, como sucede con todo el armazón estructural en que se asienta la obra. Se podría decir que Beethoven resucita a la vida al héroe que había enterrado en su *Tercera Sinfonía*.

Scherzando

La obra beethoveniana no es ajena al elemento humorístico, bien en forma de ironía, de juego, broma o jovialidad. Los dos últimos movimientos de la *Segunda Sinfonía* son un buen ejemplo de ello, incluso el tercero de la *Quinta*. También en su forma poética lo encontramos a lo largo de casi toda la *Sexta* y, desde luego, en gran parte de la *Séptima* y la totalidad de la *Octava*. Este humor beethoveniano no es superficial ni vano, sino que se encuentra fundamentado en una necesidad vital característica de la propia personalidad del compositor. A veces se confunde el significado de obras como las *Séptima* y *Octava*, confundiéndolas con vanos o vacíos ejercicios carentes de contenido; lejos de ello, creemos que han de ser consideradas como una verdadera apología del ritmo como elemento indispensable en el discurso musical una, y como auténtico último homenaje orquestal al estilo clásico, llevado a cabo por el compositor, la otra.

Finale

El finale en la obra sinfónica ha sido causa de no pocos dolores de cabeza en la mayor parte de compositores de todos los tiempos. Muchos de ellos incluso acabaron sus días sin hallar una solución que resolviese el problema que representaba concluir sus obras de forma consecuente. En Beethoven, el finale se revela

como una consecuencia lógica del discurso musical establecido previamente. Este finale evoluciona a lo largo de toda su obra, y lo encontramos expuesto de las más diversas maneras, bien en sus Sonatas para piano, en sus Cuartetos o en sus Sinfonías, y, como proyección de

éstas, en los Conciertos, la *Missa Solemnis* y *Fidelio*. Esto es así porque en el discurso musical beethoveniano subyace siempre un elemento dramático que condiciona su actitud ante el finale. Según el discurso musical a que nos referimos, el finale de la *Quinta Sinfonía* no puede surgir sino de la transición que el compositor idea entre él y el *scherzo*. Esto que al hablar de la *Quinta* parece abstracto, se concreta mucho más cuando la idea se traslada a la *Sexta Sinfonía*, pues según el discurso musical y



Beethoven aún más presente en los auditorios vacíos, durante esta pandemia global (en la imagen, Andris Nelsons con la Filarmónica de Viena en Munich).

la lógica del drama subyacente, carecería de sentido hacer una pausa entre los juegos de los aldeanos y la tormenta, lo mismo que sucede entre ésta y las canciones de acción de gracias comprendidas en el finale de la obra. Es este drama subyacente al discurso musical lo que da personalidad inconfundible al estilo beethoveniano y lo que Wagner admiraría del compositor años más tarde.

Tras todos estos experimentos, la idea de un final coral como colofón a una sinfonía no era más que cuestión de tiempo. Lo importante era encontrar un texto adecuado. La experiencia obtenida de las sinfonías a que nos hemos referido se combina ahora con la experimentada en el final coral de *Fidelio* y, más aún, con la de los últimos movimientos de los dos últimos Conciertos para piano, especialmente el *Cuarto*. Todo en este Concierto no es más que un intento de unir y coordinar diferentes ideas musicales a través del elemento dramático subyacente a que nos referimos. Tras exponer y dirimir sus propuestas orquestal e instrumento solista a lo largo de todo el primer movimiento, es el piano (el individuo) quien termina por convencer al resto de los instrumentos en su tenso diálogo con la orquesta del segundo, para, sin pausa, introducirnos en el finale, una vez más inundado de la vitalidad beethoveniana como nueva propuesta que encuentra solución a la problemática que le ha precedido.

El camino a la *Novena Sinfonía* está, pues, perfectamente desbrozado y allanado. El conflicto presentado durante el primer movimiento no puede obtener respuesta ni a través del juego propuesto en el segundo, ni siquiera del lirismo que inunda el *Adagio molto cantabile*, así nos lo hace ver el compositor en la introducción de su último finale sinfónico. Es necesario un nuevo tema que encuentre solución al conflicto expuesto; este tema surge en la parte más profunda de la orquesta y poco a poco va llenando con su luz todo el espacio sonoro hasta que la voz humana aparece para terminar de explicarlo todo. Aparece la voz humana como una necesidad que ya se encontraba latente en los movimientos precedentes, pues así ocurre con ciertos pasajes del primero, el trío del segundo y la práctica totalidad del tercero. En realidad, una necesidad que se encuentra de forma constante en casi toda la última producción del compositor (*Cavatina* del *Cuarteto Op. 130*, *Arietta* de la *Sonata n. 32...*), una necesidad vital en uno de los más grandes comunicadores de la humanidad.

“Se podría decir de la *Quinta Sinfonía*, que Beethoven resucita a la vida al héroe que había enterrado en su *Tercera Sinfonía*”

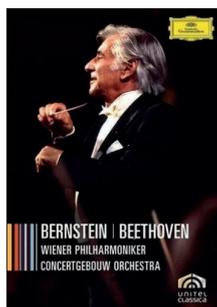
Las Nueve Sinfonías

Integrales



BEETHOVEN: Sinfonías completas. S. Isokoski, R. Lang, R. Cambill, R. Pape. Staatskapelle Berlin / Daniel Barenboim. Warner · 6 CD · DDD

Barenboim es, sin duda, quien ha abordado un mayor sector de la obra de Beethoven en toda la historia. Su condición de pianista y director le ha permitido llegar a casi todas las obras donde interviene el piano, ya sea solo, con orquesta o como integrante de un conjunto de cámara. Como en *Fidelio* y la *Missa Solemnis*, el argentino desembarcó en la integral sinfónica tras todas esas experiencias. El resultado es Beethoven en estado puro.



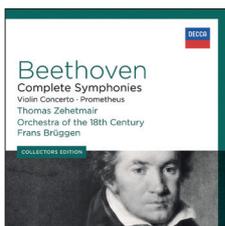
BEETHOVEN: Sinfonías completas (+ Otras). G. Jones, H. Schwarz, R. Kollo, K. Moll. Orq. Filarmónica de Viena / Leonard Bernstein. Dir: H. Burton. DG · 6 DVD · DTS

Extraordinarias *Primera* y *Segunda*, personalísima *Tercera*, una de las grandes versiones de la *Cuarta*, *Quinta aristocrática*, sin fisuras, una *Pastoral* repleta de poesía, inapelables *Séptima* y *Octava*, y una *Novena* donde lo único que falla es el cuarteto vocal, poco afortunado en esa ocasión. Esto es en síntesis lo que transmite este ciclo de uno de los grandes beethovenianos de la historia. Además, las imágenes explican por qué esto es así.



BEETHOVEN: Sinfonías completas (+ Otras). G. Jones, T. Troyanos, J. Thomas, K. Ridderbusch. Orq. Filarmónica de Viena / Karl Böhm. DG · 6 CD · ADD

Existe un elemento entrañable en estas versiones que siempre acude cuando volvemos sobre ellas. En realidad, es un sentimiento que planea sobre la práctica totalidad del Beethoven que nos dejó Karl Böhm; ejemplos máximos de ello lo constituyen su última *Novena*, o la *Segunda* de Tokyo, casi al final de su vida. Quizás sea esto lo que caracterice de forma más significativa esta integral del de Graz: Una profunda declaración de amor.



BEETHOVEN: Sinfonías completas (+ Otras). L. Dawson, J. van Nes, A. Rolfe Johnson, E. W. Schulte. Orquesta del Siglo XVIII / Frans Brüggen. Decca · 7 CD · DDD

Había que incluir una integral con criterios historicistas... En realidad, no sé si había que hacerlo o no, el caso es que así se ha hecho. De todas las que tenemos noticias de estas características, la que proponemos es, en conjunto, la más aceptable. Destaca, sobre todo, una magnífica *Heroica*, en la que Brüggen demuestra lo gran músico que podía llegar a ser cuando se lo proponía, o las circunstancias se lo permitían.



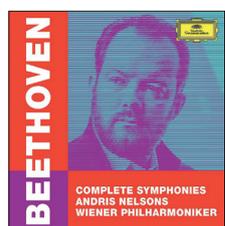
BEETHOVEN: Sinfonías completas. E. Schwarzkopf, E. Höngen, H. Hopf, O. Edlmann. Diferentes orquestas / Wilhelm Furtwängler. Warner · 5 CD · ADD

Furtwängler no puede faltar en una relación discográfica beethoveniana, a pesar de que estemos dedicando este apartado a las integrales, y la que figura en esta reseña no sea tal, sino diversas versiones que se han reunido a modo de integral. Hay más, como se sabe, es seguro que la versión de la *Segunda* no está dirigida por Furtwängler, sino por Erich Kleiber más que probablemente. En cualquier caso, es imprescindible conocer estos discos.



BEETHOVEN: Sinfonías completas (+ Entrevista). T. Zylis-Gara, J. Baker, G. Shirley, T. Adam. Orq. New Philharmonia / Otto Klemperer. Dir: W. Todds. Otto Klemperer Film Foundation · 5 Blu-Ray · PCM

Llevábamos décadas reclamando una edición como es debido de esta integral firmada por Klemperer casi al final de su existencia. Las tomas recogen sesiones celebradas entre mayo y junio de 1970, cuando el de Breslau ofreció la integral sinfónica beethoveniana con motivo del 200 aniversario del nacimiento del compositor. Han tenido que pasar cincuenta años para poder acceder a estos documentos con unas mínimas garantías de calidad.



BEETHOVEN: Sinfonías completas. C. Nylund, G. Romberger, K.F. Vogt, G. Zeppenfeld. Orq. Filarmónica de Viena / Andris Nelsons. DG · 5 CD + Blu-Ray Pure Audio · DDD

Es muy difícil encontrar grandes intérpretes de Beethoven entre las nuevas generaciones de directores. Nelsons es ya un gran director, lo venimos diciendo desde hace mucho tiempo, pero (al menos de momento) "no" con Beethoven. Esta integral puede servir perfectamente como muestra. Existen aquí y allá destellos de su extraordinaria capacidad para desentrañar partituras, pero el tenso discurso beethoveniano aún se encuentra ausente.



BEETHOVEN: Sinfonías completas (+ Otras). J. Norman, R. Runkel, R. Schunk, H. Sotin. Orq. Sinfónica de Chicago / Georg Solti. Decca · 6 CD · DDD

Es la segunda integral grabada por Solti para Decca, esta vez ya en la era digital. Salvo en casos puntuales (*Heroica* y *Pastoral*) superior a la ya magnífica, analógica, registrada con anterioridad por el húngaro. En ambos casos, las dos Sinfonías citadas marcan los puntos menos interesantes de las respectivas integrales. La que proponemos alcanza su máximo interés en la más perfecta *Quinta* de la historia y una *Novena* absolutamente genial.



BEETHOVEN: Sinfonías completas. E. Kundari, N. Rankin, A. Da Costa, W. Wilderman. Orq. Sinfónica de Columbia / Bruno Walter. Sony · 7 CD · ADD

Bruno Walter y su Orquesta Sinfónica de Columbia. Versiones de finales de la década de los cincuenta del pasado siglo. Era necesario que alguien hiciese Beethoven en el continente americano como alternativa al vendaval impuesto por Toscanini. Walter, inmensamente más beethoveniano y mejor director que él, fue poniendo las cosas en su sitio hasta desembocar en éste, uno de los ciclos a tener en cuenta de la discografía universal.

Bo Skovhus

Presencia y esencia

por Lorena Jiménez

Cercano en la distancia, hablar con Bo Skovhus es fácil; al otro lado del hilo telefónico hay un hombre asombrosamente amable y con buena disposición para la charla, que irradia simpatía y habla en alemán con acento vienés. La franqueza y el buen humor son parte del encanto del barítono danés, que con solo 26 años triunfó como *Don Giovanni* en la tierra de Mozart, donde hoy es una auténtica estrella. El pasado mes de febrero recibía los entusiastas aplausos del público por su interpretación y dominio de la difícil tesitura vocal como malvado Duque de Alba en el estreno de *Egmont* de Christian Jost, en el Theater an der Wien. Este mes, regresa a Madrid como el Rey Lear de Aribert Reimann, otro rol extremadamente difícil, con el que Bo Skovhus consiguió mantener literalmente clavado a su silla durante tres horas al público del Palacio Garnier en su estreno parisino, con su extraordinario dominio vocal e imponente presencia escénica, y que hoy parece haber convertido en su segunda piel. Y es que el alto y atlético barítono escandinavo de imponente presencia física, que antes de iniciar sus estudios en el Aarhus Music College y la Royal Academy for Opera de Copenhague, disfrutaba tocando la tuba en la banda de su ciudad natal, se ha convertido en el cantante predilecto del repertorio lírico menos tradicional; su nombre va ligado a compositores como Ernst Krenek (*Karl V*), Shostakovich (*La nariz*), Michael Jarrell (*Bérénice*), Janáček (*From the House of the Dead*), Alban Berg (*Lulu*), Hans Werner Henze (*La balsa de la Medusa*)... Sus excelentes dotes dramáticas también le han convertido en el preferido de los directores de escena más comprometidos con la estética contemporánea, como Martin Kusej, Philipp Stölzl, Stefan Herheim, Christof Loy, Romeo Castellucci, Keith Warner, Claus Guth... Aclamado en Viena, el Festival de Salzburgo, Glyndebourne, Berlín, Munich, la Metropolitan Opera de Nueva York... la *joie de vivre* es su escenario favorito.



Regresa a Madrid como Lear de Reimann, un rol con el que ha cosechado enormes éxitos desde su triunfal debut en la ópera de Hamburgo, y que ya se ha convertido en su seña de identidad...

Es un papel que ha sido muy importante para mí y que he cantado mucho. Se trata, evidentemente, de música escrita hace sesenta años, pero que no deja de ser música nueva. Sin embargo, recuerdo que ya cuando la hicimos en Hamburgo, pude comprobar que no hay ninguna otra obra moderna que se haya interpretado tanto como esta, lo que da idea de su calidad. Reimann lo ha hecho muy bien, y también el trabajo que ha hecho junto al libretista, lo que la convierte en una obra apasionante en su conjunto y, además, el hecho de que te exija desarrollar todas las facetas actorales, a mí me parece muy interesante... También se nota claramente que está escrita para Fischer-Dieskau... Es un rol que exige tener muchos colores en la voz, no siempre hay que cantar alto... Es cierto que, a veces, hay que cantar muy alto, pero todo el final, antes de que Lear muera, es muy conmovedor y su escritura es muy parecida a la de un *Lied*...

Por cierto, ¿escuchó a Fischer-Dieskau antes de enfrentarse al rol del rey Lear por primera vez?

Solo en disco... Lo escuché en vivo, pero solo en recital, no cantando este papel, porque cuando lo conocí era muy mayor y ya no podía cantar esas cosas que había cantado hace tiempo... Pero, naturalmente, tenía la grabación de entonces cuando Fischer-Dieskau la hizo en Munich (Nationaltheater); por supuesto que la escuché para tener una referencia, porque no es una música fácil... Es difícil de aprender y creo que tampoco es nada fácil para el público...

¿Y cuál es la mayor dificultad a la hora de interpretar al viejo rey Lear en la ópera de Reimann?

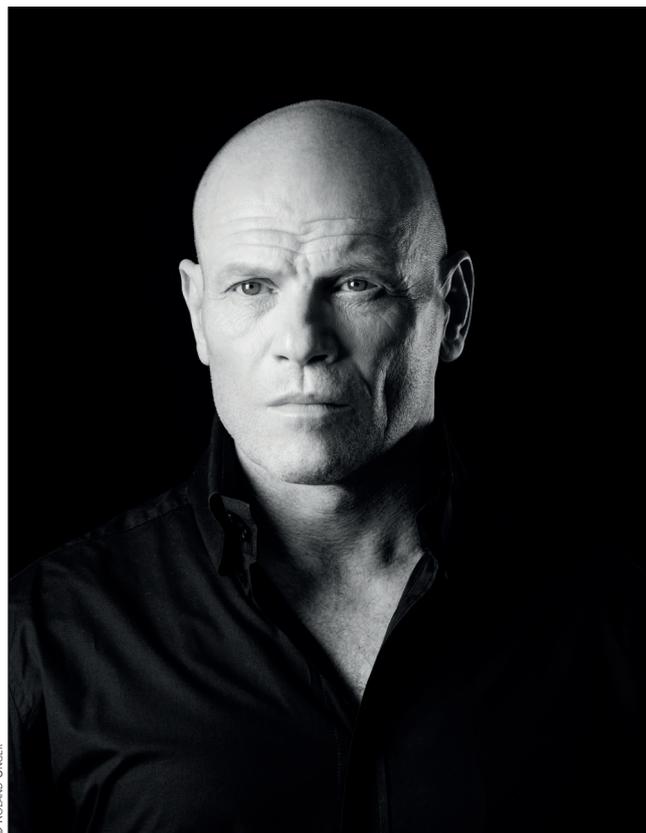
La forma en la que está compuesto el rol de una conocida figura que ya han hecho miles de actores... Tal y como lo plantea Reimann, se trata de un puro drama familiar, con Lear y sus tres hijas; el resto no le interesa... Lo bonito es cómo ha sido comprimida la obra y, además, creo que es mucho más fácil de entender respecto a la obra de teatro... Siempre tengo problemas con la obra de teatro porque hay muchas figuras y, en cambio, aquí está muy claro, porque solo somos seis o siete personajes y se reconoce muy bien a cada personaje... En definitiva, se trata de buenos y malos, y cómo cada uno se adapta en la vida... Él fue siempre muy estricto con sus hijas y, de repente, llega un momento en la vida en el que las cosas son distintas de cómo uno se las había planteado...

Creo que fue, precisamente, la directora de orquesta Simone Young, que también le dirigirá en el Teatro Real, la primera que le animó a cantar Lear...

Sí, fue ella la que me preguntó por primera vez si quería cantar este rol y naturalmente me alegró mucho. Así que lo hicimos en Hamburgo en 2014, es decir, hace ya tiempo... Pero hubo un momento, cuando cumplí cincuenta años, que pensé: "¿puedo seguir aceptando estos roles?". Naturalmente con un hombre muy joven no funciona la obra, pero hay que tener un físico increíble para poder hacer esta ópera... Y no es que yo sea demasiado viejo, pero si en los próximos diez o quince años sigo cantando, no creo que asuma estos roles, porque implica un trabajo, realmente, muy duro...

La producción que veremos en el Teatro Real de Madrid de Calixto Bieito, es la misma que ya hizo en el Teatro del Maggio Musicale Fiorentino y en el Palais Garnier de París, ¿qué es lo que más le gusta de esta producción?

Creo que Calixto es siempre muy claro en lo que hace y, además, me gusta trabajar con él porque te permite expresar una gran cantidad de ideas. Te da unas directrices hacia dónde ir, pero al final todo depende de mí, es decir, me da



© ROLAND UNGER

Bo Skovhus, el barítono que a día de hoy da vida como ningún otro al Lear de Reimann.

una gran libertad... Algunos cantantes prefieren que les digan esto y lo otro, y así es como lo hacen, pero en mi caso es distinto, yo me alegro cuando tengo mucha libertad para dar forma a estos papeles. Creo que lo que más me gusta de esta producción de Bieito es precisamente esa claridad a la que me refería antes, ya que todo está muy muy reducido, los movimientos, todo el argumento; es una producción muy estática, por eso resulta tan clara para el público... Y creo que es importante hacerlo así, porque la obra es ya lo suficientemente complicada en sí misma y también la música es lo suficientemente complicada. Por eso me parece una muy buena puesta en escena, con unas pautas claras para que todos la entiendan... Se pueden apreciar distintas situaciones de la vida diaria; es importante que la ópera sea capaz de transmitir esas situaciones...

Por cierto, ¿qué importancia le da a la labor actoral del cantante? ¿Hoy en día, un cantante tiene que ser también un buen actor?

Sí, eso está claro... Yo no hago roles en los que no puedo ser actor... Quizá, por esa razón me llaman también para hacer ciertas cosas... Me interesa mucho completar los roles con una buena labor actoral... Creo que es lo interesante en un trabajo de este tipo, es decir, no solo se trata de cantar sino también de interpretar... Y ese es un reto que afronto con mucho gusto. Por eso me gusta hacer esos papeles tan intensos; de hecho, acabo de hacer *Karl V* de Krenek en Munich, con dirección de La Fura dels Baus (Carlus Padrissa),

"Cuando empecé a trabajar en Viena hace ya treinta años, cualquier taxista sabía lo que se representaba cada día en la Staatsoper o en la Volksoper"



Bo Skovhus como Lear en la Ópera Nacional de París.

que también me supuso un enorme trabajo, porque no es nada fácil dar forma a semejante figura... Pero a mí me gusta hacer ese tipo de cosas...

Interpretar a personajes de tal intensidad dramática y psicológica y permanecer tantas horas en el escenario, me imagino que también exige estar en una buena forma física... ¿Practica algún deporte para mantenerse en forma?

Sí, claro, de no ser así, no lo podría hacer... Sería imposible... Voy al *fitness center*, que es lo que uno siempre puede hacer en cualquier lugar donde se encuentre y, de hecho, tengo que encontrar uno en Madrid... Es importante porque si uno no está en plena forma... Son importantes ambas cosas, quiero decir, que es importante estar en plena forma, vocalmente hablando, pero también físicamente...

¿Qué significó para usted que le ofrecieran con solo 26 años la oportunidad de cantar *Don Giovanni* en la Volksoper, que es la segunda casa de ópera más grande de Viena? ¿Recuerda cómo fue esa llamada?

Sí, sí, claro que me acuerdo... Me invitaron a hacer una audición en la Volksoper; la llamada me llegó porque había hecho un curso de verano en Dinamarca con Sena Jurinac, nos entendimos muy bien y nos intercambiamos los teléfonos... Así fue cómo me llamó la Volksoper para invitarme a audicionar y todo salió muy bien; y así empecé todo, cantando el rol de Don Giovanni con 26 años... Fue un gran éxito... Si no hubiera sido así, quizá todo habría sido muy diferente hoy, pero en aquel momento fue un gran éxito, y eso supuso todo un apoyo en la dirección correcta...

¿Y no le resultó difícil cantar los recitativos de *Don Giovanni* en alemán?

A mí me da igual cantarlo en alemán o en italiano... No, no fue difícil. Creo que fue una buena idea, porque fue antes de que existiera la traducción en los teatros, y como la gente podía entender los recitativos, se reían... Luego la canté en italiano en la Staatsoper, dos años más tarde, pero la gente no entendía ni una palabra de lo que cantaba... (risas). Así que siempre me parece bien que la gente pueda entender lo

"Es bonito formar parte del proceso creativo de una nueva obra, donde al trabajar directamente con el compositor se pueden encontrar diferentes alternativas"

que se canta. Por ejemplo, en España podría ocurrir también cuando se canta en alemán, pero afortunadamente ahora hay traducciones que se pueden ir leyendo simultáneamente...

En sus cinco años en la Volksoper también ha cantado opereta... ¿Por qué cree que muchos cantantes evitan la opereta?

Sí, me encanta la opereta. En Escandinavia, en Dinamarca o en Suecia lamentablemente nunca se hace... No sé por qué, quizá porque tiene una mala reputación, como si fuera de segunda clase y para nada es así... Para cantar y hacer bien opereta hay que cantar realmente bien; en cierto modo, es mucho más difícil que la ópera porque también tiene diálogos, hay que recitar mucho más, hay que saber actuar, hay que saber moverse, bailar... Por eso, me parece que la opereta es mucho más difícil que la ópera, pero yo hago mucha y con mucho gusto, y me encanta hacerlo, porque también me encanta bailar...

Aunque es danés, su carrera ha estado ligada estrechamente a Viena; es una auténtica estrella en la Staatsoper, donde actúa habitualmente y también en la Musikverein y en el Konzerthaus, y a finales de los noventa fue galardonado con el título de *Kammersänger*, así que podemos decir que los vieneses le han adoptado como uno de los suyos, pero ¿qué significa Viena para usted?

Pues todo... Porque Viena es una auténtica meca para la música clásica... No creo que haya otra ciudad en la que haya tanta oferta de música clásica, con tres teatros de ópera, con tres o cuatro orquestas, dos grandes salas de conciertos... Y todo eso, me lo ha dado Viena; es algo que se vive de manera especial en Viena... De hecho, cuando empecé a trabajar aquí hace ya treinta años, cualquier taxista sabía lo que se representaba cada día en la Staatsoper, en la Volksoper... Podías preguntar tranquilamente al taxista qué se podía ver cada día en cada teatro (risas), y ese amor por las salas de concierto y teatros de ópera es único, y no se encuentra en ningún otro lugar del mundo...

Gracias a Bo Skovhus hemos descubierto o conocido mejor a compositores poco habituales en el repertorio lírico tradicional como Reimann, Henze, Schreker, Rihm, Jarrell, Krenek...

Bueno, creo que más bien ha ido surgiendo así... Quiero decir, que no es algo que yo haya buscado... Todo empezó con *Lear*, cuando hice de Lear, empezaron a ver que yo podía hacer ese tipo de cosas y, de pronto, empecé a recibir muchas ofertas para estrenos de obras modernas... Pero cuando uno se mueve más o menos bien en ese terreno, tiene que tener cuidado de no cantar solo eso, porque realmente es mucho más estresante de aprender... Aprender este tipo de repertorio lleva mucho más tiempo y hay que planificar todo con más antelación. No se pueden hacer cuatro estrenos en un año porque terminas suicidándote (risas), ya que es un repertorio mucho más complicado... Por supuesto, yo hago estas cosas con mucho gusto, y creo que, además, cada cantante y cada músico tiene que enfrentarse con lo que se escribe hoy en día... Muchos de mis colegas no lo quieren hacer, pero creo que hacer este tipo de cosas es muy interesante, porque también es bonito formar parte del proceso creativo de una nueva obra, donde al trabajar directamente con el compositor se pueden encontrar

"Winterreise es tan especial, que creo que para poder cantarlo hay que haber vivido"

diferentes alternativas... Y eso, por ejemplo, me parece algo muy emocionante. Así como trabajar en la puesta de escena de algo que nunca se ha hecho antes, y de lo que, por tanto, no se tienen referencias... Eso es igualmente muy bonito, porque uno mismo tiene que descubrirlo. Así que yo lo encuentro muy interesante...

Y parece que tiene una cierta predilección por el compositor estadounidense, de origen vienés, Ernst Krenek, del que antes mencionaba la ópera dodecafónica *Karl V*...

Sí, y anteriormente canté también *Jonny spielt auf*, la ópera por la que es más conocido... Obviamente, es una obra muy diferente; digamos que la ópera *Karl V* es muy precisa y *Jonny spielt auf* lleva, por ejemplo, saxofón y es totalmente distinta... Acabo de hacer aquí en Viena un estreno del compositor alemán Christian Jost; como estamos en el año Beethoven, hemos hecho la ópera *Egmont* para el Theater an der Wien; como decía, la acabamos de hacer ahora y fue también muy interesante, ya que se trata de nuevo de una figura histórica y plasma exactamente la época después de *Karl V*...

Volviendo a *Karl V*, supongo que cantar esas partes que tiene en alemán antiguo no fue fácil...

No, aunque es verdad que se trata de un idioma complicado y, por supuesto, ya nadie habla así, pero uno se acostumbra a ello... Lo cierto es que *Karl V* fue realmente muy complicada, porque no es música fácil; se trata de música muy difícil... Es música dodecafónica, y casi nadie escribe así hoy en día; es de los años treinta, aunque a veces suena mucho más moderna que otras muchas obras escritas hoy en día... Pero para mí fue muy interesante hacerla, y me permitió dar un paso más, y aprender cómo se puede dar forma a ciertos roles; y eso es importante...

Compagina su actividad operística con una gran dedicación al Lied, ¿por qué tardó tanto en cantar *Winterreise* de Schubert? ¿Cree que es necesario tener una experiencia vital mínima?

Para mí era importante poder encontrar un sentido a la obra... Recuerdo que mi pianista Helmut Deutsch me decía: "¿qué más quieres tener?". Lo escuché a menudo por jóvenes cantantes que lo cantaban muy bonito pero que no me decían nada, cero... No me transmitían ningún mensaje. Así que creo que, realmente, hay que haber vivido más antes de cantar esta obra... Al menos, así lo veo yo; de hecho, cuando doy clases se lo digo siempre a los jóvenes cantantes. Por supuesto, que lo pueden cantar maravillosamente bien pero sin decir nada, es decir, no hay una interpretación... Así que pueden cantar *Die schöne Müllerin* o *Schwanengesang* pero *Winterreise* es tan especial, que creo que para poder cantarlo hay que haber vivido...

¿Y cómo cantante, ¿qué tiene de especial el Lied para usted?

Hay una gran diferencia, porque cuando uno canta Lieder está completamente desnudo; solo tienes un pianista, al que conoces muy bien, y tienes que dar vida a esas obras sin añadidos... En una *Liederabend* hay que captar la atención del público usando solo la palabra y el sonido, y esas capacidades las hemos olvidado completamente hoy en día... Hace tiempo, la gente leía poemas en alto, pero eso ya no se hace, ya no tenemos tiempo; es triste... Hay una gran



Como *Karl V* de Ernst Krenek en la Bayerische Staatsoper de Munich.

diferencia con cantar ópera con vestuario, gran orquesta, director, etc. En el Lied uno está solo y desnudo...

¿Es cierto que antes de ser cantante tocaba la tuba en una banda de su ciudad natal?

Sí, sí, así es... Toqué la tuba en bandas locales de uno o dos pequeños pueblos de Dinamarca, de donde provengo. Tenía nueve años cuando empecé las clases de tuba y recuerdo que era un instrumento enorme, tan grande como yo... Recuerdo que tenía que apoyarla en una papelería porque si no, no llegaba a la boquilla (risas); era muy bonito porque tocábamos los domingos en la ciudad. Si en algún momento dejara de cantar, probablemente volvería de nuevo a empezar con la tuba, porque fue muy divertido...

Me gusta mucho su frase: "vivo de cantar, no para cantar". ¿Es fácil conseguir hacer vida normal en su profesión?

Sí, así es, creo que es muy importante "vivir de" y no "vivir para", porque si no sería absolutamente estresante... Hay mucha gente en la profesión que "viven para", y si no están cantando encima del escenario, no tienen otra vida; eso es angustiante... Creo que es importante "no vivir para"... A mí, por ejemplo, me gusta comer o beber vino, tenga o no función al día siguiente, porque si no puedo vivir una vida normal, sinceramente, no me interesa esta profesión... Me gusta mucho salir con la bicicleta, sin pensar "oh, esto es malo para la voz", o algo así...

¿Y tiene algún hobby en particular?

Sí, naturalmente tengo hobbies... (risas). Y, además son dos cosas que también colecciono... El arte moderno es mi gran hobby... Suelo visitar con frecuencia galerías y museos en las distintas ciudades en las que estoy; es algo que me interesa mucho; también me gusta coleccionar y tengo una enorme colección de arte moderno... También tengo una gran colección de vinos, que es la segunda cosa que también me interesa mucho... Por eso tengo muchas ganas de ir a Madrid, porque hay muchos vinos que no conozco y aprovecharé para conocerlos un poco...

Una última pregunta: ¿algún rol que nunca ha hecho y le gustaría hacer? ¿Cuál será su próximo desafío?

Pues el año que viene haré, por ejemplo, *Cardillac* de Hindemith, que siempre he querido hacerla... De Hindemith también me gustaría hacer, por ejemplo, *Mathis der Maler*, que todavía no he hecho nunca. También me interesaría hacer *King Roger*, de Szymanowski... Hay una cantidad infinita de música escrita en 1920 y 1930 que se representa muy poco; esas cosas por ejemplo, me interesan mucho...

Sin duda, son roles perfectos para usted. Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

"En una *Liederabend* hay que captar la atención del público usando solo la palabra y el sonido, y esas capacidades las hemos olvidado completamente hoy en día"

NOTA IMPORTANTE

Por la situación actual, esta sección informativa, realizada antes de la prórroga del estado de alarma y sin la cancelación definitiva de los eventos citados a continuación, ha podido verse alterada o modificada.

Ópera para todos desde My Opera Player, del Teatro Real



El Teatro Real ha puesto a disposición de todo el público en España, de manera totalmente gratuita, "My Opera Player".

Ante la situación de alarma sanitaria que la sociedad española está viviendo y que obliga a los ciudadanos a permanecer reclusos en sus domicilios, el Teatro Real contribuye a hacer más llevaderos estos difíciles días compartiendo con todos lo que mejor sabe hacer: música, teatro y ópera.

Para ello, ha puesto a disposición de todo el público en España, de manera totalmente gratuita, su plataforma de vídeo "My Opera Player", en la que podrán disfrutar de todos los títulos de ópera, danza y conciertos que ya ofrece en su catálogo y a los que se irán incorporando en los próximos días, registrándose en el enlace myoperaplayer.com e introducir código OperaEnCasa.

El Teatro Real incluye en "My Opera Player" algunas de sus producciones más emblemáticas como *La Bohème*

(Puccini), *La traviata* (Verdi), *El barbero de Sevilla* (Rossini), *Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte* (Mozart), *El holandés errante* y *El oro del Rin* (Wagner), *Los cuentos de Hoffman* (Offenbach) o *Werther* (Massenet). Todos los títulos, además de la representación, incluyen interesantes entrevistas con los directores y protagonistas, información de la obra y reportajes, todos ellos de acceso gratuito. Por su parte, el Teatre del Liceu aporta óperas como *Norma* (Bellini), *Rigoletto* (Verdi) o *Capuleti e Montecchi* (Bellini). "My Opera Player" es un proyecto liderado por el Teatro Real, del que forman parte grandes teatros de ópera como el Gran Teatre del Liceu, el Gran Teatro Nacional de China, el Colón de Buenos Aires o el Teatro San Juan Bicentenario de Buenos Aires. Junto a ellos, destacados centros culturales de nuestro país como Patrimonio Nacional, que aporta grabaciones de los conciertos celebrados en el Salón de Columnas del Palacio Real; Televisión Española, que ha seleccionado grandes momentos de su archivo histórico musical, y la Fundación Albéniz, con algunos de sus conciertos. "My Opera Player" fue puesta en marcha por el Teatro Real en noviembre de 2019, y ha contado con la participación tecnológica de Telefónica y Samsung, y el patrocinio de Endesa. Para cualquier información o aclaración sobre "My Opera Player", existe un servicio de atención al espectador que está disponible a través del correo electrónico indicado en el recuadro.

My Opera Player (Código: **OperaEnCasa**)

www.myoperaplayer.com

Email: soporte@myoperaplayer.com

www.teatroreal.es

"Era un artista, pero también era un hombre"

Desde las primeras anécdotas de su infancia hasta la oración fúnebre que el dramaturgo Franz Grillparzer escribió con motivo de su muerte, este libro recopila una amplia selección de testimonios sobre Beethoven escritos por sus directos contemporáneos, aquellos que lo trataron y lo conocieron en su día a día. Por sus páginas desfilan algunas de las más ilustres figuras de la cultura y la historia de los siglos XVIII y XIX (Mozart, Goethe, Rossini o Listz), ofreciendo un mosaico de cartas, diarios y memorias que forman en conjunto un vívido retrato del genial compositor alemán.

El juego de luces y sombras que producen los dispares juicios de cada uno de ellos da como resul-

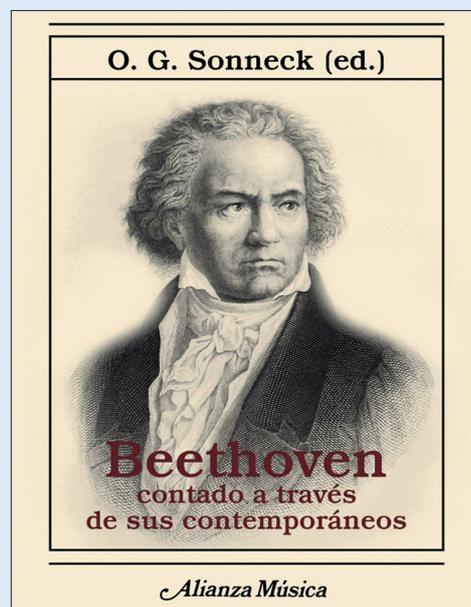
tado una imagen caleidoscópica que va cambiando y evolucionando en cada página, para aportar una perspectiva completa de sus complejidades y pliegues, de su genio artístico, pero también de su vida cotidiana, acercando el Maestro de Bonn a los lectores hispanohablantes en el doscientos cincuenta aniversario de su nacimiento. Pues, como dice Grillparzer en su oración fúnebre: "Era un artista, pero también era un hombre".

Beethoven contado a través de sus contemporáneos

Autor: **O. G. Sonneck**

Traducción de Ana Pérez Galván
Alianza Música, 275 páginas

www.alianzaeditorial.es



Belleza y juventud con la Orquesta Nacional de España

El mes de abril comienza fuerte en la OCNE con el Sinfónico 15, que tiene al director Krzysztof Urbanski y al pianista Dejan Lazić como protagonistas (días 3 y 4), en un programa con obras de Kilar, Shostakovich y Tchaikovsky. Este Sinfónico 15 conlleva la actividad "Descubre...", donde el domingo 5 de abril, la Orquesta Nacional, bajo la batuta del propio Urbanski, desvelará algunos de los secretos de la *Cuarta* de Tchaikovsky.

El siguiente Sinfónico, el 16, tiene lugar los días 17 a 19 de abril, con David Afkham dirigiendo la monumental y repleta de belleza *Misa en si menor* de Bach. Los solistas: Robin Johannsen, Sophie Harmsen, Jeremy Ovenden y Konstantin Wolff.

Una de las jóvenes promesas del piano ya materializadas es Beatrice Rana, que actúa en el Sinfónico 17, dirigida por Jukka-Pekka Saraste, con el *Concierto para piano n. 3* de Prokofiev, un piano aparentemente desbocado que, sin embargo, es la

elegancia hecha música. "La juventud floreciendo", como escribió el poeta Konstantin Balmont al escucharlo. Completa el programa la maravillosamente romántica *Sinfonía n. 1* de Sibelius. Sin duda, para no perderse.

El mes de abril tiene además en la OCNE dos citas del interesante Ciclo Satélites, el día 14, "Elogio de la Ceguera", con obras de Bach y Haendel, y el día 26, "Si amor pone las escalas", con música de Juan del Encina.

Orquesta y Coro Nacional de España / Krzysztof Urbanski, David Afkham, Jukka-Pekka Saraste
Solistas: **Dejan Lazić, Robin Johannsen, Sophie Harmsen, Jeremy Ovenden, Konstantin Wolff, Beatrice Rana**
Obras de **Kilar, Shostakovich, Tchaikovsky, Bach, Prokofiev, Sibelius**
Sinfónicos 15-17
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)
<http://ocne.mcu.es>



El mundo del barroco es habitual en la soprano Robin Johannsen, que será solista en la monumental *Misa en si menor* de Bach, dirigida por David Afkham.

EARLY MUSIC MORELLA

17-23 JULIO 2020

ACADEMIA EMM20 / IX CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA

INTERPRETACIÓN MÚSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA

SILKE G. SCHULZE
ALTA CAPELLA / FLAUTA DE PICO

PALOMA GUTIÉRREZ
CANTO GREGORIANO

MARIA JONAS
CANTO MEDIEVAL

MARTA ALMAJANO
CANTO RENACENTISTA / BARROCO

NÚRIA SANROMÀ GABÀS
CORNETTO

MARCO GARCÍA DE PAZ
CORO / DIRECCIÓN CORAL
Asistente Francesc Gamón

PABLO MÁRQUEZ
ÓRGANO Y CLAVICORDIO
Con Atsuko Takano

DAVID YACUS
SACABUCHE

CARLES MAGRANER
VIHUELA DE ARCO / VIELLA / VIOLA DA GAMBA

EDUARDO EGÜEZ
VIHUELA DE MANO / TIORBA / GUITARRA

INTERPRETACIÓN MÚSICA TRADICIONAL

MARA ARANDA
CANTOS DEL MEDITERRÁNEO

EDUARD NAVARRO
RONDALLA / LENGÜETA DOBLE / DULZAINAS

AZIZ SAMSAOUI
MÚSICA MODAL Y ANDALUSÍ / KANÚN / OUD

YSHAI AFTERMAN
PERCUSIÓN

GERMÁN DÍAZ
ZANFONA

LUTHERIA, INTRODUCCIÓN MÚSICA ANTIGUA Y DANZA

JESÚS REOLID
TALLER DE CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS

TONI APARISI
DANZA / DINÁMICA / EXPRESIÓN CORPORAL

DAVID ANTICH & PAU BALLESTER
INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA ANTIGUA

JOTA MARTÍNEZ
TALLER DE MÚSICA ANTIGUA PARA NIÑOS

OTRAS ACTIVIDADES

Conferencias: Senén Florensa, Toni Aparisi, Jota Martínez y Paloma Gutiérrez / Música para conjunto de instrumentos y voces / Medieval & Renaissance JamSessions / Actividades y Concursos Sociales (Robert Cases) / Visita nocturna al castillo / Talleres didácticos / Relajación y yoga / Cena fin de curso

FESTIVAL EARLY MUSIC MORELLA
www.culturalcomes.net/morella

INFORMACIÓN Y CONTACTO
Tel. +34 961 780 015 / morella@culturalcomes.net



Música de otro mundo en Ibermúsica

Una nueva presencia en Ibermúsica del impresionante tándem formado por la London Philharmonic Orchestra y su director principal Vladimir Jurowski, nos acercan una de las músicas más desgarradoras y hermosas de toda la historia, la *Novena Sinfonía* de Gustav Mahler. "Junto al *Adagio* de la *Décima* -como escribió Enrique Franco-, y *La canción de la tierra*, la *Novena* forma lo que se ha llamado el tríptico de la muerte, apoyándose, por supuesto, en los movimientos extremos, de gran intensidad lírico-dramática y personal estructura formal e instrumental". Cuando el compositor bohemio comenzó su *Sinfonía n. 9*, supo que vivía con tiempo prestado, vertiendo todo lo que tenía que ofrecer en la música más conmovedora, poderosa y dolorosa del siglo XX.

Jurowski, que es elogiado por su dinamismo, musicalidad

y desafiante compromiso artístico, nos guiará en este concierto único a través de un mundo resplandeciente de canciones, himnos, valsos vieneses, recuerdos y trompetas lejanas, antes de que el sol se ponga tras la última palabra de Mahler: un largo y definitivo desvanecimiento del silencio, aquel que prolongaba Claudio Abbado en sus conciertos tras la última nota moribunda de esta música, que invita al silencio y a la meditación, más que al aplauso fácil y desinhibidor. Como dijo Karajan: "Es música proveniente de otro mundo, viene de la eternidad".

London Philharmonic Orchestra
/ **Vladimir Jurowski**
Novena Sinfonía
de Gustav Mahler
Martes 14 de abril, 19.30h
Auditorio Nacional de Música
(Sala Sinfónica)
www.ibermusica.es



© DREW KELLEY

Vladimir Jurowski y la London Philharmonic regresan con una obra de otro mundo, la *Novena Sinfonía* de Mahler.

El 69 Festival de Granada celebra a Beethoven



© FERMÍN RODRÍGUEZ

Autoridades durante la presentación del 69 Festival de Granada.

El pasado marzo se hizo oficial el 69 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Antonio Moral, director del Festival desde el pasado diciembre, dio a conocer los detalles del programa en un acto que contó con la presencia de los máximos representantes de las Instituciones integradas en el Consejo Rector del Festival: el Ministro de Cultura y Deporte, José Manuel Rodríguez Uribes; la Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico, Patricia del Pozo Fernández; el Alcalde de Granada, Luis Miguel Salvador García; el Presidente de la Diputación Provincial, José Entrena Ávila; la Rectora de la Universidad de Granada, Pilar Aranda, y la Directora del Patronato de la Alhambra y Generalife, Rocío Díaz Jiménez.

Los 250 años del nacimiento de Beethoven se convierten en el eje vertebrador del 69 Festival, que tendrá lugar del 25 de junio al 12 de julio. De las 32 actividades programadas, 13 de ellas celebran este aniversario, con un total de 26 obras.

Entre los nombres que participarán en el festival, destacan la Sinfónica de la Radio de Berlín, dirigida por Juanjo Mena; la Filarmónica de Róterdam con su joven titular Lahav Shani; la Orquesta y Coro Ciudad de Granada, a las órdenes de Miguel Ángel Gómez-Martínez; o la Orquesta Nacional de España, con Josep Pons, junto al Orfeón Donostiarra y Orfeón Pamplonés, entre otros coros, en una *Octava Sinfonía* de Mahler.

Pianistas internacionales como el coloso ruso Grigory Sokolov y el francés Bertrand Chamayou, así como pianistas españoles como Miguel Ituarte, Juan Carlos Garvayo, Javier Negrín, Eduardo Fernández y Enriqueta Somarriba. Igualmente, música de cámara con el chelista Adolfo Gutiérrez Arenas, acompañado al piano por Christopher Park; o el Cuarteto Casals. También Accademia del Piacere con Fahmi Alqhai, o la gran mezzosoprano estadounidense Joyce DiDonato, acompañada de un combo de jazz, son algunos de los nombres que protagonizan esta edición, sin olvidar actividades pedagógicas, danza, etc., actos enmarcados en diferentes marcos históricos de la ciudad nazarí.

La venta de entradas en Internet comienza el 6 de mayo, en la página web del Festival.

www.granadafestival.org

Vivaldi, el clarinete y Martin Fröst

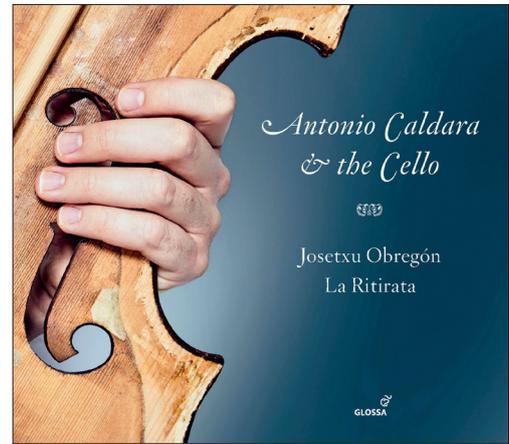


Martin Fröst ha ampliado los límites del repertorio de clarinete en todos los frentes, reinventando el papel del solista instrumental. Artista nominado al premio Gramophone, el sueco utiliza cada grabación como una oportunidad para mirar el repertorio y la interpretación con nuevos ojos. Su último lanzamiento para Sony Classical no es diferente, en el que Fröst vuelve a lo esencial a la vez que representa su transformación más audaz. Junto al sensacional Concerto Köln, el virtuoso del clarinete presenta un álbum completo dedicado a Vivaldi (en arreglos de Andreas N. Tarkmann), en el que estrena grabaciones de nuevos Conciertos de clarinete extraídos del catálogo de óperas y arias de oratorios de Vivaldi, al que solo le dio tiempo, en vida, de ver los inicios del clarinete, aun así, lo utilizó en cinco piezas.

Fröst utiliza un instrumento de madera de boj, especialmente diseñado para acercarse lo más posible al sonido de los mejores clarinetes del siglo XVIII que Vivaldi conocía, sin renunciar a las capacidades técnicas de sus descendientes modernos.

www.sonyclassical.es

La Ritirata y el 350 aniversario del nacimiento de Caldara



"Antonio Caldara and the cello", editado en Glosa, es el duodécimo CD de La Ritirata, conjunto dirigido por el cellista Josetxu Obregón. La Ritirata, familiarizada con su obra, que ya abordó su música en el CD "Antonio Caldara · The Cervantes Operas" (Glosa, 2016) y en numerosos conciertos en varios países europeos, presenta este nuevo disco donde el violonchelo es protagonista, con Josetxu Obregón como solista, acompañado de la soprano Eugenia Boix y la mezzo Luciana Mancini, coincidiendo con el 350 aniversario del nacimiento del compositor italiano.

El programa será interpretado en conciertos en diversos escenarios y festivales, destacando en la temporada estival la inauguración de los Marcos Históricos del Festival Internacional de Santander y en la Quincena Musical de San Sebastián, entre otros.

<http://laritirata.com>

Música en Auschwitz

Por primera vez en español, *Música en Auschwitz* reúne en un solo volumen los dos libros en los que Simon Laks habla sobre su supervivencia como músico y director de la orquesta en Auschwitz II-Birkenau. El primer libro, "Músicas de otro mundo", fue escrito en francés en colaboración con René Coudy, después del regreso de Laks a Francia, y se publicó originalmente en 1948. El segundo fue escrito en polaco treinta años después; se trata de "Melodías de Auschwitz", que originalmente apareció en 1979. Aunque ambos libros abordan el mismo tema, el carácter de "Músicas de otro mundo" es más descriptivo, mientras que en "Melodías de Auschwitz" Laks reflexiona sobre la función de la

música en los campos de concentración y de exterminación nazi.

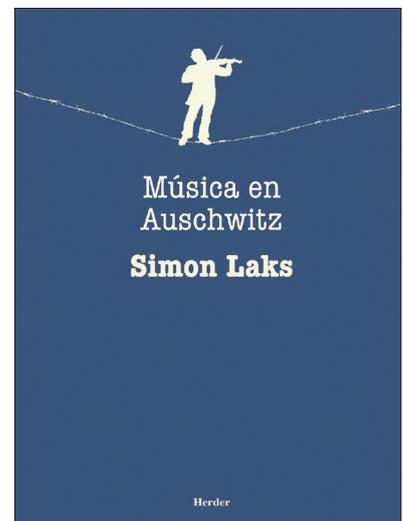
Por primera vez se presentan en un solo volumen ambos libros, lo cual hace de la comparación una lectura instructiva. Asimismo, con el objetivo de guiar al lector por aquel momento histórico del siglo XX y por la vida del compositor, se incluyen sendos ensayos de la historiadora Annette Becker, del musicólogo Frank Harders-Wuthenow y del hijo de Simon Laks, André.

Música en Auschwitz

Autor: **Simon Laks**

Herder Editorial, 496 páginas

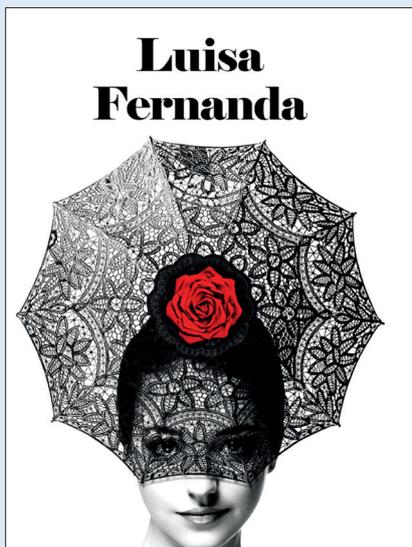
www.herdereditorial.com



Luisa Fernanda en el Teatro de la Zarzuela

Con dirección musical de Ramón Tebar y David Gómez-Ramírez y dirección escénica de Davide Livermore, *Luisa Fernanda* sube a las tablas del Teatro de la Zarzuela desde final de este mes (del 30 de abril al 17 de mayo). *Comedia lírica* en tres actos de Federico Moreno Torroba y libreto de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde, fue estrenada en el Teatro Calderón de Madrid el 26 de marzo de 1932. Era la cuarta zarzuela de Torroba y su primer gran éxito. Con más de 10.000 representaciones, según algunos recuentos, la acción comienza en la ciudad de Madrid, durante el reinado de Isabel II, en los momentos previos a la revolución de 1868, acabando en una casa extremeña tras el destroamiento de Isabel II con La Gloriosa.

El equipo artístico lo completan Giò Forma (escenografía), Mariana Fracasso (vestuario), Antonio Castro (iluminación) y Nuria Castejón (coreografía). En el reparto, nombres como Yolanda Auyanet y Maite Alberola (alternando el papel protagonista), además de Jorge De León, Alejandro Del Cerro, Juan Jesús Rodríguez, Javier Franco, Rocío Ignacio, Leonor Bonilla, María José Suárez, Antonio Torres, Emilio Sánchez y Didier Otaola. En la parte instrumental,



la Orquesta de la Comunidad de Madrid (Titular del Teatro de La Zarzuela), apoyada con el Coro Titular del Teatro de La Zarzuela, dirigido por Antonio Fauró.

Para estas funciones se iba a contar con la presencia de Plácido Domingo, pero un comunicado del INAEM, del pasado 26 de febrero, se aclaró la situación: "Ante la gravedad de los hechos y tras las declaraciones de Plácido Domingo en las que asume la 'plena responsabilidad de sus acciones', el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura y Deporte), en solidaridad con las mujeres afectadas y haciendo efectiva esa responsabilidad reconocida por el artista, toma la decisión de cancelar su presencia en las actuaciones previstas

en el Teatro Nacional de la Zarzuela para el 14 y 15 de mayo próximos. En todo caso, las funciones de *Luisa Fernanda* se mantendrán en la programación del teatro. El INAEM y el Ministerio de Cultura y Deporte manifiestan su firme apoyo a las mujeres y el rechazo a todo tipo de acoso, comportamiento abusivo o expresión de dominación".

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

The Music Sales Group es ahora Wise Music Group

The Music Sales Group, una de las principales editoriales musicales independientes a nivel mundial, ha renovado su nombre a Wise Music Group. El grupo continuará operando a través de una amplia red de oficinas global que comprende más de 60 editoriales, 30 imprentas, 2 sellos discográficos, 2 compañías dedicadas a la educación musical digital, una editorial de libros y una compañía de producción de conciertos y teatros en vivo. Wise Music Group mantiene una red global de oficinas independientes, incluyendo Londres, Nueva York, Los Ángeles, Sydney, Copenhague, Madrid, París, Tokyo y Berlín.

Las editoriales y sellos del grupo incluyen algunos de los nombres más famosos de la historia de la música, como Chester Music, G. Schirmer, Associated Music Publishers, Novello & Co, Éditions Alphonse Leduc, Première Music, Le Chant du Monde, Edition Wilhelm Hansen, Unión Musical Ediciones, Bosworth Music GmbH y Campbell Connolly. El grupo también representa a casi 100 de los compositores vivos más exitosos, entre ellos creadores españoles como Benet Casablancas, Ramón Paús, José Zárate, Albert Guinovart o José Luis Greco.

www.wisemusic.com

La Fundación Cultural CdM pide un plan de emergencia para los profesionales de la música por el Covid-19

La Fundació Cultural Capella de Ministrers (FCCdM) solicita a todas las administraciones un plan de emergencia para el sector profesional de la música y las empresas vinculadas y que se tomen medidas de manera urgente para garantizar una cobertura específica a los intérpretes que acaban de perder su trabajo a causa de la cancelación de todas las actividades artísticas, ayuda específica a los grupos profesionales y trabajadores, y reitera la petición que se lleva realizando desde hace años de un plan de acción singular de un sector que constituye una industria cultural.

La entidad ha contactado y remitido cartas a la Generalitat Valenciana, el Ministerio de Cultura (INAEM), la Dirección General de Patrimonio, el Instituto Valenciano de Cultura (IVC), las Diputaciones de Alicante, Castellón y Valencia, ayuntamientos, y a asociaciones de festivales nacionales y europeos (Festclásica y REMA), trasladándoles la inquietud que existe en el ámbito de la música histórica.

En este momento, la FCCdM considera necesaria la constitución de un gabinete de crisis con todos los agentes implicados, tanto a nivel autonómico como nacional, en el que se aborden la reducción del IVA cultural al 4%, el mantenimiento de las ayudas a festivales y formaciones profesionales, así como la simplificación de todos los procedimientos administrativos, entre otros aspectos que ayuden a superar esta situación.

<https://capellademinsters.com/es/academico.html>

Maghek, un ciclo canario de hoy



Ya está disponible el CD grabado en Signum Classics con *Maghek*, ciclo de siete obras orquestales inspiradas en las Islas Canarias compuesto por el compositor y pianista canario Gustavo Díaz-Jerez, grabación interpretada por la Royal Scottish National Orchestra, dirigida por Eduardo Portal. *Maghek* (ver entrevista en RITMO, noviembre de 2019) representa la culminación de más de diez años de trabajo compositivo. Un proyecto único en la historia de la música en Canarias que supone un corpus orquestal de casi dos horas y media de música inspirada en todas y cada una de las islas. *Maghek* ("la que produce resplandor"), es el término con el que los guanches denominaban a la diosa-sol, y da nombre a este ciclo de siete poemas sinfónicos.

Cada obra del ciclo está inspirada en la topografía o en la mitología aborigen canaria. Dos de las obras, *Ayssuragan* y *Guanapay*, son conciertos para clarinete y piano, respectivamente, y cuentan como solistas con Cristo Barrios, destacado clarinetista tinerfeño, y Ricardo Descalzo, referente internacional pianístico en la música actual.

www.maghek.com

BecasAIE 2020/2021

La Sociedad de Artistas AIE ha abierto la nueva convocatoria de BecasAIE de Estudios Musicales para el curso 2020/2021, con arreglo a las siguientes modalidades:

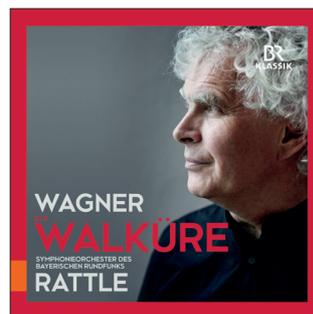
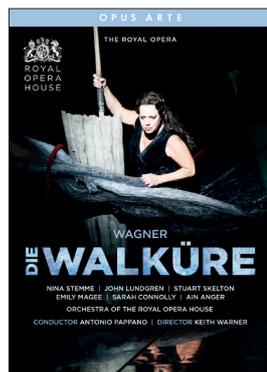
- 27 BecasAIE de Alta Especialización, con una dotación de hasta 6.000 € cada una, destinadas a la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid), al Berklee College of Music (Boston, EE.UU), al Conservatori del Liceu de Barcelona, al Taller de Músics de Barcelona, al Liverpool Institute for Performing Arts - LIPA (Liverpool, Gran Bretaña), a la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid, Escuela Superior de Música Creativa de Madrid, a la Escuela de Música Jam Session de Barcelona, Musikene de San Sebastián, BecaAIE de Jazz Tete Montoliú y Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC).
- 105 BecasAIE de Formación o Ampliación de Estudios Musicales, con una dotación de hasta 850€ cada una. 56 de estas Becas están destinadas a las diecisiete escuelas relacionadas a continuación, con las que AIE mantiene un acuerdo de colaboración: Aula de Música Moderna i Jazz Fundació Conservatori del Liceu de Barcelona, Escuela Popular de Música y Danza de Madrid, Escuela de Música Joaquín Turina de Sevilla, Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco de Sevilla, Escuela de Nuevas Músicas de Madrid, Estudio Escola de Música de Santiago de Compostela, Escuela de Música Creativa de Madrid, Taller de Músics de Barcelona, Taller de Música Jove de Valencia, Conservatorio Mayeysis de Vigo, Escuela de Música "Piccolo y Saxo" de Logroño, Academia de Música Contemporánea de Madrid, Escuela Presto Vivace de A Coruña, Jam Session Escuela de Música de Barcelona, Escuela de Musica de Vallecas (ESMUVA) de Madrid, Taller de Músicos de Madrid y Escuela Superior de Música Progreso Musical de Madrid.
- BecasAIE de Formación o Ampliación de Estudios Musicales destinadas a Socios de AIE mayores de 35 años, con una dotación de 850 € para estudiar en centros de enseñanza musical no oficial, tanto en España como en el extranjero de libre elección.
- 6 BecasAIE para los Cursos Manuel de Falla de Granada, con una dotación de 300 € cada una.

Para tramitar la solicitud los interesados deberán cumplimentar el formulario de solicitud *online* y adjuntar la documentación que se solicita entre el 11 de marzo y el 24 de abril de 2020 en:

www.aie.es/formación/becas-aie/

Las Walkirias cabalgan de nuevo con Rattle y Pappano

Tras *La Walkiria*, la última ópera representada hasta ahora en el Teatro Real antes del forzado parón por el "estado de alarma", debido al coronavirus, para mantener el efecto wagneriano intacto, el grupo Naxos nos anuncia en las novedades del mes de abril dos *Walkirias* de campanillas, una debida a Simon Rattle en CD con la Bavarian Radio Symphony Orchestra y editada por el sello BR Klassik, y la otra en DVD con Antonio Pappano desde la Royal Opera House, con la Brünnhilde de Nina



Stemme. Rattle cuenta con Stuart Skelton, mismo Siegmund que en el Teatro Real, así como con Eric Halfvarson (Hunding), James Rutherford (Wotan), Eva Maria Westbroek (Sieglinde), Iréne Theorin (Brünnhilde) y Elisabeth Kulman (Fricka), entre otros. Además de Stemme, el cast de Pappano también incluye a Stuart Skelton como Siegmund, además de Emily Magee (Sieglinde), Ain Anger (Hunding), John Lundgren (Wotan) y Sarah Connolly (Fricka).

Estreno en Canarias de *Shibboleth* de Juan Manuel Ruiz

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y el Coro de la OFGC, bajo la dirección del maestro Rafael Sánchez-Araña, interpretarán *Shibboleth*, para coro y orquesta, de Juan Manuel Ruiz, colaborador de RITMO. El concierto, abono 12 de la temporada, tendrá lugar el viernes 17 de abril en el Auditorio Alfredo Kraus. Compuesta por encargo de la Fundación Orquesta y Coro de Madrid, fue estrenada y grabada por RTVE en el Auditorio Nacional, el 20 de septiembre de 2016, por la ORCAM y el Coro de RTVE bajo la dirección del maestro Víctor Pablo Pérez.

En palabras del autor: "*Shibboleth* es una obra sinfónico-coral en un único movimiento, basada en un texto de Diego Valverde Villena. Se estructura en 4 bloques sonoros concatenados. La tensión interna y expresión musical refle-

jan su poética. Los cambios de color, textura, densidad y carácter intensifican el texto y dan impulso rítmico, dinámico y dramatismo. El poema, en el que sueño y canto se entretajan, trata sobre la búsqueda de las claves y el código cifrado que rige el universo y nos conduce a nuestro propio conocimiento".

Al día siguiente tendrá lugar, también en Las Palmas, el acto de ingreso del compositor como Académico Correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, donde leerá su discurso "Claves conceptuales y arquetipos sonoros". Del mismo modo, Juan Manuel Ruiz está proyectando la grabación en Naxos de obras de cámara y piano de su catálogo.

<https://ofgrancanaria.com/es/events/abono-12/>



© GARCÍA NUÑEZ

El compositor Juan Manuel Ruiz.

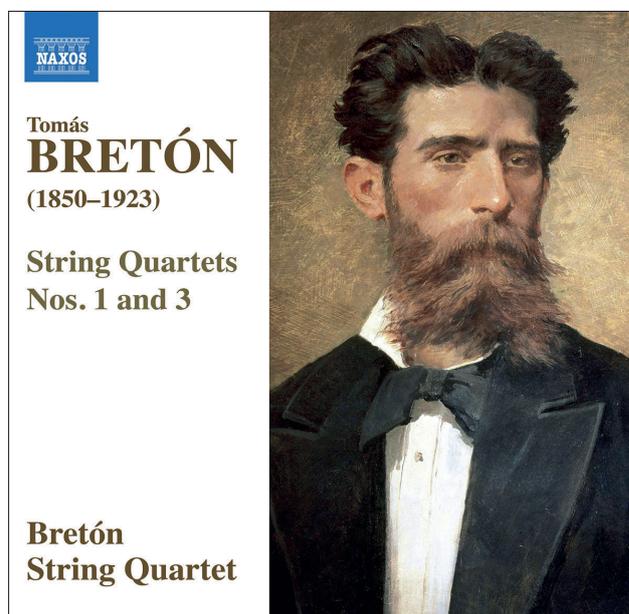
El Cuarteto Bretón hace honor a su nombre

por John Stokes *

La historia de este CD, "Tomás BRETÓN: String Quartets Nos. 1 and 3", es la historia del Cuarteto Bretón. En el momento de nuestro inicio en 2004, nos pusimos el nombre del compositor Tomás Bretón por su infalible lucha para promocionar la música y cultura española, pero más específicamente por su dedicación al repertorio del cuarteto de cuerda entre los años 1904 al 1909, a sabiendas y a pesar de que los materiales de sus cuartetos de cuerda no estaban disponibles para tocar. En 2010, finalmente pude ver los manuscritos en la BNE, que por fin estaban siendo editados a través de CEDOA, y propusimos esta grabación a Naxos. Desde entonces, hace ya 10 años, llevamos a cabo nuestra propia cruzada personal para compartir estas importantes piezas de la cultura española con el mundo.

Estos dos Cuartetos de cuerda están influenciados por compositores como Haydn y Mendelssohn, pero también contienen elementos claramente españoles, incluidos los movimientos "Jota" de ambos Cuartetos. Estas obras reflejan la sensibilidad de compositores españoles como el Maestro Bretón a principios del siglo pasado.

Tomás Bretón tomó posesión como académico de número en la RABASF el 14 de mayo de 1896, y hemos pensado apropiado organizar la presentación de este disco del sello Naxos, con el *Cuarteto n. 1 en re mayor* y el *Cuarteto n. 3 en mi* (una grabación de estreno mundial) allí, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 2 de junio de 2020, con las intervenciones de José Luis García del Busto (miembro de la RABASF) y el musicólogo



y autor Víctor Sánchez Sánchez (*Tomás Bretón: Un músico de la Restauración*, 2002 ICCMU).

Para nosotros, una gran parte de nuestra misión como Cuarteto Bretón es realizar y grabar un repertorio importante del canon español. Creemos firmemente que es el momento que el Maestro Bretón reciba el merecedor reconocimiento por sus logros más íntimos y emotivos.

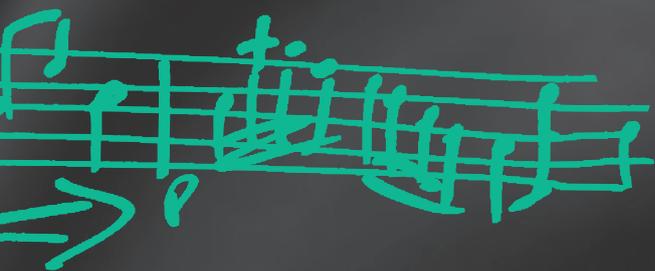
* violonchelista del Cuarteto Breton

becas aie

**ABIERTO EL PLAZO PARA
LA NUEVA CONVOCATORIA**

becasaie

de formación
o ampliación
de estudios
musicales y de
alta especialización



2020/2021

SOCIEDAD DE ARTISTAS

Intérpretes o Ejecutantes de España

becas@aie.es

www.aie.es



www.aie.es

La recepción de la música de Beethoven en España

por Paulino Capdepón Verdú *

Introducción

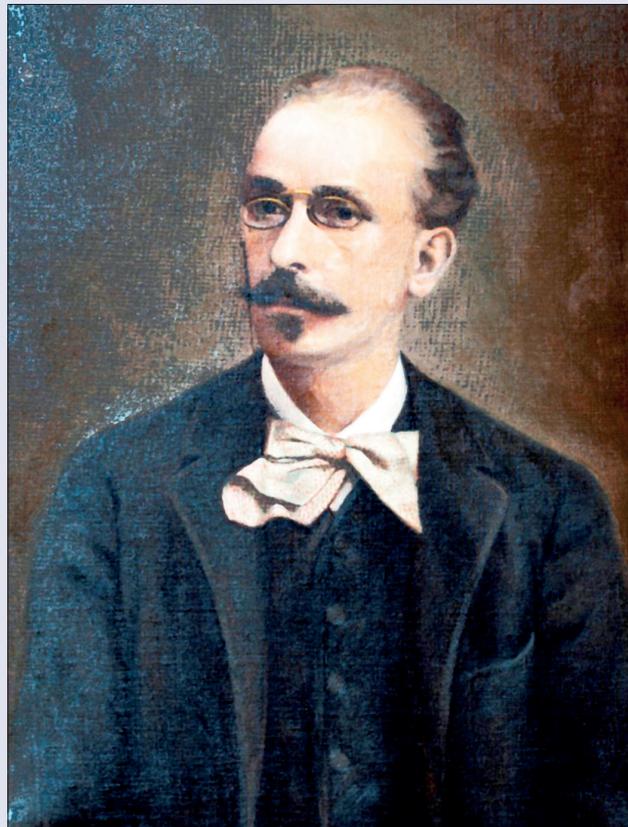
En el presente año de 2020 celebramos el 250 aniversario del nacimiento de Beethoven en la ciudad alemana de Bonn. Con tal motivo se han multiplicado por todo el mundo los actos conmemorativos en homenaje al genial compositor alemán en forma de ciclos de conciertos y conferencias, exposiciones o congresos, dossieres en las revistas especializadas, etc.

Más allá de las conexiones españolas en algunas de sus obras (la ópera *Fidelio*, cuya acción transcurre en Sevilla; *La batalla de Vitoria*, escrita para celebrar la victoria de los aliados sobre Napoleón; o bien las canciones españolas de sus *36 canciones populares de diversos países WoO 158*), nuestro artículo se centrará en la acogida de la música beethoveniana en España en algunos momentos culminantes del siglo XIX y comienzos del XX. Así como la obra de Mozart tuvo un relativo impacto en nuestro país (basta para ello comprobar el escaso eco que logró en la prensa española del primer aniversario del fallecimiento del compositor austriaco en 1891), el caso de Beethoven fue justamente el contrario: por ejemplo, la repercusión que obtuvo la conmemoración del primer centenario de su muerte en 1927 fue simplemente abrumador en toda la geografía española, como comprobaremos a continuación.

Si bien puede afirmarse que el conocimiento de la producción musical de Beethoven en España ha sido comparativamente más tardío que en otros países, debido a las preferencias del público hacia la música teatral foránea y la canción en general, por lo que una parte sustancial del repertorio orquestal estaba basado en oberturas y partes orquestales de las óperas en boga en aquel momento. Ello dificultaría en gran medida la consolidación del gusto por la música instrumental y camerística, salvo algunas actividades aisladas que no repercutieron significativamente en la difusión de ese repertorio instrumental, que era considerado excesivamente complejo y erudito, el cual sólo era defendido por una minoría de críticos. Sin embargo, los numerosos estrenos de las obras del compositor de Bonn a partir de la década de los años 60 del siglo XIX atestiguan con claridad que la audición de sus obras más emblemáticas con carácter completo generó una aceptación muy amplia entre el público, intérpretes y crítica.

Primeras audiciones en España

Desde 1846 se constata la audición de movimientos individuales de algunas de las sinfonías beethovenianas. Así, en diciembre de 1846 y en el ámbito privado de la Real Cámara de Palacio en Madrid, se dieron a conocer los dos primeros movimientos de la *Primera Sinfonía*, dirigidos por el director Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891), como ha destacado López Gómez en un capítulo pertene-



Idefonso Jimeno, para quien el último movimiento de la *Novena Sinfonía*, en su crítica para *Crónica de la Música* en 1882, era "un poema sin rival" (en la imagen, Idefonso Jimeno de Lerma, en un retrato realizado por Ricardo Camino Calvo a partir de la xilografía de Arturo Carretero y Sánchez -RCSMM, Sala de Juntas-).

ciente a un libro de próxima aparición, dedicado a glosar la figura de Beethoven y su relación con España.

Posteriormente se escucharía en el Conservatorio de Madrid la marcha fúnebre de la *Tercera Sinfonía*. Otro momento culminante tuvo lugar en marzo de 1850, cuando Francisco Asenjo Barbieri decidió organizar en el Teatro de la Zarzuela una serie de seis conciertos con piezas instrumentales de Haydn, Mozart, Beethoven, del cual sólo se ofreció el *Septeto*, y Weber: la reacción del público no fue precisamente entusiasta, aspecto al que se refiere posteriormente Barbieri en un artículo publicado por el propio Barbieri en *La Correspondencia Musical*, cuando afirma que "debido tal vez a lo imperfectamente que interpretamos entonces dichas obras, o a lo nuevas que éstas eran para el gusto del público, es lo cierto que éste no pronunció un voto unánimemente favorable a ellas" (27 de julio de 1867). A pesar de ello, nuevos intentos para difundir la música extranjera centroeuropea clásica fructificaron en 1853 gracias a los esfuerzos protagonizados por la Sociedad Musical de Socorros Mutuos en un ciclo celebrado en el Conservatorio de Madrid que concitaron mayor entusiasmo, alabándose la perfección técnica exhibida por los intérpretes bajo la dirección de Gaztambide.

* Catedrático de Historia de la Música en la Universidad de Castilla-La Mancha; Director del Centro de Investigación Musical-Unidad Asociada al CSIC; Miembro de la Real Academia de la Historia.

Entre febrero y abril de 1864 se interpretaron el *Andante* de la *Quinta Sinfonía*, así como el *Allegretto scherzando* de la *Octava*, ambas de Beethoven y bajo la dirección de Jesús de Monasterio: al respecto, la crítica aparecida en *El Contemporáneo* es significativa cuando afirma que “El gusto del público... no se aviene fácilmente con la severidad majestuosa que caracteriza las obras clásicas, sobre todo las de los grandes maestros de la escuela alemana... En la ejecución de esta sinfonía [se refiere a la *Quinta*], la orquesta estuvo superior a todo elogio. Pocas veces hemos oído mejor interpretada una obra de tanta dificultad”; asimismo se alude en dicho periódico al numeroso público que asistió a estos conciertos. Lo cierto es que el papel desempeñado por músicos como Barbieri y Monasterio fue esencial para la aceptación progresiva del repertorio centroeuropeo en la España de aquella época: la fundación de la Sociedad de Cuartetos y la posterior dirección de la Sociedad de Conciertos por parte de Monasterio fueron decisivas en este sentido.

Todos los esfuerzos anteriores desembocan finalmente en el estreno de la primera sinfonía completa del autor alemán el 16 de abril de 1866 en el Teatro Circo del Príncipe Alfonso de Madrid, en un concierto dirigido por Barbieri, que tenía como foco principal el estreno de la *Séptima Sinfonía*. El estreno español de esta obra constituyó todo un acontecimiento, hasta el punto que en la prensa se dio a conocer la biografía de los compositores, analizando además someramente las obras y su contexto histórico-musical; a la recepción positiva del concierto contribuyó que los precios de las entradas fueran moderados.

Estreno de la *Novena Sinfonía* en España

Un hito en la recepción de la obra musical de Beethoven en España estuvo marcado por el estreno en Madrid de la última Sinfonía de Beethoven en 1882. Escuchada por primera vez el 7 de mayo de 1824 en el Kärntnertheater de Viena, bajo la dirección del maestro de capilla Michael Umlauf, efectivamente fue estrenada en nuestro país el 2 de abril de 1882, dirigida en esa ocasión por Mariano Vázquez al frente de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Tal como señala Paloma Ortiz de Urbina, antes del estreno hubo un ensayo general al que se refiere el periódico *El Liberal*, con la asistencia de eminentes compositores españoles de la época, confirmando la expectativa que se había generado:

“Poco público o, mejor dicho, un *petit comité*, el distinguido maestro Arrieta, director del Conservatorio, los maestros Barbieri, Zubiaurre, Hernández, Caballero y Chapí, algunos profesores del Conservatorio... algunos *dilettanti* y algunos representantes de la prensa y de la crítica musical... El ensayo general ha demostrado los esfuerzos de la Sociedad de Conciertos que ha conseguido en poco tiempo presentar al público, como lo hará esta tarde, la grandiosa obra de Beethoven... La opinión general es que la ejecución de la novena Sinfonía será bien recibida por el público”
(*El Liberal*, 2 de abril de 1882)

La prensa madrileña recogió en general de manera entusiasta dicho estreno, tal como puede comprobarse nuevamente en *El Liberal*, en cuya crónica del día siguiente se deja entrever que una de las posibles causas de su tardío



La acción de *Fidelio* se desarrolla en Sevilla, como en esta producción del propio Teatro de la Maestranza sevillano.

estreno de la *Novena* beethoveniana en suelo patrio haya podido estriar en la prolijidad técnica de su interpretación: “Ayer... se verificó por primera vez en Madrid la ejecución de la novena sinfonía de Beethoven, verdadero acontecimiento musical, por la importancia de esta obra colosal y por las dificultades de su ejecución”.

En la crónica del 17 de abril en el mismo periódico madrileño se insiste en el aspecto de la complejidad interpretativa a la que tuvieron que enfrentarse los músicos de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, alabando al mismo tiempo la pulcritud con la que se afrontó una partitura ciertamente novedosa: “La orquesta, que domina ya por completo las multiplicadas dificultades de la obra, puede hacer resaltar los más pequeños matices y otros como en el final la entrada de los violoncellos con el motivo que después toma la masa coral, y que ayer se ha dicho pianísimo, formando así con la entrada de las violas y después de los violines con el mismo motivo hasta el fuerte de toda la orquesta, una gradación de excelente efecto”.

Las repercusiones del estreno de la *Novena* en Madrid fueron muy notables y la revista semanal *Crónica de la Música* dedica casi exclusivamente su número 185 a glosar el evento, incluyendo no solo la crítica del concierto sino también un análisis a cargo del compositor Ildelfonso Jimeno, para quien el último movimiento es “un poema sin rival”:

“Los numerosos estrenos de las obras del compositor de Bonn a partir de la década de los años 60 del siglo XIX atestiguan con claridad que la audición de sus obras más emblemáticas con carácter completo generó una aceptación muy amplia entre el público, intérpretes y crítica”

BEETHOVEN
CENTENARY FESTIVAL

~*~

BOSTON SYMPHONY
ORCHESTRA

SERGE KOUSSEVITZKY, Conductor

~*~

Assisted by

HARVARD GLEE CLUB
Dr. ARCHIBALD T. DAVISON, Conductor

RADCLIFFE CHORAL SOCIETY
G. WALLACE WOODWORTH, Conductor

LONDON STRING QUARTET
First Violin: JAMES LEVEY Viola: H. WALDO WARNER
Second Violin: THOMAS W. PETRE Violoncello: C. WARWICK EVANS

LENOX STRING QUARTET
First Violin: WOLFE WOLFFINSOHN Viola: HERBERT BORODKIN
Second Violin: EDWIN IDELER Violoncello: EMMERAN STORBER

HAROLD SAMUEL, Piano

OLIVE MARSHALL, Soprano	TUDOR DAVIES, Tenor
JEANNE GORDON, Contralto	ARTHUR MIDDLETON, Bass
JEANNETTE VREELAND, Soprano	CHARLES STRATTON, Tenor
NEVADA VAN DERVEER, Contralto	FRED PATTON, Bass

~*~

ERNEST NEWMAN
S. FOSTER DAMON

3

Intérpretes del Ciclo conmemorativo del Primer Centenario de Beethoven en Boston.

“La agregación de las voces a la orquesta, el recitado que a ésta confía y, por fin, la idea concreta que quiere expresar musicalmente, y que fija el pensamiento de su creador por medio de los bellos conceptos contenidos en la oda de Schiller *A la Alegría*, dan a esta pieza un carácter tal, que participa de cuanto en música se ha escrito: los géneros dramático, religioso, popular, sinfónico, todo está contenido en ella”
(5 de abril de 1882, n° 185)

De la *Novena* se escucharán aún tres audiciones más durante la temporada 1881-1882: “muy pocas”, en opinión del crítico de *Crónica de la Música*, Mariano del Todo, para

“El papel desempeñado por músicos como Barbieri y Monasterio fue esencial para la aceptación progresiva del repertorio centroeuropeo en la España de aquella época”

el que “la novena sinfónica debe ser eterna en el oído del músico y del aficionado, porque cada vez que se oiga se encontrarán en ella nuevas bellezas”. Sigue diciendo el mencionado crítico que “la parte del canto de la *Oda a la libertad* o a la *alegría* necesita unos cantantes de primer orden. Esto, tal como está el arte en España, hubiera sido muy dispensioso para la Sociedad y por

esta razón, los solistas y coros que la han desempeñado sólo merecen agradecimiento” (17 de mayo de 1882, n° 191).

esta razón, los solistas y coros que la han desempeñado sólo merecen agradecimiento” (17 de mayo de 1882, n° 191).

Conmemoración del aniversario de 1927

La recepción de la música de Beethoven en España alcanzó uno de sus momentos álgidos con motivo de la conmemoración del primer centenario del fallecimiento de Ludwig van Beethoven, acaecido en Viena el 26 de marzo de 1827. Tal ocasión motivó toda una serie de actos celebrativos en toda España, en paralelo a las numerosas exposiciones, ciclos de conciertos, conferencias o congresos, organizados en distintos países extranjeros, pero que tuvieron una incidencia especial en Alemania y Austria, sin desmerecer los actos que tuvieron lugar en otros países, como Estados Unidos: así por ejemplo, entre los días 22 y 29 de marzo de 1927 se interpretaron distintas obras del compositor alemán en el Symphony Hall de Boston a cargo de la Orquesta Sinfónica de la ciudad bajo la dirección de Serge Koussevitzky: concretamente, las obras que se incluyeron en el ciclo fueron la *Missa Solemnis* (22 de marzo), las *Sinfonías* n. 1, 2 y 3 (23 de marzo), el *Trio Op. 97*, la *Sonata para piano Op. 119* y el *Cuarteto de cuerda Op. 59 n. 2* (24 de marzo); las *Sinfonías* n. 4 y 5 (25 de marzo); las *Sinfonías* n. 6 y 7 (26 de marzo); el día 27 solo se interpretó el *Cuarteto de cuerda Op. 135*, porque antes se reunió la asamblea de invitados, patrocinadores y miembros de la Orquesta; por último, el día 29 se escucharon las *Sinfonías* n. 8 y 9.

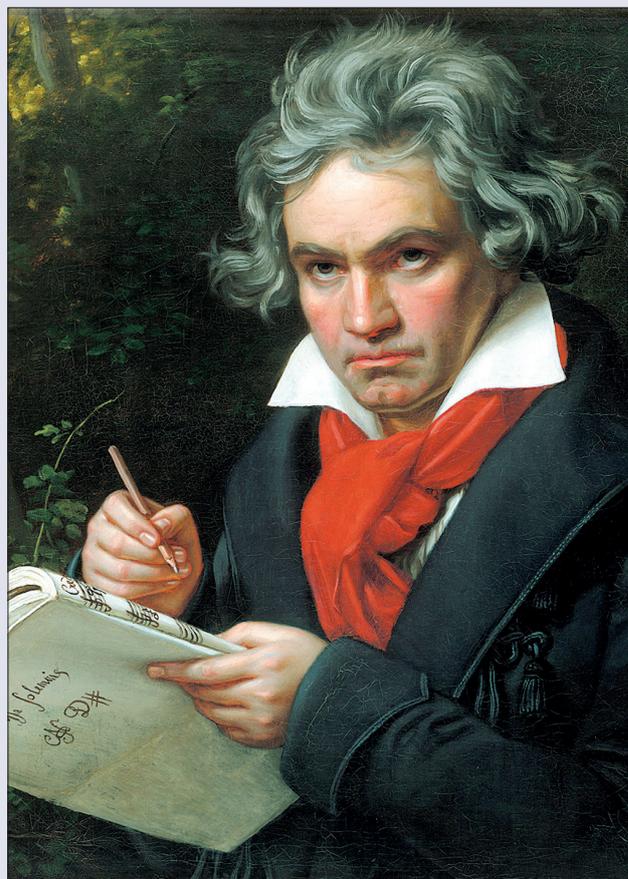
Por su parte, los actos conmemorativos se multiplicaron en toda España, recogidos por la prensa puntualmente con crónicas y artículos de opinión. Con anterioridad al momento culminante que llegaría en marzo, ya a comienzos de 1927 se comenzó a anunciar distintos programas que aludían al Centenario, como es el caso de Madrid y la interpretación de la *Novena*: “La Masa Coral de Madrid, asintiendo al pensamiento unánime del mundo artístico, se dispone a conmemorar el primer centenario de la muerte de Beethoven, con una audición solemne de su obra magna, “La novena sinfónica” -que tiene ya en ensayo-, en colaboración con la eminente Orquesta Sinfónica de Madrid, en concierto que tendrá lugar a finales del mes de febrero. Conocidos los arraigados sentimientos estéticos de cuantos han pertenecido a la citada agrupación coral y de los que siguen con interés su actuación y con el fin de que todos aquellos que tengan gusto en rendir ese homenaje a la memoria del ilustre maestro de Bonn puedan asociarse a la idea, la Masa Coral invita, perseverando en su constante labor de difundir la afición a la buena música, a los que han sido sus socios, y especialmente a los elementos que contribuyeron a interpretar esta obra en el Gran Teatro...” (ABC, 15 de enero de 1927).

Pero no son sólo las sociedades filarmónicas, las agrupaciones musicales o las instituciones oficiales o privadas las que toman la iniciativa en la organización de los actos. Un periódico como *El Sol* también se suma al Centenario beethoveniano e impulsa un ciclo de tres conciertos que gozaron de un gran éxito de público, lo cual demuestra de nuevo la intensificación del culto a la figura y obra de Beethoven que tuvo lugar a lo largo de 1927, acentuado conforme se aproximaba la fecha del 26 de marzo: “La iniciativa de nuestro colega “El Sol” de organizar una serie de tres conciertos populares y matinales con ocasión del primer centenario de la muerte de Beethoven ha tenido el feliz

Efectivamente, tal como relataba Subirá en su magnífico artículo, rara fue la publicación española de la época que no se hizo eco de una manera u otra del centenario beethoveniano, incluso en los rincones más recónditos, como fue el caso, por ejemplo, de *El Telegrama del Rif. Diario apolítico defensor de los intereses de España en Marruecos*, donde en primera plana se incluyó un artículo de autor anónimo bajo el título de "El centenario de Beethoven. La vida del gran compositor".

Si bien la conmemoración alcanzó su auge en marzo, en cuanto a número y densidad de publicaciones, el interés por reflejar la efeméride y la organización de actos en homenaje del compositor no decayó a lo largo de todo el año 1927, como puede advertirse mediante el seguimiento de los artículos, reportajes, anuncios de conciertos y de grabaciones discográficas, etc. en el principal periódico barcelonés: *La Vanguardia*. En concreto, se organizó en la capital catalana el "Primer Festival Beethoven" en el Palau de la Música, consistente en cinco conciertos protagonizados por la Orquesta Pau Casals, dirigida por Eugen Ysaÿe y dedicados íntegramente al maestro alemán: a lo largo del Festival se escucharon las nueve Sinfonías, las oberturas, el *Concierto para violín y orquesta*, el *Triple Concierto* (actuando como solistas Pau Casals, Jacques Thibaut y Alfred Cortot) y una serie de sus "famosos lieder", interpretados por la esposa de Casals y el acompañamiento pianístico de este; además, y de manera paralela al Festival, los inscritos en el Patronato del mencionado Palau, pudieron escuchar los Tríos beethovenianos a los intérpretes ya mencionados anteriormente, que habían fundado un célebre Trío que llevaba su nombre (*La Vanguardia*, 10 de abril de 1927).

El citado Festival barcelonés fue sólo una breve muestra del extraordinario impacto artístico y fervor emocional que



Retrato de Beethoven realizado por Joseph Karl Stieler en 1820.

alcanzó el centenario beethoveniano en 1927 en nuestro país, gracias al cual la recepción de la música del genio alemán logró uno de sus momentos culminantes.

Bibliografía

Capdepón, Paulino y Pastor, Juan José (eds.): *Beethoven en España*, Valencia: Tirant lo Blanc, en prensa.

Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber Verlag, 1987.

Etzion, Judith: "«Música sabia»: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)", *International Journal of Musicology*, vol. 7 (1998), pp. 185-232.

Frisch, Walter: *La música del siglo XIX*, Madrid: Akal, 2018.

García Laborda, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936)*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.

Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española. 5. El siglo XIX*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Kinderman, William: *Beethoven's Compositional Process*, Lincoln, 1991.

Lockwood, Lewis: *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Cambridge, 1992.

López Gómez, Francisco: "Las sinfonías de Beethoven en España (1840-1903)", en Paulino Capdepón y Juan José Pastor (eds.): *Beethoven en España*, Valencia: Tirant lo Blanc, en prensa.

Massin, Jules y Brigitte: *Beethoven*, Madrid: Turner, 1987.

Ortiz de Urbina, Paloma: "La entrada en España de la obra de Schiller a través de la Música", en N. C. Arocas, J. A. Calañas y

A. R. Caleros (eds.): *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*, Valencia: PUV, 2008, pp. 143-155.

Plantinga, Leon: *La música romántica*, Madrid: Akal, 2015.

Ruiz Tarazona, Andrés: "Beethoven y España", *El País*, 26 de marzo de 1977. Recuperado de:

https://elpais.com/diario/1977/03/26/cultura/228178806_850215.html

Ruiz Tarazona, Andrés: *España en los grandes músicos*, Madrid: Siruela, 2018.

Sobrino, Ramón: "El sinfonismo español en el siglo XIX. La Sociedad de Conciertos de Madrid", Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1992.

Sobrino, Ramón: "La música sinfónica en el siglo XIX", en Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 279-323.

Sobrino, Ramón: "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 125-148.

Solomon, Maynard: *Beethoven Essays*, Cambridge, 1988.

Tolosa Magriñá, Eusebi y Tortella, Jaime: 1927: *Centenario Beethoven. Legado Isidre Magriñá*, Sant Cugat: editorial Arpegio, 2015.



Andris Nelsons
Baiba Skride
Gewandhausorchester

Shostakovich
Violin Concerto No.1

Tchaikovsky
Symphony No.5



Josué Bonnín de Góngora

Músicas para *Después del caos*

por Gonzalo Pérez Chamorro

Justo un día antes del decreto de estado de alarma que nos ha confinado en nuestras casas por el COVID-19, me encuentro con el maestro Josué Bonnín de Góngora en una terraza, donde le noto apesadumbrado. Pienso que se debe a un bloqueo en la composición de su ópera, pero me mira fijamente y me dice: "Nos van a mandar a todos a casa", profetiza ante la grave situación que se amenazaba. "Si nos mandan a casa -le contesto- tendrás más tiempo para acabar los grandes retos en los que estás inmerso". Y ese es precisamente el hilo que teje esta entrevista, tanto su ópera, *Después del caos* (un título muy oportuno...), como su pianística *Suite Benalmádena*, ambas obras de envergadura que deben ver la luz en breve. Apurando un café bien cargado, también se lamenta de la desconexión entre público y creador, que me invita a realizar la primera pregunta sobre este espinoso asunto...

Maestro, desde la doble óptica de compositor y pianista, ¿cómo ve la relación actual entre el público y el compositor?

Es claro y notorio que la relación actual entre el público en general y la música vanguardista es, en general, de divorcio. Vamos a ir paso a paso para definir lo que se entiende por "público en general" y "música vanguardista". Por público en general entiendo todo

"Cuando los compositores abandonen el frío mundo de la introspección personal sistematizada y se pregunten el porqué de sus avances musicales, más allá del caprichismo y del esfuerzo por lo que es tomado por originalidad, sólo así volverá el interés hacia la música contemporánea"



El compositor Josué Bonnín de Góngora se encuentra concluyendo dos de sus *opus* más enjundiosos, una gran suite para piano y una ópera.

aquel que lleva en sí el sello epigenético de lo Universal. Todos tenemos algo intrínseco impreso en el Alma Humana de lo que es la intuición y lo que ésta lleva asociada. Hay "algo" que tienen los grandes compositores que no tienen los demás, aunque éstos últimos conozcan los medios de composición más sofisticados. Y lo que los diferencia es algo llamado Inspiración. Lo que viene de lo Alto. La inspiración es el hálito vital que hace de un conjunto de notas inertes algo "vivo". Es necesaria esa Vida para tener la capacidad de comunicar sentimientos y pensamientos que, el recipiendario, a pesar de la individualidad del lenguaje del compositor; lo recibirá como algo "propio" o reconocible, ese conocimiento epigenético del que hablaba. De ahí, que ese soplo vital sea a la vista de los oyentes, se hagan "distinguibiles" las personalidades de los distintos grandes compositores, permitiendo su estudio en eso que se llama "estilo". Con las vanguardias ocurre lo contrario en aras de la "objetividad" artística: sin esa Vida todo suena igual o muy parecido: No existe ese reconocimiento que trae la inercia de la Historia y, por tanto, las obras de vanguardia que tienden a la "Homogeneidad e isotro-

pía" al no tener el sello Vital-Universal sólo pueden pasar como anécdotas sonoras o acústicas en el mejor de los casos. Evolución no significa, necesariamente, progreso.

El matrimonio público-música contemporánea suele discutir muy a menudo, ¿cómo podría reconciliarse? ¿Cómo puede evitarse esta fractura y distanciamiento?

Merced a lo dicho en la primera cuestión, sólo se podría re-conciliar mediante el mutuo re-conocimiento entre comunicador (el compositor) y recipiendario (el oyente). Que los compositores dejen su ensimismamiento y su objetividad sonora en aras de la Música. Que se dejen los pseudomodelos matemáticos como sistemas compositivos y se escuchara más a los Horizontes de lo Alto. Este distanciamiento se acortará cuando se vuelvan a estrechar los verdaderos lazos Humanos. Que el hombre vuelva a ser un Ser Humano reconociendo y regenerando en sí la trascendencia mirando hacia lo Alto. Sólo así volverán el interés y la unión. Cuando los compositores abandonen el frío mundo de la introspección personal sistematizada y se pregunten el por qué de sus "avances" musicales

“Mi Ópera va a ser más de tipología sinfónica que de tipología asociada a la imagen o a una historia determinada; la Música va a evocar e invocar la palabra del libreto de Iliá Galán, *Después del Caos*”

más allá del *caprichismo* y del esfuerzo por lo que es tomado por originalidad. Todos los avances, si tal término es aplicable al Arte, de los grandes compositores han sido por necesidades de expresión introspectivas (buscando la Verdad en sí mismos), hallando en éstas su condición de Universalidad.

¿Es de los que hablan y presenta sus obras antes de tocarlas?

Depende: lo normal es que las obras hablen por sí mismas. Tan sólo en obras de un carácter lírico-pictórico sí he hablado del contenido expresivo de las mismas: por ejemplo, mi *Cuento del Retiro n. 6: El vagabundo y la Vida*.

Hemos hablado varias veces de su música para Poeta en Nueva York de Lorca, que la editorial Akal debe tenerla ya a punto de lanzar al mercado, ¿es así?

Sí, es así. Pero los planes de los hombres son pequeños: la Naturaleza no es antropomórfica, como claramente se está viendo. En este sentido, poco más puedo decir, aun así, esperemos de corazón que pueda ofrecérselo y de corazón a todos los lectores de esta revista y de esta entrevista.

¿Se siente como el padre al que le están retrasando el parto?

Pues sí, un poco. Lo que pasa que las acciones y los tiempos de los hombres, entiéndase Humanidad, están sujetos a innumerables variables. Aun así, espero que salga para este año.

Ahora bien, usted sigue ocupado con su ópera, cuéntenos más de ella, cómo va evolucionando...

Sí, sigo muy ocupado en mi Ópera. Va a ser una Ópera de más tipología sinfónica que de tipología más asociada a la imagen o a una historia determinada. Aquí, la Música va a evocar e invocar la palabra (libreto de Iliá Galán, *Después del Caos*). Por lo tanto, la evolución es buena. Creo que va a marcar un punto de inflexión en mi obra y quizá no solamente en ella.

Y también tenemos en breve la Suite Benalmádena, una colección paisajística de piezas para piano, que tiene



© DANIEL MOSCIGAR

“La inmediatez y la falta de reflexión son los principales virus que afectan al arte”, afirma el compositor y pianista.



© DANIEL MOSCIGAR

Un café bien cargado acompañó la conversación con Josué Bonnín de Góngora.

pensado llevarlas al estudio de grabación...

La extraordinaria pianista Elena Esteban es la que la lleva en sus dedos. De hecho, ya lleva estudiado, por ejecutado e interpretado, tres movimientos: “La Calle Real”, “La Plazoleta” y “Veleña”. Su interpretación está plena de fuerza y de lirismo, muy acorde con el pensamiento original del compositor y

el Espíritu de la obra: la dota de ese Espíritu global sin perder la individualidad de cada movimiento.

No le resultará fácil pasar de una obra a otra, tienen sus mismos genes, pero la naturaleza es bien distinta...

Imagínese, el agua puede tener tres estados diferentes, como todos sabemos: sólido, líquido y gaseoso. Son tres estados distintos de la misma sustancia, el agua. Así, *Después del Caos* y la *Suite Benalmádena*: distintas en todo, pero de la misma sustancia creadora que es este servidor. La *Suite Benalmádena* es, lo digo desde ya, un punto de inflexión en mi obra pianística, sin duda.

Concluyendo, en esta época de “encierro sostenible” por el coronavirus, ¿cuál cree que es el virus que afecta a la cultura y a la música en España?

La inmediatez y la falta de reflexión, que, como su propio nombre indica, es reflejarse a uno mismo en el espejo de la Verdad: honda introspección. Los principales virus que veo yo son claramente esos y el exceso de informatización en el arte. Respecto a la música en España creo firmemente que, salvo ciertos nombres que debo a la voluntad de la discreción el no decir, pienso que no hay verdaderos ni pensadores ni verdaderos compositores.

Suite Benalmádena (para piano)
Después del Caos (ópera, libreto de Iliá Galán)

www.facebook.com/josue.bonnindegongora.7

Strijkkwartet Biennale Amsterdam 2020

Homenaje al cuarteto de cuerda

por Lorena Jiménez

En el Muziekgebouw aan't IJ de Ámsterdam se celebró la segunda edición de la String Quartet Biennale Amsterdam (SQBA); el mayor festival del mundo que rinde homenaje al cuarteto de cuerda. No era un reto fácil superar el gran éxito de su primera edición y, sin embargo, la SQBA lo ha vuelto a hacer: los aficionados al cuarteto de cuerda de todo el mundo pudieron disfrutar durante la semana del 25 de enero al 1 de febrero, de más de 50 conciertos con 36 cuartetos de cuerda reunidos en Ámsterdam. Ocho días en los que lo tradicional y lo experimental, lo familiar y lo desconocido se alinearon en un festival único en el mundo, que este año consiguió atraer a más de 12.500 visitantes a la Strijkkwartet Biennale Amsterdam 2020. Ocho días rodeados de las impresionantes vistas del río IJ, para disfrutar del generoso espacio del Muziekgebouw, su espectacular arquitectura abierta y transparente y la fantástica acústica de la Grote Zaal, donde la movilidad del techo, paredes y parte del suelo hace posible que la calidad acústica y el tiempo de reverberación se combinen de manera óptima en cada concierto.

Lejos de lo que ocurre en otros festivales y salas de conciertos, durante la semana de la Strijkkwartet Biennale Amsterdam 2020 en el Muziekgebouw; visitantes, el equipo de la Biennale, público, compositores y músicos comparten el mismo espacio durante todo el festival a lo largo del día, incluido su famoso Grand Café 4'33" en el paseo marítimo de Muziekgebouw, que debe su nombre a la conocida obra de John Cage (4 minutos y 33 segundos de puro silencio, solo el ruido accidental es audible), o el saludable menú del día del café del festival. Conciertos con los mejores cuartetos de cuerda internacionales, actuaciones de jóvenes talentos, invitados especiales, solistas, clases magistrales, conferencias y charlas previas a los conciertos formaron parte de esta excepcional Biennale, que se celebró en la capital de los Países Bajos.

Un muy elaborado programa que tiene como compromiso potenciar la comprensión musical del oyente, nos sumergió literalmente durante una semana en el mundo del cuarteto de cuerda. La numerosa presencia de medios nacionales y extranjeros, y el rotundo éxito de un público, que agotó la mayoría de las entradas a los conciertos días antes de la inauguración, dieron fe de lo extraordinario de este evento musical, que no solo contó con la presencia de entusiastas



El Muziekgebouw, con su espectacular arquitectura abierta y transparente, a orillas del río IJ, donde se celebró el Strijkkwartet Biennale Amsterdam 2020.

melómanos holandeses, sino también, con una amplia audiencia internacional, incluso de países como Japón, Estados Unidos y Canadá.

En palabras de la directora artística y fundadora de la String Quartet Biennale Amsterdam, Yasmin Hilberdink:

“Un lugar de encuentro para los cuartetos de cuerda donde puedan compartir experiencias y necesidades entre los músicos y un verdadero punto de atracción, fresco y contemporáneo, para los amantes de un género que, a pesar de su larga tradición, sigue estando vivo, en un nuevo espacio como Muziekgebouw, que refleja el espíritu abierto de la ciudad de Ámsterdam”

En el cumpleaños de Ludwig van Beethoven, no podía faltar la presencia del genio de Bonn y comenzar el día con *Early Beethoven*, que fue la propuesta de la SQBA; durante seis días, seis cuartetos diferentes interpretaron los primeros Cuartetos de Beethoven y a última hora de la noche, los Cuartetos tardíos. Pero la Biennale de Ámsterdam ofreció mucho más que conciertos. *Coffee Talk*: tomar una taza de café con el presentador, dramaturgo y escritor Lex Bohlmeijer, mientras escuchas las historias personales del cuarteto invitado, sus anécdotas, su experiencia y visión del particular mundo de los cuartetos de cuerda fue, sin duda, una de las propuestas más atractivas del programa; también, acudir a continuación a la *masterclass* que cada día a las 11:30 nos brindaron destacados miembros de los diferentes cuartetos como Isabel Charisius, violista del legendario

Alban Berg Quartett, una *lecture-recital* con el mítico Arditti Quartet, o escuchar en la tarde las más importantes obras del repertorio en *Select By* y, por supuesto, *Inleiding Avondconcert*, una introducción al concierto con diferentes expertos musicales, como Alex Ross, crítico musical de The New Yorker, que cada día nos ayudaron a profundizar en el concierto de media tarde, antes del último concierto de la noche con *Beethoven Late*.

Sobran razones para viajar a Ámsterdam, pero acudir al Muziekgebouw para disfrutar del festival de cuartetos de cuerda más grande del mundo es, sin duda, una buena razón, porque en ningún otro lugar del mundo podrás ver y escuchar tantos cuartetos de cuerda diferentes. En la Strijkkwartet Biennale Amsterdam 2020 pudimos disfrutar de la música que nos brindaron Artemis Quartett, Jerusalem Quartet, Pavel Haas Quartet, Doric String Quartet, Juilliard String Quartet, Ruysdael Quartet, Ragazze Quartet, Borusan Quartet, Gerhard Quartet, Quatuor Danel, Signum Quartett, Calder Quartet, Alma Quartet, Arditti Quartet y Dudok Quartet.

On the night plain, un auténtico maratón de una duración sin precedentes, un viaje de cuatro horas a cargo de Arditti Quartet, Calder Quartet y Signum Quartet, con la sala principal llena a rebosar, puso el broche de oro de esta gran edición. La próxima cita, del 28 de enero al 5 febrero de 2022; la venta de entradas comenzará en marzo de 2021.

<https://www.sqba.nl>

El Hogar de la Flauta Travesera

Un rincón para los flautistas...

por Blanca Gallego

En la ciudad de Madrid encontramos un pequeño lugar especializado en la flauta travesera. Allí se venden y reparan flautas. Entrevistamos a Diego García Landa, responsable de "El Hogar de la Flauta Travesera", para que nos ofrezca una visión más detallada de este lugar.

Vamos a comenzar por una pregunta que parece evidente. ¿Qué es "El Hogar de la Flauta Travesera"?

Buena pregunta... Es una tienda especializada en productos y servicios para flauta travesera, así de simple. La idea surgió hace unos años. Como flautista me di cuenta que hacía falta un lugar en el cual se pudiera tener todo lo relacionado con la flauta, sin que hubiera intereses de marcas o distribuidores y donde los músicos pudieran probar y comprar los instrumentos.

Tras el paso del tiempo, ¿se ha logrado este objetivo?

Creo que estamos en el camino... Cientos de flautistas compran flautas de todas las marcas con nosotros y cuando, con el paso del tiempo, te lo siguen agradeciendo, es que la elección ha sido la correcta, aunque seguimos trabajando para mejorar muchas cosas.

Dentro de vuestro catálogo, ¿cuentan con todas las marcas?

Eso es imposible... Hay decenas de marcas en todo el mundo y muchas de ellas aquí no se conocen. Poco a poco tenemos cada vez más, aunque por desgracia no todos los distribuidores dan las mismas facilidades, pero seguimos luchando para ello.

¿Cómo se elige una flauta? No parece que sea algo muy complicado...

Es una pregunta que parece sencilla, pero no lo es. Cuando un flautista dispone, dentro de su presupuesto, de varios modelos de distintas marcas, puede elegir con tranquilidad. Evidentemente no es fácil, ya que hay que saber lo que quieres encontrar en tu nuevo instrumento. Un flautista profesional lo tiene bastante claro, pero para los estudiantes, los profesores juegan un papel importante en ello porque, al conocer como tocan, les pueden ayudar, aunque no siempre es posible.

¿Y si no pueden ayudarles?

Pues les intento ayudar yo. A mí la marca no me influye, soy totalmente objetivo y conozco la manera de tocar de todas ellas, por lo que viendo como toca el músico y lo que busca, podemos encontrar la flauta que mejor se adapte a lo que está buscando.

Pero si sabe cómo se toca cada marca, parte con ventaja...

No, en absoluto. En las pruebas yo no sé en el orden que se prueban las flautas. En primer lugar, ellos prueban solos y luego entro yo. Les pido que no me enseñen los modelos y que simplemente toquen. Evidentemente, hay



Exposición de flautas traveseras, disponibles en "El Hogar de la Flauta Travesera".

que conocer al cliente un poco, saber dónde estudia o toca, que piensa hacer en el futuro, cuanto tiempo estudia, como quiere tocar... Y durante a prueba vamos viendo el sonido, afinación, digitación, articulación, facilidad para cambios de octava, etc. Así se van descartando flautas hasta llegar a la que más le guste.

¿Y si no le gusta ninguna?

Pues no pasa nada, mi consejo es que vuelvan a probar porque cada día es un mundo y puede que una flauta no te guste hoy, pero mañana sí. Normalmente, pasa en casi todas las pruebas, sientes algo que te dice "esta es mi flauta".

Dentro de los servicios, ¿qué más ofrecen?

Junto con los instrumentos, accesorios y partituras, tenemos un taller especializado solo en flauta. Cada vez tenemos más clientes que confían en nosotros; en ciertas épocas hay lista de espera porque no queremos hacerlo rápido para tener más clientes, la importancia está en la calidad. Por mi parte, pruebo todas las flautas que salen del taller y si llevara mi flauta a algún sitio, me gustaría que el trato fuera el correcto, aunque tarden un poco más, ¡Las prisas no son buenas!

En lo personal, ¿quién es Diego García Landa?

Diego es un flautista que lleva desde los 8 años tocando. Me crié con el método ruso, al cual agradezco la disciplina que me inculcó a la hora de tocar. Después, como muchos alumnos, estudias en un conservatorio superior, haces cursos, Master, pruebas de orquesta, conciertos y te plantas en el mundo real preguntándote: "¿y ahora qué?". Hasta que surgió este bonito proyecto...

¿Qué le diría a un flautista?

Simplemente que un cambio de instrumento no debe hacerse a la ligera, ya sea una flauta de iniciación o una flauta profesional. No todas las marcas son iguales y un modelo más caro o barato no va a sonar mejor que otro; depende mucho de cómo toques, esto hay que tenerlo en cuenta. Lo más importante es que cambiando de flauta tu técnica cambia, te hace crecer como flautista y aprovechas más tus recursos.

¿Y a los padres?

Bueno, esto es importante también, yo lo soy y se lo que es el día a día con tus hijos. Al final, los precios son muy parecidos y lo importante es encontrar un sitio de confianza donde comprar tu instrumento. Me ocurre en muchas pruebas que se decantan por un modelo que ni siquiera se habían planteado y encima ahorran algo de dinero. Además, cuando en el futuro tienes un problema con el instrumento, alguien te tiene que ayudar y tienes que saber dónde acudir.

Por último y como curiosidad... ¿Qué flauta utiliza?

Bueno... desde hace 12 años tengo una flauta Brannen de plata.

Muchas gracias por su tiempo y esperamos que pueda seguir ayudando a muchos flautistas a encontrar su flauta.

El Hogar de la Flauta Travesera

Paseo de las Acacias, 59

28005, Madrid

914731126

info@elhogardelaflautatravesera.com
https://elhogardelaflautatravesera.com

So Jin Kim

Enamorada de Mozart

por Blanca Gallego

Grabado en el sello ARS Produktion, junto a la Kurpfälzisches Kammerorchester, la violinista So Jin Kim nos concede esta entrevista y nos habla de su pasión por Mozart, y como, desde muy niña, estos Conciertos están presentes en su vida.

Mozart, siempre Mozart... ¿Qué significa Mozart para usted?

La música de Mozart me permitió descubrir mi amor hacia la música desde muy temprana edad. Sus Conciertos para violín son obras que los violinistas tocamos a lo largo de toda nuestra vida, a menudo por petición de público, concursos o por diversos motivos. Para mí, sin importar la situación o la ocasión, estos Conciertos de alguna manera siempre me han producido una sensación de calma e inspiración, recordándome mi amor por la música y por tocar el violín. Siempre he sentido que la música de Mozart tiene el poder de elevar todos los aspectos de la vida a algo hermoso y cálido, incluyendo momentos mundanos y oscuros. Espero que esta grabación transmita un poco de mis sentimientos hacia estas piezas.

Ha decidido grabar solo 2 de los 5 Conciertos, el n. 3 y el n. 5... ¿Por qué? ¿Quizá porque son sus favoritos?

El Tercero fue el primer Concierto de Mozart que interpreté, por lo que ocupa un lugar importante para mí, mientras que el Quinto es un Concierto que nunca he dejado de tocar. Desgraciadamente, en un solo CD no había espacio para grabar los cinco, así que me tuve que decidir por estos dos.

¿Cómo es este Mozart que aún estaba en Salzburgo?

Sí, Mozart escribió estos cinco Conciertos mientras estaba en Salzburgo, la mayoría para él mismo como concertino o primer violín de la orquesta que tenía a su disposición Collredo, el Arzobispo de Salzburgo.

¿Se explica el por qué no escribiera más Conciertos para violín, casi todos consecutivos, tras el n. 5?

Mozart era aún muy joven cuando escribió estos Conciertos. Poco después de

"De alguna manera, estos Conciertos siempre me han producido una sensación de calma e inspiración"



So Jin Kim, violinista que ha grabado para ARS Produktion, los Conciertos para violín ns. 3 y 5 de Mozart.

Documental

"So Jin Kim - Conciertos de Mozart"

<https://www.youtube.com/watch?v=0B2T2kvWe-w&feature=youtu.be>

componerlos, se casó y también experimentó la muerte de su madre, lo que le afectó mucho. Desde entonces, se centró principalmente en escribir grandes óperas y otros géneros a medida que "envejecía".

Las cadencias que toca en la grabación son nada menos que del gran director Raymond Leppard, fallecido hace escasos meses...

Raymond Leppard escribió estas cadencias para mi profesor, Cho-Liang Lin, que las grabó para Sony Classical hace bastantes años. Schott las publicó en 2019, justo antes de que comenzara mi proyecto discográfico, por lo que fue el momento perfecto y una manera de seguir los pasos de mi gran maestro, que ha sido una fuente de inspiración para mí.

Mozart da "libertad" al violín frente a la orquesta, que no necesita necesariamente un director...

Cierto, fue escrito para el concertino, el que lidera la orquesta, por lo que pueden tocarse sin director; en mi opinión, quizás mejor sin director...

Háblenos un poco de su formación, sus maestros...

Estudié en Estados Unidos en la Juilliard School con Cho-Liang Lin y Naoko Tanaka, antes de viajar y establecerme en Europa.

Y de España, ¿tiene pendiente algo...?

Recientemente realicé una extensa gira por España, tocando en Madrid hace escaso tiempo. Adoro este país, y espero que la crisis sanitaria que estamos viviendo acabe lo antes posible. ¡Espero regresar a España muy pronto para volver a tocar!



www.sojinkim.com
<http://web.no-te.com>

A BALLET BY JOHN NEUMEIER

B E E
T H O
V E N
P R O J E C T



Franz Lehár

por Juan Carlos Moreno

Este año, Viena se vuelca en la conmemoración del 250 aniversario de uno de los grandes genios que allí residieron y que, desde ella, cambiaron para siempre la historia de la música. Ni que decir tiene que hablamos de Ludwig van Beethoven. Más desapercibido pasará otro aniversario de un músico un siglo más joven y, sin duda, menos trascendente, pero que contribuyó decisivamente con sus operetas a hacer más llevadero a los vieneses el trauma de dejar de ser el centro y corte de un imperio multicultural. Ese músico no es otro que Franz Lehár.

Nacido el 30 de abril de 1870 en Komárno, hoy una ciudad eslovaca pero que en aquel momento formaba parte del Imperio austrohúngaro, Lehár era hijo del director de una banda militar. Desde un primer momento estuvo, por tanto, inmerso en un ambiente musical, a lo que había que sumar la mezcla de ritmos, melodías e idiomas que en esa población se escuchaba: el húngaro que los Lehár hablaban en su hogar, el alemán oficial de la guarnición militar, el eslovaco de parte del pueblo... Todo ello acabaría dando a la música de Lehár un convincente aire "austrohúngaro" que constituye una de las bases de su éxito.

La opereta, sin embargo, no era un género que entrara en los planes del joven Lehár. Su padre quería convertirlo en un virtuoso del violín, mientras que él soñaba con triunfar como compositor de ópera. Sin embargo, la frialdad con que fue acogido su primer ensayo en el género, *Kukushka*, estrenada en Leipzig en 1896, le produjo tal desazón, que hizo que un amigo le sugiriera probar suerte con algo más ligero. Al principio, Lehár se resistió, por un lado, por la consideración que se tenía de la opereta como algo menor; por otro, porque, a pesar de que Johann Strauss hijo, el gran rey del género, aún se hallaba vivo y en activo (murió en 1899), la opereta parecía mostrar señales de agotamiento. Aun así, decidió probar fortuna: en Viena, en 1902, dio a conocer *Wiener Frauen* y *Der Rastelbinder*. Su éxito, aunque no espectacular, fue suficiente como para animarle a seguir por ese camino.

La viuda alegre

La consagración llegaría tan solo tres años más tarde y de la mano de un libreto que le proporcionó el autor de esa segunda opereta, Victor Léon: *Die lustige Witwe* (*La viuda alegre*). La picardía de su argumento, el carácter veladamente erótico de su música y su mezcla de humor sofisticado y melancolía, convirtieron esa opereta en todo un fenómeno y lograron que el género resurgiera de sus cenizas: la edad de oro representada por la dinastía de los Strauss de Viena dejaba paso a una nueva edad, si no tan dorada, sí al menos de plata. Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, Lehár estrenó una larga serie de obras, entre las que destacan *Der Graf von Luxemburg* (1909), *Zigeunerliebe* (1910) y *Eva* (1911).

"Lehár estuvo inmerso en un ambiente musical, sumado a la mezcla de ritmos, melodías e idiomas como el húngaro, alemán o eslovaco, acabarían dando a su música un convincente aire austrohúngaro, que constituye una de las bases de su éxito"

Casi todas ellas seguían la tradición del género en su predilección por historias sencillas y algo sentimentales, que per-



RDB/ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES

Nacido en 1870, este año se conmemora el aniversario del nacimiento de Franz Lehár (en la imagen, Lehár y Richard Tauber con su inseparable monóculo en Zurich en 1946).

mitían a los espectadores olvidarse por unos momentos de los problemas del mundo real y dejarse llevar por otro dominado por la belleza. No obstante, poco a poco Lehár empezó a sentar las bases de lo que acabaría convirtiéndose en una profunda renovación de la opereta.

"Opereta romántica"

Paganini (1925) inaugura esa nueva forma en la que se embarcó el compositor y que él mismo bautizó como "opereta romántica". Si bien de la opereta tradicional se conserva el tono ligero de las escenas cómicas, el argumento dista aquí ya de ser el de una simple comedia y adquiere tintes inusitadamente dramáticos. Otros cambios fueron la reducción sustancial del texto hablado y, en cuanto a la música, una mayor exigencia de la escritura vocal y el enriquecimiento de la paleta orquestal. En un primer momento, esas innovaciones provocaron el desconcierto del público, pero Lehár insistió en ellas, convencido como estaba que la fidelidad a los esquemas del pasado significaría la muerte del género. Al final se salió con la suya, pues *Der Zarewitsch* (1927) y *Das Land des Lächelns* (1929), entre otros títulos, le valieron nuevos y sonoros triunfos.

En 1934, en Viena, dio a conocer la que él consideraba su mejor obra, *Giuditta*. Fue también su sorpresiva despedida de los escenarios. A partir de ese momento, y hasta su muerte en la ciudad balnearia de Bad Ischl en 1948, se dedicó a escribir música para algunas películas y a dirigir repeticiones de algunos de sus espectáculos, entre ellos *Die lustige Witwe*. Lehár vio también entonces cómo su música era usada por el régimen nazi, y eso a pesar de que su esposa, Sophie, era judía. No obstante, y dada la admiración que Hitler sentía por esa opereta, esa condición racial fue cambiada por la de "aria de honor por matrimonio"...

Tauber, el tenor de Lehár

La reforma que el compositor planteó de la opereta no habría sido seguramente posible de no haber contado con un tenor capaz de ganar con su voz y carisma al público y convencerle de que los cambios introducidos en el género no eran fruto del capricho, sino una necesidad. Ese tenor fue Richard Tauber. Fue él, por ejemplo, el que hizo que *Paganini*, tras provocar el desconcierto en Viena, obtuviera en Berlín un éxito incontestable.

“La voz cálida del tenor obró un efecto instantáneo; comprendió que había encontrado al intérprete ideal para su música”

Lehár y él se habían conocido en 1922, a raíz de una representación de *Zigeunerlieber*. La voz cálida del tenor obró un efecto instantáneo sobre el compositor, quien comprendió que había encontrado al intérprete ideal para su

música. Ese mismo año surgió la primera colaboración entre ambos, *Frasquita*, a la que seguirían títulos como *Der Zarewitsch*, *Friederike* (1928), *Das Land des Lächelns* y *Giuditta*, esta última estrenada en la Staatsoper de Viena por mediación del cantante, miembro estable de la compañía de ese teatro. El momento culminante de todas esas obras, el que esperaba con impaciencia el público, lo constituía la *Tauberlied* o “canción de Tauber” del acto segundo, que Lehár escribía para lucimiento del tenor.

El nazismo interrumpió esta relación: de origen judío, Tauber hubo de buscar refugio en el Reino Unido, donde murió unos meses antes que su colaborador y amigo, el 8 de enero de 1948.

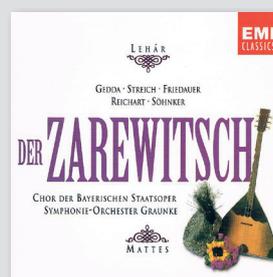
CRONOLOGÍA

- 1870 Nace el 30 de abril en Komárno, en la actual Eslovaquia, entonces parte del Imperio austriaco.
- 1880 La familia se traslada a Budapest, donde el padre, director de una banda militar, es destinado.
- 1882 Ingresa en el Conservatorio de Praga, donde estudia violín y composición.
- 1887 Compone dos sonatas para piano, en Fa mayor y re menor.
- 1896 Presenta en Leipzig su primera ópera, *Kukushka*.
- 1899 Se incorpora a la banda de su padre, de la que llegará a ser director.
- 1902 Fija su residencia en Viena, donde, en noviembre, estrena *Wiener Frauen* y, un mes más tarde, *Der Rastelbinder*.
- 1905 El estreno en Viena de *Die lustige Witwe* le consagra como el gran maestro de la opereta de su tiempo.
- 1909 *Der Graf von Luxemburg* le vale un nuevo triunfo en la escena vienesa.
- 1922 La opereta *Frasquita* se convierte en la primera colaboración entre Lehár y el tenor Richard Tauber.
- 1925 Estreno de la opereta *Paganini* en Viena. *Die lustige Witwe* es llevada al cine.
- 1934 La Staatsoper de Viena acoge el estreno de su última opereta, *Giuditta*.
- 1935 Para mantener al máximo el control de su obra, funda su propia editorial musical, Glocken-Verlag.
- 1943 Se estrena en Budapest la ópera *Garabonciás diák*, revisión en húngaro de la opereta *Zigeunerliebe*.
- 1948 Muere el 24 de octubre en Bad Ischl, Austria.

DISCOGRAFÍA

- *Die lustige Witwe*. Elisabeth Schwarkopf, Nicolai Gedda, Eberhard Wächter, Hanny Stefek. Philharmonia Chorus & Orchestra / Lovro von Matačić. Emi. ADD.
- *Das Land des Lächelns*. Anneliese Rothenberger, Nicolai Gedda, Harry Friedauer, Renate Holm. Coro de la Radio Bávara. Orquesta Sinfónica Graunke / Willy Mattes. Emi. 2 CD. ADD.
- *Der Graf von Luxemburg*. Marco Vassalli, Mark Hamman, Eva Schneidereit, Astrid Kessler. Coro del Teatro de Osnabrück. Orquesta Sinfónica de Osnabrück / Daniel Inbal. CPO. 2 CD. DDD.
- *Der Zarewitsch*. Nicolai Gedda, Rita Streich, Ursula Reichart. Orquesta Sinfónica Graunke / Willy Mattes. Emi. ADD.
- *Giuditta*. Christiane Libor, Laura Scherwitzl, Nikolai Schukoff, Ralf Simon. Coro de la Radio de Baviera. Orquesta de la Radio de Munich / Ulf Schirmer. CPO. 2 CD. DDD.
- *Oberturas. Valses*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín / Vladimir Jurowski. CPO. DDD.
- *Fata Morgana y otras suites, danzas e intermezzi*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín / Vladimir Jurowski. CPO. DDD.

- *Sonatas para piano. Fantasía*. Wolf Harden, piano. CPO. DDD.
- *Lieder*. Heidi Wolf, soprano; Gabriele Rossmann, soprano; Iris Vermillion, mezzosoprano; Jürgen Sacher, tenor. Cord Garben, piano. CPO. DDD.





LEOŠ JANÁČEK

FROM THE HOUSE OF THE DEAD

DE LA MAISON DES MORTS
AUS EINEM TOTENHAUS
Z MRTVÉHO DOMU

BAYERISCHES STAATSORCHESTER
CHORUS OF THE BAYERISCHE STAATSOPER
CONDUCTOR **SIMONE YOUNG**

STAGE DIRECTOR
FRANK CASTORF



BAYERISCHE
STAATSOPER

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

BelAir
classiques

AUDITORIO



Conciertos

El mundo de la música está atónito ante Alexandra Dovgan, la jovencísima alumna de Mira Marchenko en el Conservatorio Estatal de Moscú, que ofreció junto a la Orquesta Sinfónica de Galicia una soberbia interpretación del *Concierto para piano n. 1 en sol menor* de Mendelssohn. Hemos visto muchos niños prodigios en el mundo de la música, y especialmente en el piano, que con el paso de los años acabaron en un discreto segundo lugar. Sokolov ha dicho de ella: “no es una niña prodigio, sino un prodigio y su forma de tocar es honesta y concentrada”. Además de este sorprendente debut, destacamos el recital de clave francés en Birmingham, ciudad del estado de Michigan, de Yago Mahúgo.

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



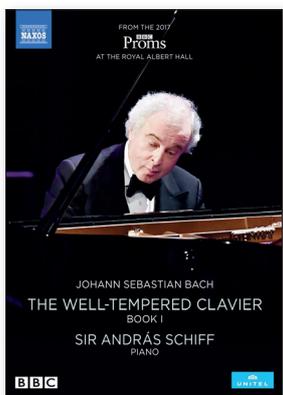
© Bill Cooper

Ópera

“Marzelline, después de tratar de forzar a Fidelio a un beso en la boca dado a medias, lo espía desde una puerta durante su gran aria, aflojándose sus vestimentas y dejando ver la forma de sus senos a través de una blusa. Gran trauma claro, para la niña, que a pesar de todo logra elevarse a la altura de los ideales beethovenianos: en conjunción con la trompeta que anuncia la llegada de Don Fernando, la joven aparece inesperadamente para inhabilitar a Pizarro descargándole un pistoletazo en la pierna”. Palabras de Agustín Blanco Bazán sobre el reciente *Fidelio* en la Royal Opera House, con dirección escénica de Tobias Kratzer y musical de Antonio Pappano.

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

DISCOS



Discos

“Desde que Wanda Landowska, en 1928, hiciera la legendaria grabación en un instrumento de sonido infernal, son numerosos los pianistas que se han expuesto a grabar el *Clave bien Temperado*, dejando cada uno de ellos su personal visión de este conjunto de dípticos demostrativo de las posibilidades expresivas de todas las tonalidades. La mayoría de ellos pertenecen al selecto grupo que juega en la división de honor del pianismo, pero el único que ha revalidado el título por tercera vez en clara distancia con sus rivales es Sir András Schiff (1953) [...] En definitiva, una interpretación que después de casi 300 años mantiene viva la música de esta obra extraordinaria”. Así comienza y acaba la crítica que le dedica José Luis Arévalo al que es el disco Top1 de nuestros mejores del mes.

42

AUDITORIO

54

DISCOS

72

BUFFET

83

RECOMENDADOS DEL MES

Alexandra Fanny Dovgan

A Coruña



Con solo doce años, Alexandra Dovgan es ya una realidad.

La jovencísima alumna de Mira Marchenko en el Conservatorio Estatal de Moscú, Alexandra Dovgan, recién arrojada al foso de la presión apabullante del medio escénico, dejó al aficionado con una sesión de encontrarse ante una intérprete con una exquisita solvencia y dominio de una técnica que dejará memoria tras esta presentación. Valga el añadido de *Fanny* como una recurrencia atrevida por la asimilación a la hermana del autor del *Concierto para piano n. 1 en sol menor*, Felix Mendelssohn. Obra en la que destacó el *Andante*, por su talento ciertamente melancólico, en lo que se aprecia como una *Romanza sin palabras*, en el que pudimos congraciarnos felizmente con esta aparente promesa hecha realidad, que en mayor medida crecería enteros en el *Presto-Molto Allegro e vivace* engarzado por rigor y virtuosismo con la orquesta.

Tras el debut de la joven pianista, llegó el turno para *El pájaro de fuego* de Stravinsky. Tres cuartos de hora, aproximadamente, en su magnetismo irresistible, que garantizó al compositor una aceptación que no ha perdido un ápice de vigencia en nuestros días, tal cual sucede con *La consagración de la primavera*. De la misma han surgido diversas suites, tratadas por el autor. Slobodeniouk navega a todo trapo en estos repertorios, tal cual comprobamos en otras aventuras del compositor, entregado por veces a Diaghilev y Fokine. Rendidos nos tiene en estos alardes, para un orquesta que trata con obsesiva meticulosidad.

Ramón García Balado

Alexandra Dovgan. Orquesta Sinfónica de Galicia / Dima Slobodeniouk. Obras de Mendelssohn y Stravinsky.
Palacio de la Ópera, A Coruña.

El mejor de los profetas

Berlín

De las tres veces (¡!) que he podido ver en un teatro *Le Prophète* de Meyerbeer, ésta ha sido la mejor y más equili-

brada. La Deutsche Oper está empeñada en un ciclo de resaca de las grandes obras de Meyerbeer. Ya tiene en repertorio *Hugonotes* y este año le toca a *Dinorah*. Sin embargo, donde ha acertado claramente es en esta gran obra, tan difícil. Si el espectáculo de Py es discutible (mucho), tiene algunos momentos de fuerza. Sus contradicciones o su obsesión con la violencia y los desnudos le hacen perder pie (nunca mejor dicho) con el ballet de los patinadores y la escena de la coronación, por ejemplo. Desde el podio, Mazzola exhibe su oficio y su afinidad con este repertorio y la orquesta del Teatro se luce, así como los coros (hay tres), preparados por Jeremy Bines los dos de adultos y por Christian Lindhorst el de niños. Los bailarines son muy buenos, aunque aquí se les pide más gimnasia que otra cosa. Y como siempre en Meyerbeer, hay muchas partes pequeñas de exigencias diversas, bien cubiertas. Tiene que haber tres primeras figuras, y las ha habido.

Kunde (66 cumplidos) hace un *tour de forcé* del protagonista desde su entrada hasta el final. Este es un cantante serio de los que no abundan nunca. Su madre, Fidès, es para muchos la verdadera protagonista. Nunca he escuchado a Margaine tan bien como en este papel permanentemente exigido. La amada, Berthe, es más convencional como corresponde a una soprano coloratura, pero Tsallagova canta divinamente e interpreta (llevada también por Py, hay que reconocerlo) de modo que su figura cobra importancia. Los tres anabaptistas se las traen. Quien lo tiene más fácil es Thomas Lehman (barítono) en Mathisen, pero ya Jonas tiene momentos endiablados como corresponde a un tenor de Meyerbeer (Gideon Poppe, excelente). Zacharie es casi un coprotagonista y hasta tiene su solo: muy bien el bajo Welton y los tres excelentes intérpretes. Otro papel difícil es el del tirano Oberthal, y de los ingratos: el barítono Carico estuvo siempre a la altura. Gran éxito y buena asistencia.

Jorge Binaghi



Si el espectáculo de Olivier Py en este *Le Prophète* es discutible, tiene algunos momentos de fuerza.

Gregory Kunde, Clementine Margaine, Elena Tsallagova, Derek Welton, Seth Carico, etc. Orquesta, coro de niños y coro del Teatro / Enrique Mazzola. Escena: Olivier Py. *Le Prophète*, de Giacomo Meyerbeer.
Deutsche Oper, Berlín.

Rayos de sol

Birmingham



© MANDRACORA/PRC

Yago Mahúgo ofreció un espléndido recital de barroco francés en Birmingham, ciudad del estado de Michigan.

Recién llegado de una triunfante aparición en la ciudad de Nueva York con su grupo Ímpetus Madrid Baroque Ensemble, el clavecinista Yago Mahúgo honró a la audiencia con su cuidadosamente elegido y conmovedor programa de música de clave francés. El programa se centró casi exclusivamente en la música de los Couperin, comenzando con el imponente *Preludio en re menor* de Louis Couperin,

perteneciente a uno de los géneros más complicados de la literatura musical. A esto le siguió un conjunto de piezas de François "Le Grand".

Mahúgo presentó una actuación magistral de tres incommensurables Preludios de *L'art de toucher le clavecin*. Luego vino una selección de *Pièces caractéristiques*, concluyendo con las famosas *Les barricades mystérieuses* y *Soeur Monique*. Mahúgo las tocó todas con fina sensibilidad y moderación: como ya han señalado los críticos, el intérprete habla el "idioma" del barroco francés como si fuera nativo. Continuó con la música de Armand-Louis Couperin, de la que Mahúgo eligió tres de las cuatro piezas de su *Quatre Nations: L'Italienne, L'Angloise* y *La François*, interpretándolas con calidez y finura.

Lo más destacado de la noche fueron, sin duda, las dos piezas de Pancrace Royer. En *La Marche des Scythes*, Mahúgo inyectó una cantidad extraordinaria de energía en su actuación, hasta el punto que el clave comenzó a balancearse. El público respondió con calurosos aplausos y le hizo saludar varias veces. Como bis, ofreció *Le Dodo* de F. Couperin, dejando sin tocar las últimas notas con un efecto de *ritardando* inacabado, imitando una canción de cuna interrumpida una vez el niño se hubiera dormido. Esto provocó una sonrisa de satisfacción entre la audiencia. Este recital marcó la tercera aparición en cuatro años de Yago Mahúgo en Birmingham. La sensación unánime fue que no debería tardar en volver a honrarnos con otro recital.

Christopher Brodersen

Yago Mahúgo. Obras para clave del barroco francés. St. James Episcopal Church, Birmingham.

Los Hugonotes consagrados

Ginebra



© MACAU DOUGADOS

Los hugonotes, representados en una ciudad hugonota como es Ginebra.

Desde hace ya una decena de años, *Los hugonotes* (*Les hugenots*) hacen su reaparición en los escenarios líricos, tras el siglo de olvido que siguió al siglo de éxito desde su estreno en la Ópera de París en 1836. Y, al parecer, actualmente provocan el entusiasmo tanto del público como de la crítica. Y lo mismo sucede con la nueva producción del Gran Teatro de Ginebra. En este caso, todas las condiciones se reúnen para despertar el interés: un reparto vocal de altos vuelos, la vuelta del director Marc Minkowski, que había resucitado este mo-

delo de gran ópera a la francesa de Meyerbeer en 2011 en el Teatro de la Moneda de Bruselas, y la puesta en escena muy esperada de Jossi Wieler y Sergio Morabito. Tantas promesas cumplidas.

Además, la partitura está integralmente respetada (excepto algunos momentos en los ballets, pero mantenidos) para cinco horas de espectáculo incluyendo los entreactos. Lo cual se diferencia de la reciente producción de la parisina Bastille (ver RITMO de noviembre de 2018), y también por la restitución. La velada se pasa casi volando con los tres primeros actos, que alinean toda una serie de proezas vocales, pero también con los dos últimos actos, en los que se concentra la mayor parte de la inspiración musical. El coro del Gran Teatro de Ginebra y la Orchestre de la Suisse Romande dan fe de un ardor con precisión a la altura de las múltiples exigencias de la obra. Minkowski, ausente de la Ópera de Ginebra desde hacía veinte años, asume el desafío de esta obra monumental, con una batuta comprometida que pone de relieve los detalles, mantiene los equilibrios, lanza poderosamente los momentos de fuerza. Lo que corresponde a su fama de gran intercesor del retorno actual de Meyerbeer.

El pletórico reparto vocal responde perfectamente a estas intenciones. John Osborn constituye un ideal Raoul, el héroe de la historia, con un constante lirismo servido por una técni-

"Por el lado del montaje escénico, Wieler y Morabito reutilizan un pretexto visto ya muchas veces: el rodaje de una película de cine"

ca de voz idónea de emisión mixta de pecho y cabeza (como lo fue en su tiempo el creador del papel, el legendario Adolphe Nourrit). Las tres voces principales femeninas expresan también un canto cumplido, con Ana Durlovski (Margueritte de Valois), Rachel Willis-Sørensen (Valentine) y Lea Desandre (Urbain). Laurent Alvaro (Saint-Bris) y Alexandre Duhamel (Nevers) confirman la proyección segura que se les conoce. Por su parte, Michele Pertusi presenta un Marcel algo cavernoso pero bien plantado. Los múltiples papeles secundarios (una docena) se perfilan con justeza. Una restitución vocal casi perfecta para una obra en la que tanto se la necesita.

Por el lado del montaje escénico, Wieler y Morabito reutilizan un pretexto visto ya muchas veces: el rodaje de una película de cine. Pero sin efectos pesados, como una coartada exterior para narrar esta historia de conflictos entre los católicos y los protestantes de la Francia del siglo XVI. Se encuentran así pocos decorados entre figurines al estilo actual o del Renacimiento. Para las dos breves secuencias de ballet, la coreógrafa Altea Garrido ha elegido movimientos histéricos y después una danza de estilo cortesano, lo cual viene a pedir de boca. De una manera general, los movimientos están bien arreglados durante todo el espectáculo, especialmente para la agitación de las muchedumbres. La escena final, la de la matanza histórica de los protestantes en el día de San Bartolomé, se traduce al contrario con gestos sobrios sobre un escenario vacío, lo cual restituye su fuerza trágica. En esta ciudad hugonota que es Ginebra, este mensaje se percibe sin ninguna duda dentro de toda su potente expresión.

Pierre-René Serna

John Osborn, Ana Durlovski, Rachel Willis-Sørensen, Lea Desandre, Laurent Alvaro, Alexandre Duhamel, Michele Pertusi, etc. Orchestre de la Suisse Romande, Choeur du Gran Théâtre de Genève / Marc Minkowski. Escena: Jossi Wieler y Sergio Morabito. Les Huguenots, de Giacomo Meyerbeer. Grand Théâtre, Ginebra.

Il panzone cabalga de nuevo

Las Palmas de Gran Canaria



Conjuntado el cuarteto de damas de *Falstaff*, encabezadas por Isabel Rey.

La 53 temporada organizada por los Amigos Canarios de la Ópera ha subido el telón con *Falstaff*. Era la tercera vez que se programaba, la última fue en 1998. Y es que la postrera obra verdiana nunca ha sido de las más populares y amadas por el gran público operístico. Su interpretación es compleja, funda-

mentalmente por su carácter único y diferenciado con respecto al resto de la producción verdiana. No estamos ante una ópera al uso, sino que se trata de una obra de teatro en música, en la que resulta esencial captar claramente lo que dicen en todo momento los distintos personajes y su relación con la música y la acción teatral. Por otro lado requiere de un amplio elenco, 10 personajes, que se relacionan constantemente mediante múltiples números de conjunto, de dúos a partes donde intervienen los 10 personajes, que deben funcionar con la sincronización de un reloj. A todo ello hay que añadir una orquestación finísima de gran riqueza rítmica y tímbrica, todo lo cual exige un director muy preciso y flexible, de pincel muy fino y una orquesta con un alto nivel de virtuosismo.

Lo mejor de las interpretaciones ofrecidas en el Pérez Galdós es que reunieron un conjunto solvente, con una inteligible pronunciación italiana, en el que ninguno de sus miembros destacó sobre el resto, con la salvedad de Roman Burdenko como Ford, sin duda la mejor voz sobre la escena, en un abrasador Ford consumido por los celos, como demostró en su conocida aria, la única de la partitura junto a las de Fenton y Nannetta. El resto de los intérpretes se desarrollaron correctamente, comenzando por el protagonista, Roberto de Candia, que sin una voz especialmente destacada, pero con el personaje muy rodado, fue un Falstaff creíble musical y actoralmente, aunque un tanto lineal.

Conjuntado el cuarteto de damas, aunque sus voces no terminaran de empastar, encabezadas por Isabel Rey, Alice Ford de voz ya no en su mejor momento, escasa en graves y de timbre algo agrio, utilizó todos sus recursos en una efectiva Alice Ford. Ana Ibarra, Mrs Quickly inusualmente joven, lució un trabado y consistente registro grave y Cristina del Barrio fue una solvente Meg. Sofía Esparza, Nannetta, junto a David Astorga, Fenton, ofrecieron una joven pareja de enamorados de timbres lozanos y agudos fáciles. Reinaldo Macías, Bardolfo, y Miguel Ángel Zapater, Pistola, fueron unos desenvueltos pícaros, especialmente Zapater con su recia voz de auténtico bajo, mientras Juan Antonio Sanabria sacó partido de su talento histriónico en el guiñolesco Doctor Cajus.

Muy suelto actoralmente el Coro de la Ópera de Las Palmas, lo mismo que el resto de cantantes, en un movimiento escénico incesante a cargo de Renato Bonajuto, con puesta en escena de la Ópera de Estambul, tradicional y sin sobresaltos, que combinó en su vestuario elementos de distintas épocas sin grandes estridencias.

El debutante en plaza Roberto Gianola, como director musical, se ocupó de que la compleja maquinaria funcionara, especialmente en los peligrosos números de conjunto, donde no pudo evitar algún desajuste, logrando una efectiva prestación instrumental de la Filarmónica de Gran Canaria, de la que podría haber obtenido mayor delicadeza y algo más de lirismo en los numerosos ariosos, que sonaron frecuentemente faltos de vuelo.

Juan Francisco Román Rodríguez

Roberto de Candia, Isabel Rey, Roman Burdenko, Ana Ibarra, Sofía Esparza, Cristina del Barrio, David Astorga, etc. Coro de la Ópera de Las Palmas, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / Roberto Gianola. Escena: Renato Bonajuto. Falstaff, de Giuseppe Verdi. Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.

“Roberto Gianola, como director musical, logró una efectiva prestación de la Filarmónica de Gran Canaria”

Salut a la France?

Londres



Amanda Forsythe y Lisa Davidsen, como Marzelline y Leonore, respectivamente.

El genio teatral que agració a Tobias Kratzer en su *Tannhäuser* para Bayreuth, estuvo ausente en su antojadizo y mal preparado *Fidelio*. La cárcel del Acto I fue trasladada a la Francia revolucionaria de Robespierre; la excusa de haber dejado que los prisioneros salieran al patio porque era el cumpleaños del Rey perdió sentido. Y nadie les abrió el calabozo, porque Kratzer suprimió el pedido expreso de Leonore a Rocco en este sentido (¡si al menos hubiera cambiado el cumpleaños del Rey por el 14 de julio!). Los prisioneros emergieron de todos lados, incluso a través de la puerta por donde hace su aparición Pizarro, como si tuvieran total libertad de movimiento. En el Acto II los revolucionarios se trasladaron a un gran salón donde un público contemporáneo observó toda la acción, desde las penurias de un Florestan yacente en una pequeña isla de lava falsa hasta ese final donde se incorporó como un coro vibrante en representación de todos. Fue de este público que salió Don Fernando, en una concepción teatral acertada en su tensión brechtiana entre la realidad y la ficción, pero la tensión hubo que imaginarla porque... ¡qué acartonados estuvieron todos! Actuaron como en una de esas malas pelis donde advertimos que los artistas están más preocupados por seguir las instrucciones del director que de encarnarse en personajes convincentes. Algunas ideas fueron interesantes, como con la sexualmente agresiva Marzelline, después de tratar de forzar a *Fidelio* a un beso en la boca dado a medias, lo espía desde una puerta durante su gran aria, aflojándose sus vestimentas y dejando ver la forma de sus senos a través de una blusa. Gran trauma claro, para la niña, que a pesar de todo logra elevarse a la altura de los ideales beethovenianos: en conjunción con la trompeta que anuncia la llegada de Don Fernando, la joven aparece inesperadamente para inhabilitar a Pizarro descargándole un pistoletazo en la pierna. Luego del coro final, el telón se cierra sobre un escenario donde queda sólo un pensativo Jacquino.

A pesar de su *vozarrón* sin límites, Lisa Davidsen naufragó en "Abscheulicher!", precisamente por su *vozarrón*: siempre en *forte* y desbordando muchas notas con incontrolada estridencia y fraseo débilmente articulado. En el Acto II estuvo descomunal por su precisión de ataque, su agilidad vocal y su impecable pasaje al agudo. Y junto a ella, se lució una voz de similar juventud y frescura, porque Jonas Kaufmann canceló a ultimísimo momento. En su reemplazo deslumbró David Butt Philip, un inglés formado en el Covent Garden, que cantó

Froh en el Real de Madrid. La voz de Butt Philip es lírica, pero de cálida densidad y proyección de clarín. Excelente el Rocco de Georg Zeppenfeld y sonoro pero a veces calando a feo el Pizarro de Simon Neal. Ágiles y seguros en su línea de canto estuvieron Robin Tritschler y Amanda Forsythe como Jacquino y Marzelline. Antonio Pappano dirigió con buena rutina en el Acto I y sorpresiva inspiración en el II, con una orquesta y coro excelentemente preparados.

Como muchos otros *regisseurs*, Kratzer cayó en la trampa de tratar de "mejorar" un libreto excesivamente retórico tal vez, pero de convincente expresividad dialéctica como *singspiel*, esto es, un género donde por definición las partes habladas debe contrastar con sequedad al torrente de los números musicales. Pues bien, Kratzer no sólo le agregó textos del Danton de George Büchner para reforzar su capricho ideológico de Revolución Francesa, sino que también injertó algo de Franz Grillparzer y, peor aún, algunas modificaciones y frases de su coletito. A su llegada al teatro el público fue confrontado con un telón predicando "Libertad, Igualdad, Fraternidad". El Acto I estuvo dominado por una enorme bandera francesa, en ella se involucraron Florestan y Leonore sobre el final. Tal vez un *Fidelio* para Macron pero no de Beethoven.

Agustín Blanco Bazán

Lisa Davidsen, David Butt Philip, Georg Zeppenfeld, Simon Neal, etc. Royal Opera House / Antonio Pappano. Escena: Tobias Kratzer. *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven. Royal Opera House, Londres.

Into the Little Hill

Madrid



"Frente a una notable dimensión musical, la propuesta escénica de La Veronal, no hizo sino proyectar una notable confusión dramática mediante una permanente dispersión".

Cuando en 2006 se estrenó la ópera de cámara *Into the Little Hill*, su autor, el británico George Benjamin, era un compositor reconocido por un exiguo pero extraordinario catálogo de breves obras instrumentales, tan perfectas como condensadas. Desde entonces Benjamin se ha convertido en una de las figuras esenciales del panorama operístico internacional. Hay que celebrar la voluntad del Teatro Real por representar la, hasta ahora, trilogía escénica del autor, en lo que constituye un explícito apoyo a uno de los grandes autores de la creación contemporánea. A la pasada interpretación de *Written on Skin*, le ha seguido esta temporada la de *Into the Little Hill*, mientras que *Lessons in Love and Violence*, coproducida por la propia institución, lo hará en 2021.

La revisión que Benjamin y su colaborador habitual, el dramaturgo Martin Crimp, hacen del cuento de *El flautista de Hamelín* resulta tan sugerente como afilada en sus múltiples pliegues significativos. El núcleo narrativo se conserva pero adquiere, activado por ese impulso latente en la tradición oral de ser contado de nuevo, unos sentidos que incorporan metáforas políticas y resonancias oníricas. Las ratas que las dos voces, en los recurrentes y abrasivos acordes iniciales, llaman a exterminar, no son sino la designación xenófoba contra el considerado extranjero, mientras que la criminal hipocresía del primer ministro, inscrita en una política corrupta y embustera, apunta al centro mismo de ciertas derivas contemporáneas ¡incluso adquiere un sentido concreto en esta etapa post-Brexit!

Asimismo la mágica, fascinadora e hipnótica capacidad de la música, tan subyugante en el relato original, adquiere una declinación peligrosa ante su sumisión al poder político y su capacidad destructiva. Las ratas desaparecen, como los niños que al final de la ópera excavan unos túneles bajo "la pequeña colina" del título. La peculiar solución dramática ensayada por los creadores supone una deliberada ruptura de todo realismo teatral y se sostiene tanto en el uso de dos únicas voces femeninas, que asumen todos los personajes de la ópera, como con un permanente desplazamiento entre momentos cantados y explicativos, de modo que los protagonistas se narran a sí mismos en tercera persona. Esa singularidad constituye un desafío para su representación.

Si en su estreno en París, al que tuve el privilegio de asistir, se optó por una solución casi ritual que, aún en su hieratismo, permitía que este juego mantuviera todo su impacto, la propuesta coreográfica de esta versión, debida a Marcos Morau y la compañía de danza que dirige, La Veronal, no hizo sino proyectar una notable confusión mediante una permanente dispersión. Más allá de la incuestionable calidad de los bailarines, los continuados desplazamientos en la escena, desde las dislocadas formas coreográficas a los multiplicados figurantes o a los operarios que montaban la escenografía, terminaban por sabotear la extrema condensación dramática de la partitura y la exigente atención que requiere. Lo que parecía intuirse como interpretación argumental por parte de Morau, que convertía el relato en una suerte de metáfora de la abducción tecnológica de la infancia y de la conversión del hogar en un espacio alienante y desacogedor, en el sentido freudiano, lastra el potencial metafórico inscrito en el mismo. Absolutamente indefendible la inclusión, nada más finalizar la partitura de Benjamin, de un breve pero disruptivo fragmento de música electrónica con el que se acompaña la grotesca entrada del gigantesco roedor con el que concluye la propuesta escénica.

En el terreno musical, la interpretación fue notable. Las dos cantantes, la soprano Jenny Daviet y la mezzo Camille Merckx, resolvieron espléndidamente la contrastada vocalidad y los requerimientos de una difícil y exigente escritura. El director Tim Murray realizó una lectura que expuso con nitidez las oscuras y fascinantes texturas tímbricas del pequeño conjunto instrumental, con una plantilla que incluye el cimbalón, el banjo o las variantes graves del viento madera, aunque resultó algo parca en su capacidad de convocar el condensado e incisivo dramatismo que la pieza puede llegar a alcanzar.

David Cortés Santamarta

Jenny Daviet, Camille Merckx. Orquesta Titular del Teatro Real / Tim Murray. Escena: Marcos Morau y La Veronal. *Into the Little Hill*, de George Benjamin. Teatros del Canal, Madrid.

Three Tales

Madrid

Resulta demasiado evidente que los tres cuentos que conforman *Three Tales*, la vídeo-ópera digital documental de Steve Reich y Beryl Korot, son aquellos que nuestro presente reclama. No podemos sino sentirnos interpelados por unas distopías en las que se manifiesta, a modo de interrogante y en todo su reverso destructivo, la ideología del progreso tecnológico. Pero sería demasiado pueril reducir la obra a una denuncia unilateral, porque ésta se asienta en el decidido empleo por parte de sus creadores de unos recursos sonoros y visuales que derivan de esa misma tecnología, en una relación dialéctica que hace aún más compleja la pluralidad semántica de una obra decisiva de la creación contemporánea. Quizá, como sucedió durante siglos en aquellos cuentos de tradición oral, su impacto y pertinencia residen en su capacidad para ser reinterpretados y reintegrarse en la experiencia humana, si bien el tiempo comprimido de la contemporaneidad es, definitivamente, distinto al de aquellos, ¿dónde cabe ya ese "érase una vez"?, como lo es asimismo la alarmada conciencia del colapso. Y es innegable que el peligro y la amenaza recorren tanto las inexorables complejidades métricas de la música de Reich como las recurrentes y fragmentadas imágenes documentales elaboradas por Korot.

Los tres acontecimientos elegidos operan a modo de hitos del siglo XX, cuya cronología puntean. El incendio del enorme zeppelin Hindenburg al aterrizar en New Jersey en 1937, las pruebas nucleares estadounidenses en el atolón Bikini tras la Segunda Guerra Mundial y, finalmente, la clonación de la oveja Dolly, emblema de una biotecnología capaz de una manipulación genética que concibe a los seres vivos, en palabras del científico Richard Dawkins, cuyo testimonio se convierte en uno de los materiales sonoros de la pieza, como "máquinas creadas por nuestros genes".

Hindenburg - Bikini - Dolly

No cabe sino admirar la estrecha interrelación y la extraordinaria diversidad con la que, dentro de los presupuestos reiterativos de la estética minimalista que domina su lenguaje, los autores tratan cada uno de estos actos. *Hindenburg* funciona a modo de introducción, con esa eficaz revisión del leitmotiv de los martillos retumbando en el interior del Nibelheim como una referencia al espacio fabril decimonónico y, asimismo, a la fascinación nazi por la música wagneriana, en un íntimo vínculo con las imágenes del dirigible destruyéndose. *Bikini* genera un insólito dramatismo donde la expectativa de la explosión nuclear se hurta a nuestra mirada mientras que es permanentemente convocada a través de esa ralentizada "cuenta atrás" en torno a la que, atroz metrónomo, se organiza el desarrollo musical de la pieza y que se combina con los elegíacos registros de la población indígena desplazada de su hogar. *Dolly* supone una extenuante indagación de una rítmica maquina en la que Reich conduce al paroxismo el uso de las voces grabadas a modo de "melodías habladas", que los instrumentos y el tratamiento electroacústico recogen y transforman, y en la que en ocasiones emerge una poderosa declinación grotesca.

Three Tales necesita, en primer término, una estricta y compleja coordinación de sus distintos componentes, algo que Nacho de Paz llevó a cabo con el pleno rigor y la implicación que caracterizan su labor, en una nueva demostración de una trayectoria ejemplar, caracterizada por un especial compromi-

so con la creación contemporánea. No sólo aseguró una precisa sincronización de las proyecciones con el decurso musical, algo muy complejo en una obra de estas características, sino que permitió asimismo que la conjunción de la electroacústica con las voces del estupendo conjunto Synergy Vocals, auténtico especialista en este repertorio, y con el peculiar dispositivo instrumental (cuarteto de cuerda, percusión y dos pianos), adoptara una declinación sonora especialmente implacable. Aun siendo tardío, dado que la obra data de 2002, el estreno

en España de *Three Tales*, resultado de la coproducción entre el Teatro Real y las Naves del Matadero, era absolutamente necesario.

David Cortés Santamarta

Synergy Vocals. Orquesta Titular del Teatro Real / Nacho de Paz.
Three Tales, de Steve Reich y Beryl Korot.
Naves del Matadero, Madrid.

Meritoria clausura

Madrid



Santiago Serrate dirigió a Modus Novus un programa con obras de Jorge Muñiz, Benet Casablanca y Paul Hindemith.

El pasado 9 de marzo tuvo lugar en la capital uno de sus últimos conciertos públicos, justo antes de la actual clausura de toda actividad cultural debida a la pandemia global del Covid-19. Pese a la situación de alerta sanitaria, el Auditorio 400 del MNCARS acogió a un público fiel, muy numeroso y entusiasta ante las actividades programadas por el ciclo Series 20/21 del CNDM. En esta especial situación, pudimos escuchar por primera vez en España obras de Jorge Muñiz, Benet Casablanca y Paul Hindemith.

Abrió concierto el estreno absoluto de *Cántico de las criaturas* de Jorge Muñiz, encargo del CNDM. Tomando como base inspiradora la oración de San Francisco de Asís, Muñiz aborda (en unos 16' aproximados) una obra claramente estructurada en sus secciones internas y motivos temáticos. Tras una apertura estática, de interesantes calidades tímbricas, la obra deriva en un panel rítmico contrastante cuyo arranque está adecuadamente imbricado con las texturas de la introducción. El lenguaje utilizado tiene ecos del Jazz (uso de escobillas en la caja o el vibráfono), de Bernstein y Stravinsky en su articulación rítmica y cambios de acento y compás, así como de la estética impresionista en el color modal de los motivos melódicos, todo ello eficazmente cohesionado por la calidad de factura y la visión cosmopolita propia del autor. Con un uso recurrente de pedales, sobre los que suelen intervenir dúos instrumentales (otorgadas generalmente a las maderas), la obra resulta fluida y vitalmente rítmica, aunque algo reiterativa en su sección final.

Continuó la velada con el *Concierto de cámara n. 2 para trompa y ensemble '...de graue Wald sich unter ihm schüttelte'*, de Benet Casablanca, que tuvo su estreno en España. Fue compuesta por encargo de Berislav Šipuš y el Ensemble Cantus Croatia, con motivo de la celebración del décimo aniversario de su fundación. La cita "El bosque gris

que se estremecía debajo de él", de Büchner, y la evocación de la canción popular croata *Oj, Jelena, Jelena, jabuka zelena*, sirven al autor como arranque poético y musical de la obra, planteada en cuatro movimientos sin solución de continuidad. Si la parte adjudicada al *ensemble* se presenta puntillista en la escritura y camerística en su diálogo con el solista (como el propio compositor manifestaba en sus notas al programa), lo cierto es que la espléndida elaboración instrumental (en una continua oleada dinámica y tímbrica intercalada con la trompa) muestra una incontestable sonoridad orquestal debida a la densidad e incansante movimiento y cambio de las texturas que la conforman. La obra, que transita desde lo acumulativo y radiante hasta lo íntimo y reflexivo, nos muestra un lenguaje muy personal acoplado a cierto expresionismo.

José Chanza abordó la comprometida parte solista con eficacia y soltura, a pesar de cierta carencia de proyección en los *tutti*. El Grupo Modus Novus, por otro lado, exhibió un gran empaste en todas sus secciones instrumentales y plena complicidad con su director, Santiago Serrate. El maestro, titular de esta agrupación desde 2004, se mostró muy seguro, preciso, claro y escueto en gestos, logrando sacar a relucir las múltiples riquezas de esta compleja partitura en una lectura clarividente para los propios intérpretes y el público, completamente atento al devenir sonoro.

Culminó el concierto con la interpretación, por primera vez en nuestro país, del ballet *Hérodiade de Stéphane Mallarmé: Recitation Orchestrale*, de Paul Hindemith. Compuesto por encargo de Martha Graham en 1944, el ballet (que no incluye instrumentos de percusión) se despliega a través de once números perfectamente relacionados entre sí, formando una unidad poética y estructural compacta. De nuevo, la versión de Serrate (a la vez rigurosa y flexible) consiguió dar el adecuado perfil a la obra, engarzando convincentemente cada una de sus secciones, sin perder nunca la visión global de su estructura. Todo resultó fluido y balanceado, sin perder en ningún momento la tensión y pulso entre movimientos. Modus Novus reiteró su gran profesionalidad y cohesión interna respondiendo, con absoluta precisión y empatía, a las múltiples indicaciones rítmicas, dinámicas y de carácter marcadas por su director. Fueron destacables las intervenciones de las cuerdas, por su empaste y limpias líneas melódicas en el *Prélude. Lent-Modéré*, los solos de clarinete, violín y fagot, así como el piano, que asumió eficazmente la parte percusiva ausente en la instrumentación de la obra.

En suma, un brillante concierto de muy variadas estéticas a las que se amoldaron con total naturalidad sus protagonistas, muy experimentados en el repertorio contemporáneo.

Juan Manuel Ruiz

José Chanzá. Grupo Modus Novus / Santiago Serrate. Obras de Muñiz, Casablanca y Hindemith.
CNDM. MNCARS / Auditorio 400, Madrid.

Verdi en el laberinto

Munich

Llama la atención que un teatro tan verdiano como la Ópera de Múnich, no hubiese reparado hasta ahora para incluir entre su oferta *I Masnadieri* (*Los bandidos*). Ciertamente se trata de uno de los títulos menos frecuentados de esa etapa stajanovista que el propio Verdi calificó como "años de galera". Fue *I Masnadieri* la primera de sus óperas que conoció su estreno absoluto en un país extranjero, subiendo a la escena del Her Majesty's Theater de Londres en 1847.

Munich ha apostado por un gran despliegue de medios, con un ambicioso montaje y un reparto de altos vuelos. Empezando, para el debut como Amalia, con la única voz femenina del reparto, Diana Damrau, interesada desde hace tiempo en el papel. Todo un lujo, habida cuenta que Damrau, con la inteligencia que ha marcado su carrera, cada vez espacia más sus prestaciones, eligiendo papeles a su medida con los que enamorar al público. Su interpretación de Amalia, apoyada en las agilidades que mantiene y coqueteando con el sobregado en el que se siente cómoda, fue aplaudida como en sus grandes días, desde la cavatina del primer acto, al terceto conclusivo de la obra, reverenciada como sucesora de Gruberova. Excelentes los dos rivales por su amor, el tenor Charles Castronovo (Carlo) que, después de destacar con Mozart y el *belcanto* en este teatro, se adentró en el mundo verdiano, en el que pronto dará el siguiente paso asumiendo el papel titular del *Don Carlo*. Voz firme, con pátina ligeramente oscura, a favor de repertorio dramático, electrizó al respetable desde su aria inicial "Oh mio castel paterno". El barítono Igor Golovatenko, recio, con temple y magistral emisión, dio lustre a Francesco, el hermano perverso, mientras el bajo Mika Kares, regaló una perfecta lectura de Maximiliano, el *pater-familiae*. Bien, como el mudable Arminio, resuelto con buen temple por el tenor de plantilla Kevin Connors. En el foso, Michele Mariotti, atento a la escena, pendiente de los solistas, se mostró acertado desde la primera nota, dotando a la partitura, con la solvencia de la Bayerisches Staatsorchester, la carga dramática requerida. Recreándose en cada detalle, desde la placidez del chelo solista en la obertura a la épica global que Verdi concede a la partitura, contando con el rigor al que el coro titular nos tiene acostumbrados.

El lado negativo hay que achacarlo a la labor del director escénico, Johannes Erath, convertida en homenaje a *La dolce vita* y al cine en blanco y negro, reduciendo a un solo espacio con ecos de Piranesi y atractivos trampantojos creados con proyecciones, la acción centrada en las rencillas de dos hermanos (trasuntos de Caín y Abel), enfrentados por



La sola presencia de Anja Harteros es suficiente para llenar un teatro.

el poder y por la amada. Si la idea resiste la primera parte (actos I y II), en la segunda, la acumulación de alucinaciones y desvaríos, hacen que la cámara apunte hacia la Familia Adams. El resultado se saldó con un sonoro abucheo al salir a recoger el veredicto del público.

Algo similar ocurría un día antes con *Il Trovatore*, único montaje de Olivier Py para el teatro, que plantea a partir de la teoría freudiana que relaciona el cordón umbilical con el Hilo de Ariadna con que Teseo escapó del Laberinto. El mismo en que el espectador es incapaz de penetrar por la confusa maraña de la escenografía, retablo inconexo de ideas superpuestas, en un *perpetuum mobile* de ruedas y artilugios. Como la locomotora con que resuelve el *Coro del yunque*, golpeando con dos botellas sobre una locomotora decimonónica, mientras la *zingarella* procede a un striptease sicalíptico sobre el ingenio. Sin faltar los tópicos en una mirada a España desde la distancia, ilustrando el aria de la pira con una cruz del Ku Klux Klan en llamas y un grupo de procesionantes de blanco capirote. Tras la obertura, el desabrido grito "All'erta!" de un Ferrando de voz pequeña y mal fraseo (el bajo Bálint Szabó), hizo presagiar lo peor.

Afortunadamente, el reparto reunía las cuatro voces requeridas para magnificar el título. Para empezar, la infalible Anja Harteros. Exquisita comunicadora; elegante en presencia y en expresión como Leonora (convertida en ciega por capricho de Py), con un perfecto manejo de recursos, exhibió una deslumbrante panoplia de elegantes filados y valientes agilidades. A su altura, Vladislav Sumlinsky triunfó como un Conde de Luna de voz potente y luminosa. Por su parte, Riccardo Massi dejó patente como Manrico, que, con su voz cálida un tanto oscura, es uno de los grandes tenores del momento. Encandilando al respetable con la perfecta concertación en su primer dúo con Azucena, encarnada por la gran Okka von der Damerau, disfrazada por el regista de buhonera. Excelente, con un irreprochable arrojo como carta de presentación de un "Stridi la vampa", la mezzo alemana que pocas veces se anima a jugar fuera de casa, en la próxima temporada tendrá la oportunidad de demostrar sus aptitudes en el Met de Nueva York.

Juan Antonio Llorente

Diana Damrau, Charles Castronovo, Igor Golovatenko, Mika Kares, etc. Bayerisches Staatsorchester / Michele Mariotti. Escena: Johannes Erath. *I Masnadieri*, de Giuseppe Verdi.

Anja Harteros, Okka von der Damerau, Riccardo Massi, Vladislav Sumlinsky, Bálint Szabó, etc. Bayerisches Staatsorchester / Francesco Ciampa. Escena: Olivier Py. *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi. Bayerisches Staatsoper, Munich.



Johannes Erath convierte *I Masnadieri* en un homenaje a *La dolce vita* y al cine en blanco y negro.

Solvencia vintage

Munich



La *Cenerentola* firmada en 1973 por Jean-Pierre Ponnelle, desembarcó en la Ópera Estatal de Baviera.

Reconforta comprobar que los productos de calidad, lejos de envejecer, pueden ganar con el paso de los años si cuentan con una buena pátina vintage. Ese término tan de moda es aplicable a ciertas producciones operísticas, que no es preciso restaurar al sacarlas del fondo del armario: el polvo que acumulan, potencia su valor como obra de arte. Buen ejemplo sería el montaje de *La Cenerentola* rossiniana firmada en 1973 por Jean-Pierre Ponnelle para La Scala, que en 1980 desembarcó en la Ópera Estatal de Baviera. La misma que, como viene haciendo con regularidad desde entonces, ha vuelto a recuperar. Una vez más con gran respuesta del público. Lo que no quita que en la función del 9 de marzo aquí referenciada, se viesen algunas butacas libres. ¿Efecto lunes lluvioso? ¿Omnipresente coronavirus? En principio, esta última opción quiso descartarla el Teatro esa misma mañana, afirmando en nota informativa que la representación tendría lugar, recomendando de paso las precauciones sanitarias a observar*.

Salvado el trámite, el dato más estimulante era constatar entre el público una numerosa audiencia joven. Adolescentes

“Estimulante fue constatar entre el público una numerosa audiencia joven, adolescentes y niños con sus padres, con el intento de seducirles en el género operístico”

y niños, cuyos padres intentaban seducir para engrosar las filas de amantes de un género como el de la ópera, que ellos un día abrazaron. Recurriendo como artimaña a esta valiente y desenfadada propuesta, pretendidamente *naïf*, donde Ponnelle asumió la responsabilidad absoluta, en calidad de director escénico, escenógrafo y figurinista. El planteamiento

no puede ser más sencillo: dos castillos antitéticos, resueltos como teatrillos recortables infantiles en blanco y negro que, por gracia e ingenio, podría haber firmado el gran Antonio Mingote. De una parte, el destartado de Don Magnifico (arruinado marqués de Montefiascone), cayéndose a pedazos como él; de otra, el señorial del Príncipe don Ramiro, con la consabida pompa cortesana. Contrastando esta aparente trivialidad con momentos de efectismo realista. Como la escena de la tormenta, auténtico diluvio con agua real. Haciendo en todo momento alarde de esa imaginación a favor de

espectáculo de la que muchos *registas* hoy carecen, asistida con una dirección actoral digna de un sofisticado teatro de marionetas rococó.

Para completar el milagro sólo (¿sólo?) es preciso un buen reparto canoro. A este respecto, no sabemos la respuesta como Dandini del inicialmente previsto Edwin Crossley-Mercer, sustituido en último momento por el joven barítono californiano Sean Michael Plumb, de adecuada presencia y voz notable. De palabras mayores hablaríamos respecto a su colega de registro, el inefable Paolo Bordogna, que redondeó con maestría el Don Magnifico, originariamente pensado para un bajo bufo. Funcionó bien como Príncipe enamorado el tenor sudafricano Levy Sekgapane, académico en la emisión que, por timbre cristalino, podrá ser referente en el personaje cuando mejore el fraseo, que entorpece el *legato* exigido en el canto rossiniano. Bien también la mezzosoprano italiana Teresa Iervolino como la desdichada Angelina, la Cenerentola que da nombre a la obra, con un canto depurado, excelente prestación en el centro y gran peso en los registros bajos, aunque dificultades en las notas altas le restan carisma para las agilidades en momentos de lucimiento, desde “*Signore una parola*” a “*Nacqui all’affano*”, que el compositor creó a medida de la contralto Geltrude Righetti para su estreno absoluto en Roma en 1817. Divertidas como Clorinda y Tisbe, la joven soprano rusa Galina Benevich y la mezzosoprano alemana Corinna Scheurle, superaron con alegre frescura vocal y teatral el ingrato cometido de las perversas hermanastras. Comentario aparte merece la depurada prestación como Alidoro de Erwin Schrott, que, desde su primera intervención en solitario con “*La dal ciel*”, levantó los bravos de la audiencia. En el foso, Ottavio Dantone, familiarizado con el montaje, que recientemente dirigía en el templo milanés de La Scala, desde la obertura hasta el Rondó y coro finales, fue elevando el vuelo con la brillantez requerida frente a la orquesta titular, siempre eficaz. Como los multifacéticos miembros del coro a las órdenes de Stellario Fagone, entregados divertidos al juego de cortesanos.

* Con todo, fue la última representación antes del paréntesis impuesto por el cierre del teatro del 10 de marzo al 19 de abril, ambos inclusive.

Juan Antonio Llorente

Teresa Iervolino, Levy Sekgapane, Paolo Bordogna, Erwin Schrott, Sean Michael Plumb, etc. Bayerisches Staatsorchester / Ottavio Dantone. *La Cenerentola*, de Gioachino Rossini. Bayerische Staatsoper, Munich.

Sinfonía y misa... “de concierto”

Madrid

La música de Franz Joseph Haydn presenta rasgos, *clasicista* y traslúcida pero dinámica y preciosista, que la convierten en arriesgada en la agenda de los conciertos sinfónicos de temporada. La *Misa Nelson* que escuchamos a los Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid junto con un exigido cuarteto solista, formado por Arantza Ezenarro, Ana Isabel Aldalur, Gerardo López y David Rubiera, todos bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, abundó en este dinamismo y vivacidad de articulación tan característicos de su escritura, sin renunciar a una monumentalidad basada en el contundente desempeño vocal.

Un desempeño masivo que, de cuando en cuando, exige

sus cuotas de transparencia y exacta concertación entre secciones de la Orquesta, los solistas y el Coro. Los momentos de intensidad dramática, casi beethoveniana o romántica, como, por ejemplo, la característica progresión del *Kyrie* inicial de esta espléndida *Misa*, siguen sorprendiendo por su insólita inspiración.

Cinco partes cantadas de la misa, *Credo* incluido, que no nos olvidemos que, durante el rito para el que fueron pensadas y creadas, tendrían otra atmósfera y, sobre todo, otra separación entre una y otra, o sea, en misas cantadas, un contexto tonal y modal, y una correlación funcional entre ellas, muy diferente que el "sinsentido" tonal que escuchamos modernamente de esta guisa sucesiva, una *suite* forzada, sin los contrastes imprescindibles, y, sin embargo, "de concierto".

"Los momentos de intensidad dramática de la *Misa Nelson* de Haydn, como la progresión del *Kyrie* inicial, siguen sorprendiendo por su insólita inspiración"

Imagino que esto tendrá que cambiar algún día, por su propio peso.

La *Sexta Sinfonía* de Bruckner es una obra que no se da demasiado. La estudié durante mi formación académica y es un placer escucharla... Su primer y segundo movimientos son extraordinarios, formalmente ejemplares. Magnífica coda de un bien aparejado primer movimiento *Maestoso*, hoy mejor en su sustancia formal previa, como, después, en un extraordinario *Adagio* que le sigue y que deparó instantes de especial intensidad en sus engranados grupos temáticos de tan diverso pero coherente cariz. Aquí se disfrutaron los momentos más destacados de esta tarde noche, bien preparados, eso sí, por un lúcido movimiento inicial y una valiente primera parte.

Luis Mazorra Incera



La soprano Arantza Ezenarro, solista en la *Misa Nelson* de Haydn.

Arantza Ezenarro, Ana Isabel Aldalur, Gerardo López, David Rubiera. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid / Víctor Pablo Pérez. Obras de Bruckner y Haydn. ORCAM. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Manon de repertorio

París



"Para esta historia de amores contrariados en los tiempos de Luis XIV, Vincent Huguet, joven director de escena, ha elegido otra época, la de los locos años veinte en Francia con múltiples referencias al *music hall*".

La Ópera de París apenas logra capear el temporal de las huelgas: ¡casi cien funciones de ópera, ballet o concierto, canceladas desde hace tres meses! Entre dos huelgas, y después de una premier cancelada, viene la nueva producción de *Manon* en la Bastille. Pues este teatro nacional francés cumple aquí con uno de sus loables deberes, el de defender el patrimonio lírico autóctono. La producción de esta ópera cómica de Massenet incumbe a Vincent Huguet, joven director de escena quien fue el asistente del famoso director Patrice Chéreau desaparecido en 2013. Para esta historia de amores contrariados en los tiempos de Luis XIV, ha elegido otra época, la de los locos años veinte en Francia con múltiples referencias al *music hall*. ¿Por qué no? Lo que corresponde, de alguna manera, al espíritu del contexto festivo de la obra. Se ven así decorados al estilo *art déco* y personajes vestidos como en la época, todo ello con lujo de detalles. Los personajes están bien plantados y los movimientos bien arreglados, incluso durante las escenas de muchedumbres. Pero todo aparece un poco gratuito, al contrario de la reciente fuerte producción en el teatro Opéra-Comique (ver RITMO de junio de 2019), en la que esta historia sin muchas características deja abierta la posibilidad de que se la interprete de una manera intemporal.

Por su parte, la restitución musical se beneficia de un elenco de los más apropiados. La soprano Pretty Yende (venida de África del Sur, lo que explica las referencias a la vedette de los años 1920 Joséphine Baker en la puesta en escena) encarna a la heroína principal, Manon, con una prestancia y una voz afirmadas. Benjamin Bernheim, el tenor de moda en Francia, justifica plenamente su nueva reputación para el enamorado Des Grieux, con una técnica de canto perfectamente asumida, a pesar de que debido a su exigente papel acabe por dar algunos signos de cansancio a medida que avanza la velada. El barítono Ludovic Tézier figura Lescaut, el padre de la heroína, con la proyección segura que se le conoce. Los papeles secundarios se presentan bien colocados.

Lo único que faltaría se debe a la acústica de la gran sala de la Bastille, donde las sutilezas del canto y de los diálogos

hablados se pierden a veces (para el caso de una *opéra-comique* destinada al pequeño teatro Opéra-Comique, donde fue estrenada en 1884). El coro, que tiene una participación importante, se expresa vigorosamente. La orquesta libra una sonoridad muy sinfónica, que conviene a este gran espacio, bajo la batuta enérgica de Dan Ettinger. Musicalmente, toda una satisfacción.

Pierre-René Serna

Pretty Yende, Benjamin Bernheim, Ludovic Tézier, etc. Chœur y Orquestre de la Opéra de Paris / Dan Ettinger. Escena: Vicent Huguet. *Manon*, de Jules Massenet. La Bastille, París.

rencia y sonido interesante, a la que a veces faltó una cierta fuerza. El Cor Amics de l'Òpera de Sabadell, dirigido por Daniel Gil de Tejada, en una obra con páginas comprometidas, demostró su buen nivel. La puesta en escena la dirigía Carlos Ortiz, con una escenografía de Jordi Galobart, que mantenía la filosofía de anteriores propuestas y mejoraba el movimiento escénico

Albert Vilardell

Maite Alberola, Albert Casals, Luis Cansino, etc. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell y Orquestra Simfònica del Vallès / Xavier Puig. Escena: Carles Ortiz. *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Teatre La Faràndula, Sabadell.

El instrumento es la voz

Sabadell



Maite Alberola, protagonista femenina de *La Traviata* en Sabadell.

El cantante lleva su instrumento en el cuerpo y cualquier incidencia en el mismo puede afectar a su profesión. Este es el caso de las representaciones de *La Traviata* en Sabadell que afectó, como mínimo, a su protagonista femenina Maite Alberola, que ha demostrado su calidad y profesionalidad en todas las actuaciones que he presenciado. Pero Violetta Valéry es un personaje muy complejo, con un primer acto de importantes dificultades vocales, máxime si la soprano que lo asume está evolucionando a una voz más densa, que hace que las agilidades alcancen mayor dificultad. Maite Alberola tuvo un inicio en que dichas agilidades le creaban algún problema y el registro agudo no era tan redondo como en anteriores prestaciones. A partir del segundo acto mejoró mucho cantando un dúo con el barítono lleno de expresividad, mientras que solventó bien el tercero y en el cuarto volvió a expresar con sutileza la situación de moribunda.

Albert Casals es un tenor para un repertorio lírico-ligero y no se encontró cómodo en el personaje de Alfredo, al que faltaba mordiente y redondez en el sonido, el timbre resultaba algo opaco, mientras que Luis Cansino fue un correcto Giorgio Germont. La dirección musical estuvo a cargo e Xavier Puig al frente de la Orquestra Simfònica del Vallès, con una versión matizada a momentos algo lenta, con una cohe-

Evocaciones de los Schumann

Santiago de Compostela

Un trío, el *Metamorphoses* (integrado por Jean Johnson, clarinete; Roeland Jagers, viola e Ilona Timchenko, piano), no deja de manifestar la propia idea de responder como formación abierta e invitación para otros intérpretes, incorporándose a futuros proyectos sobre nuevos programas. Idea ratificada por otros músicos que, habitualmente nos tienen acostumbrados a reunirse en pequeñas agrupaciones, muchas veces estimulados por la aparición de ciclos o festivales. El *Kegelstatt Trio* de Mozart ha tenido la fortuna de convertirse en el santo y seña de esta formación camerística, con el que consiguen un envidiable equilibrio de trato entre los tres miembros, en cuanto a técnica y sonoridad. Una afinidad confesada sobre una obra nacida en el intercambio de pareceres de varios amigos, a la búsqueda de relajación dentro de la práctica entretenida de un juego de bolos.

Siempre y tratándose del salzburgués, los guiños y secretos tan abundantes en el conjunto de su obra, que una vez más serán producto de una amistad labrada, en el entorno del secretismo masónico en sus connotaciones musicales, manifiestas por el apreciado uso del clarinete y la tonalidad de Mi bemol mayor. La libertad ante todo y el distanciamiento de los condicionantes de un público siempre vigilante.

Los Schumann, Robert y Clara, con tres obras que ponían las directrices de la sesión: Robert por los *Marchenbilder para viola y piano Op. 113*, pura fantasía de ensoñación romántica en cada uno de sus tiempos; los intérpretes trazaron los aspectos descriptivos, en un obra confesadamente mozartiana, precisamente por el tratamiento instrumental y que por pura magia, iluminó las mejores sensaciones en el *Night schnell*. En el Schumann del *Marchenerzählungen Op. 13*, abundan en los ansiados relatos fantásticos desplegados en cada uno de los propuestos ya en la denominación de los tiempos: *Lebhaft, nicht zu schnell, Lebhaft und sehr markirt, Ruhiges Tempo, mit zarten Ausdruck y Lebhaft, sehr markiert*. Ambas obras para enmarcar las *Tres romanzas Op. 22* de Clara Schumann.

Max Bruch, aparecía casi como el convidado de piedra en las *8 piezas para clarinete, viola y piano Op. 83*, un romanticismo que coquetea con Brahms y el propio Schumann, en esas curiosidades que no producía posibles crispaciones y de las que la clarinetista salía especialmente beneficiada. Una sesión con la mente puesta en los Schumann y que nos permite recordar el libro de Anna Beer: La derrota

de su padre en los tribunales le permitió alcanzar el destino. Clara se casó con Robert el 12 de septiembre de 1840. Fue el día más hermoso e importante de su vida. Quedaba por ver cuál de las Claras, imaginadas por Robert, se manifestaría en la vida de casada, la compositora y colaboradora o la esposa protectora. Clara se entregó de todo corazón a la empresa de convertirse en la salvadora de Robert.

Ramón García Balado

Trio Metamorphoses. Obras de Mozart, Robert y Clara Schumann y Bruch.

Teatro Principal, Santiago de Compostela.

Il viaggio de Michieletto

Valencia



La acción se situó en una curiosa galería de arte que disponía de algunos de los cuadros más cotizados de la historia de la pintura.

Desde los tiempos míticos de Maazel y Mehta, el Palau de les Arts ha venido ofreciendo óperas de una calidad extraordinaria, con alguna que otra producción insatisfactoria de vez en cuando. Si ideáramos la línea de la calidad artística, nos recordaría a un gráfico de la bolsa, pero con más días altos que bajos. Eso sí: muchísimos éxitos incuestionables y también muchos de ellos incontestables. *Il viaggio a Reims* recientemente estrenado en Les Arts fue un caso peculiar,

pues se convirtió en un éxito incuestionable, pero contestable. Incuestionable, porque obtuvo respuesta satisfactoria de la mayoría de los aficionados y entendidos. Contestable porque en mi opinión fue una gran obra de arte; pero fue "otra obra de arte": la de Damiano Michieletto. La brillante concepción del regidor

"La brillante concepción del regidor italiano Damiano Michieletto estuvo más cerca de servirse de Rossini que de servir a Rossini"

italiano estuvo más cerca de servirse de Rossini que de servir a Rossini. Y para apartarse tanto del original creo que es preferible encargar música nueva. No son pocos los compositores que necesitan encargos y el Palau de les Arts, desde sus comienzos, viene siendo deficiente a ese respecto.

Pero volviendo al *Viaggio*, la divergencia fue tal que po-

dríamos hablar de dos obras diferentes: la de Michieletto, brillantemente concebida y ejecutada pero que no se ajustaba en absoluto al libreto, y la de Rossini, brillantemente concebida y no tan bien defendida. Musicalmente fue un Rossini nada efervescente en el que los adjetivos que se suelen aplicar a sus grandes traducciones quedaron inutilizables: lo transparente, lo cristalino, lo vivaz, etc., brillaron por su ausencia. Y tras una de las cotas más altas, *Elektra*, el golpe fue bastante duro. El director italiano Francesco Lanzillotta no debió tener su mejor día, porque no sacó provecho de una orquesta formidable. El coro, por su parte, volvió a brillar a gran altura.

Si nos olvidamos de la cuestión nada baladí de que la escena debe ayudar a entender el libreto y no a confundirlo o a inventar otra obra, la calificaremos con sobresaliente. Extraordinaria labor de Eleonora Gravagnola al frente de la reposición valenciana, impecable cuerpo de figuración y muy buen rendimiento de cantantes y coro sobre la escenografía de Paolo Fantin. La acción se situó en una curiosa galería de arte que disponía de algunos de los cuadros más cotizados de la historia de la pintura, cuyos personajes cobraban vida de manera muy convincente y terminaron componiendo *La coronación de Carlos X* de Gérard Ilegando, a cámara lenta, a la posición exacta que recoge el cuadro. Esto sucedía en un enmarcado plano superior, mientras en el proscenio, esos mismos personajes eran encarnados por los cantantes. Fue un nutrido elenco en el que destacaron Mariangela Sicilia como Corinna por timbre y fraseo, Marina Viotti como Melibea con su color oscuro y Ruth Iniesta como Madama Cortese por la credibilidad de su personaje. Los roles masculinos en general menos inspirados, destacando Adrian Sampetrean como Libenskof con su profunda voz y Fabio Capitanucci como Trombinok por potencia y estilo rossiniano.

Ferrer-Molina

M. Sicilia, M. Viotti, A. Shagimuratova, R. Iniesta, R. Gatin, S. Romanovsky, etc. Orquesta de la Comunitat Valenciana, Cor de la Generalitat Valenciana / Francesco Lanzillotta. Escena: Damiano Michieletto. *Il Viaggio a Reims*, de Gioachino Rossini. Palau de les Arts, Valencia.

Por siempre Turandot

Viena

En las alturas profesionales de la puesta en escena del repertorio operístico encontramos diferentes niveles. Uno es el de la ópera que se ensaya tres semanas (aunque los tiempos de ensayo se van acortando porque ensayar es muy caro), que es el modelo que tenemos en la mayoría de los teatros, los conocidos de *staggione*, y un punto por encima está el modelo Staatsoper de Viena, que al igual que otros teatros que a diario abren con un título operístico, donde tú, cantante, te sabes el papel, yo director me sé la ópera, y la orquesta también, por lo que nos vemos al abrir el telón. Y créanme que esto es así: son todos estos artistas de una categoría tal que defienden cada día el espectáculo. De esta guisa asistimos a la *Turandot* a la inhabitual hora de las 4 de la tarde con enormes expectativas por la pareja protagonista. Y realmente las cumplieron con un Roberto Alagna que se acerca a la sesentena con una voz que sigue conservando ese color especial y timbre único y que en teatro proyecta de maravilla, aunque en el tercer acto



La puesta en escena del suizo Marco Arturo Marelli para *Turandot* se estrenó en 2015.

mostrara signos de fatiga y su "Nessun Dorma" no fue de lo mejor por él ofrecido.

Pankratova como Turandot está impecable. Dudamos que en la actualidad haya más cantantes con esa presencia vocal, registro homogéneo, flexibilidad para los matices y timbre dramático idóneo para este personaje en el escenario operístico. También sobresalió la sudafricana Golda Schultz como Liù, un personaje que, cantado como lo hizo ella, suele cosechar los aplausos finales más sonoros. Recién llegada a la división de honor de la ópera (debutó como Condesa en Viena el año pasado) en este su segundo papel y con esa técnica depurada y canto emocional no hay que ser muy profeta para ver la gran carrera que tiene ante ella. Acertados el resto del elenco, destacando el bello color de bajo del americano Ryan Speedo Green como Timur, y el todoterreno Boaz Daniel que dotó al secundario Ping de una entidad rara vez encontrada en estos roles.

La puesta en escena del suizo Marco Arturo Marelli, estrenada en 2015 y que va por su vigésimo primera representación (en esta temporada va cuatro veces con la dirección de Ramón Tebar), funciona bien y aporta algunos elementos de interés: no solo por ubicarla en los años en que Puccini la compone planteando la identificación de Puccini-Calaf y Liù con su criada Doria Manfredi que también se suicidó, sino con un coro sentado en butacas que ve el drama de la escena como público casi televisivo distanciado de la emoción, al mismo tiempo que disfrutando de esos príncipes-concursantes decapitados.

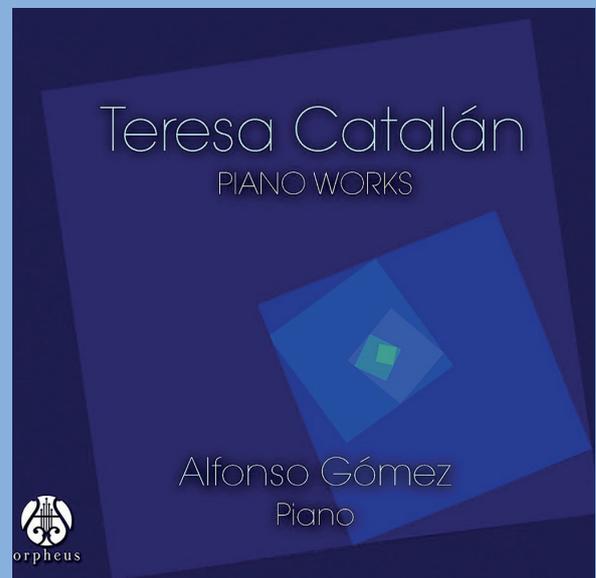
La dirección de Ramón Tebar enfatizó los aspectos líricos de la obra, también con un férreo control de los *tempi* e intentando ayudar a todos los cantantes, al mismo tiempo que controlando el sonido de la orquesta. No es de extrañar, por lo tanto, que empiece a ser un habitual en estas últimas temporadas en Viena. Es un milagro que cada noche pueda bajar el telón en la ópera de Viena sin que haya mayores desastres musicales.

Jerónimo Marín

Elene Pankratova, Benedikt Kobel, Ryan Speedo, Roberto Alagna, Golda Schutz, etc. Orchester & Chor der Wiener Staatsoper / Ramón Tebar. Escena: Marco Arturo Marelli. *Turandot*, de Giacomo Puccini. Staatsoper, Viena.

Teresa Catalán: Piano Works

La compositora navarra, Premio Nacional de Música 2017, ha reunido en su último trabajo discográfico buena parte de su producción pianística.



Una selección en orden cronológico de su trabajo para piano, un corpus muy representativo de su evolución general.

Interpretado por **Alfonso Gómez**, uno de los jóvenes pianistas con más talento y proyección del panorama actual.



www.orpheusclassical.com



Ritmo.es

Guía

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

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

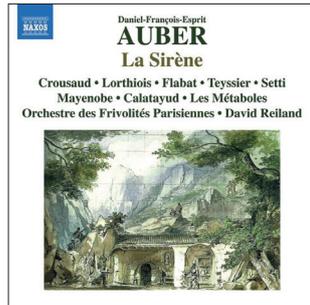
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones recomendadas del mes, identificadas con nuestra R, en la página correspondiente.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Desde hace muchos años, el Teatro Imperial de Compiègne propone al público una gran cantidad de infrecuentes títulos del repertorio operístico francés, y si bien antes se registraban en DVD, ahora Naxos ha tomado el testigo y propone uno que en su época alcanzó un notable éxito, no solo en la capital gala, sino en la vecina Alemania: *La Sirène*, de Daniel-François-Esprit Auber.

La obra narra las aventuras italianas de una campesina, Zerlina, que con su voz de sirena seduce a dos singulares personajes y ayuda a su hermano y su banda de ladrones a embaucar a viajeros. Esto da lugar a alegres números de conjunto muy bien gestionados por David Reiland, titular de las Frivolités Parisiennes, una orquesta muy implicada en este tipo de recuperaciones. El elenco está formado por un sólido equipo de jóvenes intérpretes muy atentos a la dicción y al estilo de la obra; en el caso de la protagonista, se demanda además un gran virtuosismo, especialmente en la escena final, con una endiablada escritura que Jeanne Croussaud defiende honradamente.

La obra, que se registró en directo a inicios de 2018, se presentó completa, con los diálogos propios de una ópera-comique, pero en el disco solo aparecen los números musicales, por lo que se recoge en un único CD.

Pedro Coco Jiménez

AUBER: *La Sirène*. Jeanne Croussaud, Dorothée Lorthois, Xavier Flabat, Jean-Noël Teyssier, Jean-Fernand Setti. Orchestre des Frivolités Parisiennes / David Reiland.

Naxos 8.660436 • 70' • DDD
★★★★

IMPRESCINDIBLE

Desde que la polaca Wanda Landowska, en 1928, hiciera la legendaria grabación en un instrumento de sonido inferior, convirtiéndose discográficamente en la primera oficiante en sumergirse en esta obra, versión que posteriormente marcará su influencia en los planteamientos de Glenn Gould, son numerosos los pianistas que se han expuesto a grabar el *Clave bien Temperado*, dejando cada uno de ellos su personal visión de este conjunto de dípticos demostrativo de las posibilidades expresivas de todas las tonalidades.

La mayoría de ellos pertenecen al selecto grupo que juega en la división de honor del pianismo, pero el único que ha revalidado el título por tercera vez en clara distancia con sus rivales es Sir Andrés Schiff (1953). Primero lo hizo con el sello Decca en la década de los 80; después con ECM y ahora con imagen y sonido procedente del escenario del Royal Albert Hall en los Proms de 2017, con resultados igualmente extraordinarios. Al igual que hiciera un afamado crítico para presentar una conocida película clásica, deben preparar un cómodo reclinatorio para ver y escuchar con toda reverencia y devoción este nuevo acercamiento que, sin duda, nace de la maduración de las lecciones magistrales anteriormente impartidas con las que comparte muchos puntos en común.

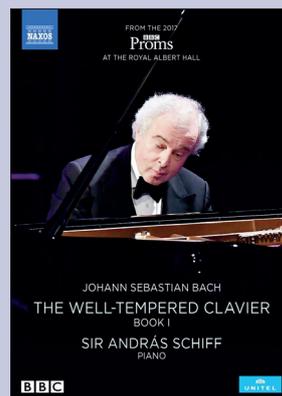
Un Schiff concentrado, ejecutando de memoria todo el programa sin pausa, técnicamente impecable sin una sola nota falsa durante las casi dos horas de ejecución,

con momentos en que parece ausentarse para que solo hable la música, recorre este mundo, desde el sencillo *Preludio en do mayor*, dicho de manera natural sin convertirlo en un coral con sus notas pedales y acentuando levemente la última nota de cada arpeggio, hasta la *Fuga en si menor*, con sus dosis precisas de dramatismo, con *tempi* similares a sus anteriores acercamientos, de los que convencer al ser los más idóneos para tocar Bach, sin que nada suene excéntrico, sin hacer un *casus belli* del obstinado y marcado ritmo del segundo de los Preludios, ni alardes virtuosísticos en las cadencias, manteniendo un estilo extraordinariamente sensible y bien definido basado en la fluidez y la claridad de texturas, con detalles excepcionales en la evolución de las voces.

La utilización del pedal se ha vuelto más austera, solo en pocas ocasiones se pisa el pedal derecho, lo que permite resaltar cada línea polifónica en perfecto equilibrio con las demás, de modo que la claridad estructural del trabajo de Bach queda perfectamente iluminada, como ocurre en el desarrollo de la compleja Fuga que acompaña a un excelente *Preludio n. 8*, confiando toda la expresión al tacto y a la construcción de las frases. También, en especial los Preludios tipo estudio o tocata, como los *ns. 3, 5, 13 o 15*, el toque se ha vuelto más etéreo, de manera que las figuraciones rápidas parecen sobre volar sobre bajos armónicos levemente marcados, resultando de especial belleza el *n. 16* a tres voces con sus pedales trinados a través de los cuales dialogan las voces.

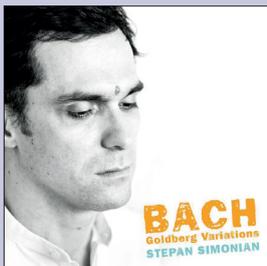
En definitiva, una interpretación que después de casi 300 años mantiene viva la música de esta obra extraordinaria.

José Luis Arévalo



BACH: *El Clave bien temperado (Libro I)*. Sir Andrés Schiff, piano (Londres, Proms, 2017).

Naxos 2.110653 • 111' • DTS
★★★★★RS



Stepan Simonian aborda en este disco las grandiosas *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach con resultados satisfactorios, si bien la ingente cantidad de versiones para piano hacen que la competencia sea muy dura. El intérprete ruso basa su trabajo en una pulsación casi metronómica, unas velocidades más bien ligeras, una articulación que pretende recrear el sonido del clave, un fraseo consistente y un uso de los pedales prácticamente nulo. Todo ello produce un sonido cristalino, ágil, por momentos nervioso, donde las líneas se aprecian perfectamente y la ornamentación brota con naturalidad, en un discurso variado al que también ayuda el uso de la rica paleta de volúmenes que ofrece el piano.

La sobriedad y la transparencia del discurso de Stepan Simonian no están reñidas en absoluto con la emoción y la expresividad. Ahí tenemos, aunque menos afiladas, las versiones de Angela Hewitt (Hyperion) o Andrés Schiff (Decca), entre otras, para corroborarlo.

El problema es que en este disco hay altibajos aquí y allá (variaciones ns. 6, 11 o 26), que hacen que el conjunto no sea redondo. Stepan Simonian toca muy bien en líneas generales, pero no logra alcanzar plenamente el fondo de esta magistral obra de arte.

Jordi Caturla González

BACH: Variaciones Goldberg. Stepan Simonian, piano.

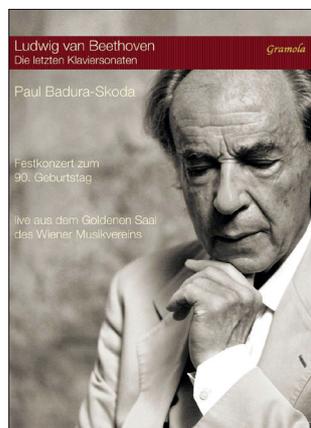
Avi Music 8553145 • 80' • DDD



Esta grabación, que data de 2017, bien podría considerarse (desconozco si posteriormente registró algo más) el testamento musical de Paul Badura-Skoda, fallecido hace escasos meses. El pianista austriaco contaba entonces con 90 años, y quiso celebrarlos con un concierto en el Musikverein de su Viena natal abordando otro testamento; en este caso el último piano de Beethoven. Casi nada. Representante de la tradición vienesa, Badura-Skoda tiene entre sus "especialidades" la música del de Bonn. Aunque personalmente nunca me ha apasionado como pianista, es admirarle verlo en acción en esta grabación: sin partitura, con una sorprendente agilidad en los dedos y una vitalidad aún más extraordinaria.

Las *Bagatelas Op. 126* son muestra de ello y pese a sus desajustes (bien es cierto que el vienés nunca ha destacado por su técnica) se disfrutaron. Las tres últimas Sonatas, las *Opp. 109, 110 y 111* ya no se salvan: la mezcla de planos sonoros, la nula transición entre secciones, junto al poco vuelo de las melodías y los apuros para solventar ciertos pasajes hacen de estas Sonatas capitales una sombra de lo que pueden llegar a ser. Una entrevista completa como buenos este DVD, imprescindible para los fans del maestro vienés.

Jordi Caturla González



BEETHOVEN: Las últimas Sonatas para piano. Paul Badura-Skoda, piano.

Gramola 20002 • DVD • 81' • PCM



Van Baerle Trio presenta el cuarto volumen de la integral de los Tríos con piano de Beethoven, de quien este 2020 celebramos el 250 aniversario de su nacimiento. Brillantes en la concepción general de las obras y en la exposición de sus ideas, incluyen en este volumen el *Trío en si bemol mayor Op. 97 "Archiduque"* con otras páginas quizá menos conocidas como el *Allegretto en si bemol mayor WoO 39*, un único movimiento escrito para animar el estudio del piano a la entonces niña de nueve años Maximiliane Brentano y que no fue publicado en vida del compositor. El *Trío en mi bemol mayor WoO 38*, con un elaborado discurso musical no carente de sorpresas, principalmente en sus extensas codas, se cree que podría haber sido parte de su Op. 1 pero no hay suficientes esbozos o pruebas para asegurarlo, aunque el estilo de la composición hace que permita pensarse que data de 1790-1.

Incluyen también las *Variaciones sobre Ich bin der Schneider Kakadu Op. 121a*, la última obra para esta agrupación que publicó en vida, que cuenta con una de las más grandes historias compositivas detrás por sus numerosas revisiones y que consta de una larga introducción seguida de diez variaciones sobre el tema extraído de la ópera *Die Schwestern von Prag* de Wilhelm Müller. Por su sonido tan cercano y la elegancia y la claridad en el fraseo y en la articulación junto al toque distintivo del sello tan personal de Van Baerle Trio, nos encontramos ante una grabación a tener muy en cuenta.

María del Ser

BEETHOVEN: Trío Op. 97 "Archiduque"; Allegretto WoO 39; Trío WoO 38; Variaciones "Ich bin der Schneider Kakadu". Van Baerle Trio.

Challenge Classics CC72782 • 79' • DSD



Entre las numerosas grabaciones aparecidas al hilo del 250 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven está este primer volumen de *Lieder*, una parte de su obra poco explorada todavía (tanto en grabaciones como en recital), más allá del ciclo *An die ferne Geliebte* y unas pocas canciones más. Parece que la edición de la integral será exhaustiva, puesto que este primer disco incluye las tres versiones de *Sehnsucht, An die Geliebte o Freudvoll und leidvoll*, y también una primera grabación mundial, *Ich wiege dich in meinem Arm*. Este rigor, junto con unas interpretaciones correctas, entre las que destacan las del barítono Paul Armin Edelmann, hace de la serie (o al menos, eso indica el primer volumen) una buena forma de descubrir al Beethoven compositor de *Lieder*.

En la selección destacan títulos como *Erkönig*, una de las primeras versiones compuestas (veinte años antes que la de Schubert) de esta balada célebre y algún otro a partir de un poema de Goethe, como *Wonne der Wehmut; In questa tomba oscura*, una de las canciones más conocidas, o canciones populares (algo que interesaba especialmente tanto a Beethoven como a sus contemporáneos), como *Das liebe Kätzchen*. Desconcierta, en cambio, encontrar aislado uno de los *Gellert-Lieder*, *Bußlied*, habrá que esperar como se organizan las canciones en los próximos discos.

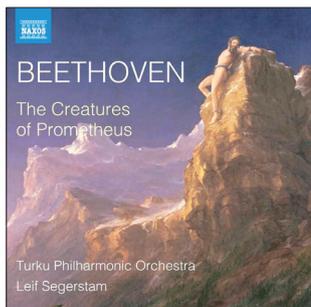
Silvia Pujalte Piñán



BEETHOVEN: Lieder (vol. 1). Elisabeth Breuer, soprano. Rainer Trost, tenor. Paul Armin Edelmann, barítono. Ricardo Bojórquez, bajo. Bernadette Bartos, piano.

Naxos 8.574071 • 56' • DDD





Si bien Leif Segerstam ya lleva demostrando su solvencia interpretando Beethoven en numerosas grabaciones, la verdad es que existen grabaciones superiores a la presente del disco Naxos. Cabe destacar la excelente versión de esta obra de Nikolaus Harnoncourt con la Orquesta de Cámara de Europa o la historicista con instrumentos originales de George Petrou con su grupo Armonia Eterna. Teniendo esas buenas referencias, la verdad es que esta sabe a poco, a pesar que la acústica del lugar de la grabación es buena y el sonido de la orquesta es cohesionado. A modo de ejemplo, el último movimiento de la obra es demasiado lento de *tempo* y más sabiendo la obsesión de Beethoven por los *tempi* rápidos en sus obras. Se echan de menos los contrastes dinámicos, pues si no se exageran las cosas se corre el riesgo de que el oyente lo aprecie poco. En el penúltimo movimiento, el clarinete queda generalmente tapado por el acompañamiento de la cuerda. En toda la obra, los pianos deberían ser más flojos y los *fortes* más fuertes, para crear así la atmósfera de una obra que, pese a ser instrumental, tiene un claro pensamiento y estructura vocal.

En la música de Beethoven no basta con tocar todas las notas correctamente. Hay que encontrar ese temperamento de una persona que se avanzó a su época y que con sus obras siempre sorprendía, no sólo en el terreno compositivo, sino también en el interpretativo. El presente disco no nos disgusta, pero tampoco nos sorprende ni aporta nada nuevo.

Ángel Villagrasa Pérez

BEETHOVEN: Las criaturas de Prometeo Op. 43 (1801). Turku Philharmonic Orchestra / Leif Segerstam.

Naxos 8.573853 • 77' • DDD
★★★★

Menos famoso y apreciado que Luigi Boccherini, aunque con mayor éxito social en vida, el violinista Gaetano Brunetti (1744-1798), del que en este número de abril se presenta otra grabación de su música, fue uno de los muchos músicos italianos que hicieron carrera en España durante el siglo XVIII, llegando a ser director de la Real Cámara. Autor de una copiosa obra, destacó sobre todo en el campo de la música de cámara, género predilecto de ese violinista aficionado que reinaría con el nombre de Carlos IV, y a cuyo augusto tío, el infante Don Luis, otro inclito melómano, Brunetti dedicó en 1769 estos seis Tríos para dos violines y violonchelo, que en la catalogación llevada a cabo por Germán Labrador López de Azcona y publicada en 2005, ocupan los números de 109 a 114.

Toda iniciativa que contribuya a ampliar nuestro conocimiento del todavía deficientemente explorado Clasicismo español ha de ser recibida con el mayor de los entusiasmos, por lo que es menester dar las más efusivas gracias a los violinistas David Santacecilia y Marta Mayoral y al violonchelista Guillermo Martínez Concepción, integrantes del conjunto Exordium Musicae, y al sello SEdeM, perteneciente a la Sociedad Española de Musicología, exhortándoles a perseverar con tanto acierto en esta línea de investigación.

Salustio Alvarado



BRUNETTI: Seis tríos, L. 109-114. Exordium Musicae.

SEdeM 37 • 73' • DDD
★★★★



Circula la especie que afirma, no sin cierta dosis de maledicencia, que de la mayor parte de las óperas lo mejor es la obertura. Algo debe haber de cierto cuando hay un sello especializado en oberturas como es Naxos, al cual, con su habitual parsimonia, lleva desde el año 2007 embarcado en la integral, con diversas orquestas y directores, de las oberturas del más de centenar de óperas y obras afines que compuso el napolitano Domenico Cimarosa (1749-1801).

En este sexto volumen encontramos de nuevo a Patrick Gallois al frente de la magnífica Orquesta Filarmónica Checa de Cámara de Pardubice, algunos de cuyos miembros encuentran ocasiones de lucimiento en exigentes intervenciones solistas para oboe, trompa y violín respectivamente en las oberturas de *Penélope*, *El imprudente afortunado*, *Los amantes tracios* y *El empeño superado*.

Como excepción, esta grabación recoge una obertura no de ópera, sino de una cantata con la que el compositor, después de haber apoyado con entusiasmo la República Partenopea en 1799 y escrito diversos himnos, entre ellos uno celebrando la destrucción de la bandera real, intentó congraciarse sin el menor éxito con Fernando IV "il Re Lazzarone", lo que le llevó a acabar malamente sus días exiliado en Venecia.

Salustio Alvarado

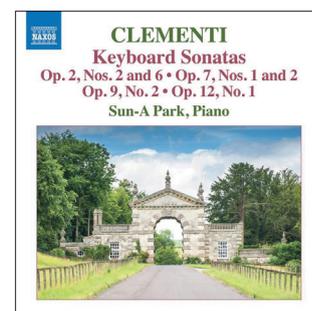
CIMAROSA: Oberturas (vol. 6). Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice / Patrick Gallois.

Naxos 8.574046 • 79' • DDD
★★★★

El recorrido temporal de las Sonatas incluidas en este disco transcurre entre 1779, fecha de publicación de la Op. 2, y 1784, con la edición de la Op. 12, cinco años en los que Mozart y Haydn habían compuesto la mayor parte de su obra para teclado y el genio de Beethoven, con 13 años, aún no había alcanzado a crear ninguna obra de importancia para la historia de la música. En ocasiones el planteamiento interpretativo de estas obras tiene como premisa la acentuación de los contrastes dinámicos, aprovechando las posibilidades sonoras del piano moderno, con acentuados *fortes* y *pianísimos*, pero Sun-A Park mira a este Clementi de juventud desde el clasicismo, sin perder en ningún momento el sentido del equilibrio para hacernos disfrutar de una música sencilla, de expresión agradable, a la que aporta el suficiente grado de virtuosismo.

La parcela luminosa y optimista queda fielmente reflejada en la alta claridad de las texturas conseguida en los movimientos rápidos de todas estas Sonatas de una brillantez controlada, como hace en las variaciones sobre el tema de Lindoro o en el *Presto* de la trascendental Op. 2 n. 2, con sus casi nuevos recursos pianísticos en diseños de terceras, sextas y octavas, mientras vuelca la máxima expresividad en el *Larghetto* de la Op. 12 y el *Lento* de la Op. 9 n. 2, que moldea con gusto y refinamiento.

José Luis Arévalo



CLEMENTI: Sonatas para piano Op. 12 n. 1; Op. 2 n. 6; Op. 7 n. 1 y 2; Op. 2 n. 2 y Op. 9 n. 2. Sun-A Park, piano.

Naxos 8.573940 • 79' • DDD
★★★★

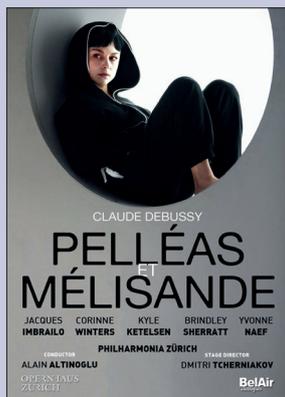
EL ENSAYO DE UN PELLÉAS SUIZO

Sucede a veces, quizás más a menudo de lo deseable, que la idea que sobre el papel parece que puede resultar o incluso triunfar, al ser llevada a cabo, los resultados no se revelan tan satisfactorios como en principio pudiera pensarse. La producción que ahora nos toca comentar puede servir de ejemplo; *Pelléas y Mélisande* es una obra difícil y, como pocas, se encuentra sujeta a estas eventualidades. Por una parte, en ella se reúne un grupo de actores-cantantes muy homogéneo y de gran altura en conjunto, un director musical que domina a la perfección el lenguaje de la obra de que se trata y un director de escena que suele acertar y convencer en sus propuestas. Empezando por esto último, me parece que Tcherniakov, cuya labor tantas veces debe ser alabada, especialmente cuando se trata de producciones de óperas rusas, no termina de acertar a la hora de comunicar su propuesta en el caso que nos ocupa. Para empezar, la gestión del espacio escénico me parece un tanto fallida, dando la impresión de una amalgama de estadios o ambientes que finalmente ensombrece el concepto original propuesto por Maeterlinck y Debussy que, en sí mismo, es perfectamente transparente y claro y del cual Tcherniakov se desmarca hasta donde puede.

Su propuesta favorece indudablemente la vertiente psicológica del drama, pero ahí se queda de modo exclusivo. Este enfoque de la historia perjudica decisivamente una de las ideas más personales de la obra, como es la profunda relación de los personajes con su entorno; un entorno que para Tcherniakov no parece existir más que en la mente de cada uno de ellos y que difícilmente alcanzan a transmitir más allá de sí mismos. Nos quedamos, por tanto, con la sensación de que falta algo esencial en todo el entramado escénico creado por el ruso, y esto no es otra

DEBUSSY: *Pelléas et Mélisande*. Corinne Winters, Jacques Imbrailo, Kyle Ketelsen, Brindley Sherratt. Coro de la Ópera y Filarmónica de Zúrich / Alain Altinoglu. Escena: Dmitri Tcherniakov.

BelAir BAC157 • DVD • 165' • DD 5.1



cosa que lo demandado por los autores de la obra, oculto en su propuesta.

Por su parte, Altinoglu transmite en todo momento su afinidad con el lenguaje de Debussy, aunque la realización no siempre sea totalmente satisfactoria; especialmente, las resoluciones de los actos III y IV no terminan de ser todo lo contundentes que cabe esperar, en esto también tienen mucho que ver las limitaciones de la orquesta que tiene enfrente.

Ya hemos adelantado que el conjunto de cantantes es satisfactorio. Vocalmente, debemos resaltar la Mélisande de Corinne Winters que se encuentra, no obstante, bastante condicionada por las exigencias escénicas antes apuntadas, como también le ocurre a la Geneviève de Yvonne Naef, de timbre no muy refinado por otra parte. Por lo que se refiere a los personajes masculinos, me ha parecido más acertado el Pelléas de Jacques Imbrailo que el algo sobreactuado Golaud de Kyle Ketelsen, especialmente en lo escénico, pues su presencia vocal es de buen calado. Como ocurre con la del anciano Arkel de Brindley Sherratt, bastante poco creíble en casi todos los aspectos, excepto en este último. Los personajes secundarios cumplen, si bien el Yniold del niño Damien Görizt queda muy condicionado a los errores escénicos provocados por el director y su *petit pere*.

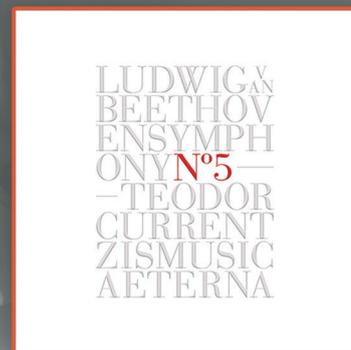
En fin, las expectativas sobre el papel no quedaron del todo satisfechas en esta ocasión. Otro *Pelléas* más a tener en cuenta, aunque con los reparos expuestos.

Rafael-J. Poveda Jabonero



TEODOR CURRENTZIS & MUSCAETERNA

SE SUMAN AL 250 ANIVERSARIO DE BEETHOVEN
CON LA SINFONÍA N. 5 DE BEETHOVEN



Grabada en el legendario Konzerthaus en Viena en perfectas condiciones de estudio

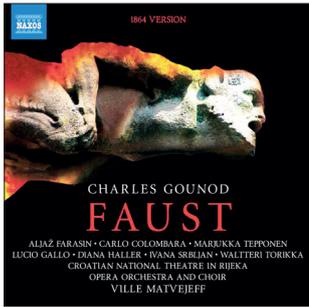
MARTIN FRÖST Y CONCERTO KÖLN



GRABAN PIEZAS
PARA CLARINETE
BASADAS EN OBRAS DE
VIVALDI



Visítanos en: www.sonyclassical.es



Esta grabación de *Fausto* aparece ahora en Naxos, pero fue registrada hace ya tres años, y nos muestra la buena labor que realizan los cuerpos estables del croata Teatro Nacional de Rijeka, que lleva el nombre del compositor patrio Ivan Zajc. Se trata de una versión londinense que se sitúa por fechas entre la del estreno absoluto y el estreno en la Ópera de París, aunque la única diferencia notable con la primera es que añade el aria de Valentin "Avant de quitter ces lieux" y no incluye los diálogos; y con la segunda, que no hay ballet.

El tenor que encarna al protagonista, Aljaz Farasin, muestra un bello timbre y homogeneidad de registros, así como un fraseo imaginativo que comparte con la soprano finlandesa Marjukka Tepponen, Margarita de carnosos centro y fácil ascenso al agudo. Cierra el trío protagonista un muy implicado y rotundo Carlo Colombara, Mefistófeles experimentado que sabe bien explotar los puntos fuertes del personaje. Diana Haller tiene la oportunidad de cantar toda la parte de Siébel, sin los cortes habituales, y se agradece por su buena dicción, la matización y la calidad de sus mimbres. La lectura del director musical Ville Matvejeff explota la faceta más sombría de Fausto y la orquesta lo acompaña con un empastado sonido.

Pedro Coco Jiménez

GOUNOD: Faust. Aljaz Farasin, Marjukka Tepponen, Carlo Colombara, Lucio Gallo, Diana Haller, etc. Orquesta y Coro de la Ópera Nacional de Croacia Ivan Zajc / Ville Matvejeff.

Naxos 8.660456-58 • 3 CD • 179' • DDD
★★★★

Escuchar las obras de Josep Maria Guix (1967) supone redescubrir la capacidad de la música para evocar atmósferas, sensaciones, paisajes o sentimientos. El timbre tiene en ellas una importancia capital, pero también la resonancia y el silencio, todo ello tratado con una delicadeza y un refinamiento asombrosos, explorando las posibilidades de cada instrumento, pero sin que ese sea un objetivo per se. Los referentes saltan al oído: hay toques orientales que remiten a Takemitsu, hay el sentido plástico y expresivo de Debussy, y hay también Mompou en la preferencia por las formas condensadas y esenciales, desnudas, despojadas de todo gesto aparatoso y gratuito. Pero todo eso Guix lo filtra a través de su personalidad hasta lograr una música que el director Josep Pons define, acertadamente, como "profunda, delicada y altamente poética".

Las obras recogidas en este disco constatan que es así: *Vent del capvespre* (2007) y *Jardín seco* (2014), para ensemble, conviven aquí con otras de cámara, como *Slowly... in Mist* (2012), para violín, violoncelo y piano, *Seven Haikus* (2016), para violoncelo solo, o *Stella* (2018), para piano, todas ellas abordadas por unos intérpretes en estado de gracia. La edición es otro acierto: elegante y minimalista como la música, incluye un código que, a través de la web neurecords.com permite descargar la grabación en alta resolución y surround 5.1, además de fotografías, vídeos y partituras.

Juan Carlos Moreno



GUIX: Images of Broken Light. Josep Colom, piano. Abel Tomàs, violín. Arnau Tomàs, violoncelo. London Sinfonietta / Geoffrey Paterson.

NEU Records NEU009 • 66' • DDD
★★★★SP



En la década de 1920 coincidieron en París varios compositores procedentes de la Europa central y oriental. Eran jóvenes, entusiastas y con ganas de comerse el mundo y pasar página de todo aquel nacionalismo y subjetivismo romántico que había ardido en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Uno de esos músicos era el húngaro Tibor Harsányi (1898-1954), de quien nos llega ahora el primer volumen de la integral de su obra para piano.

La interpretación corre a cargo de todo un especialista en estas lides, Giorgio Koukl, quien ya ha grabado para Naxos y Grand Piano la música pianística de otros miembros de esa Escuela de París, concretamente del checo Bohuslav Martinu, el ruso Alexander Tcherepnin y el polaco Alexandre Tansman. ¿Qué encontramos aquí? Pues varios cuadernos de miniaturas que nos descubren a un músico que, como los citados, destaca por su libertad de espíritu, capaz de mezclar elementos de inspiración húngara, atonal, neobarroca y jazzística en los 5 *Préludes brefs* (1928), o de jugar con los ritmos modernos europeos y americanos en *Baby-Dancing* (1930).

Es una música, en suma, que sorprende por su frescura, su ingenio y humor, y sobre todo por su inventiva en el plano rítmico. Esperemos que trabajos como este sirvan para sacar a Tibor Harsányi del olvido en que se halla.

Juan Carlos Moreno

HARSÁNYI: Obras completas para piano (Vol. 1). Giorgio Koukl, piano.

Grand Piano GP806 • 70' • DDD
★★★★S

Ekaterina Derzhavina no deja al oyente indiferente en esta recopilación de variaciones y pequeñas piezas de Franz Joseph Haydn. La pianista moscovita parece echar la mirada hacia el pasado y su visión de estas obras se proyecta nítidamente hacia el barroco. Por momentos, podemos pensar que más que a Haydn estamos escuchando a Domenico Scarlatti, lo cual, lejos de chirriarnos, nos gusta. Expliquemos el porqué. Ekaterina Derzhavina desmenuza a Haydn con la precisión de un cirujano: su escrupulosa limpieza, claridad expositiva, excelsa ornamentación y extremadamente cuidada articulación hacen que la música posea una vitalidad inusitada. Los diferentes planos sonoros se escuchan perfectamente, y las pedalizaciones son muy puntuales para no embotonar las líneas; a ello hay que unir la variada paleta de volúmenes y un irrespetuoso uso de los más altos, que no teme subir cuando son demandados.

El resultado es un Haydn resplandeciente, anguloso, muy vivo y, ciertamente distinto a lo que acostumbramos a oír. Esto no afecta a las partes más expresivas, que aunque vigorosas, conservan el refinamiento y equilibrio clásicos. En resumen, estamos ante una creación valiente no apta para puristas que, además, está muy bien grabada.

Jordi Caturla González



HAYDN: Variaciones y piezas para piano. Ekaterina Derzhavina, piano.

Profil 19027 • 2 CD • 104' • DDD
★★★★S



Fernando IV de Nápoles, hermano, por cierto, de Carlos IV de España, recibió el remoque de "il re lazzarone" por su afición a tocar un instrumento típico de los mendigos napolitanos conocido como "lira organizzata". A través de su maestro de música, el embajador austriaco Norbert Hadrava, el monarca encargó obras para interpretar con tan singular artificio a notables compositores de la época como Johann Sterkel, Ignaz Pleyel, Vojtěch Jírovec y, sobre todo, Franz Joseph Haydn, quien se plegó a los caprichos del soberano, tanto más cuanto pagaba con esplendidez, y, según las instrucciones recibidas, escribió cinco conciertos y ocho nocturnos que incluían dos partes de "lira organizzata", de modo que el rey las pudiera tocar a dúo con el mencionado Norbert Hadrava. No obstante, Haydn tuvo buen cuidado de que estas obras se adaptaran a la flauta y el oboe, que es como en este disco aparecen los *Conciertos ns. 1 y 3*, en flamante versión de dos de los más brillantes y cotizados solistas de viento de la actualidad, el oboísta granadino Ramón Ortega Quero y la flautista australiana Ana de la Vega.

El programa se completa con dos obras de Carl Stamitz, el *Concierto para flauta en re mayor* y el *Concierto para dos flautas en sol mayor*, con una de las partes solistas tocadas con oboe, como era práctica habitual en el siglo XVIII.

Salustio Alvarado

HAYDN • STAMITZ: Conciertos para flauta y oboe. Ana de la Vega, flauta. Ramón Ortega Quero, oboe. Tronheim Soloists / Geir Inge Lotsberg.

Pentatone PTC5186823 • 64' • DDD

★★★★★

La colección de música contemporánea norteamericana del sello discográfico Naxos se ve ampliada ahora con un nuevo título, esta vez del ya prolífico compositor de Filadelfia Louis Karchin (cuyo *Romulus* está disponible en la misma colección desde 2011) y la libretista Diane Osen, hija de cantante lírico y, por tanto, muy familiarizada con el mundo de la ópera.

Esta *Jane Eyre* es aparentemente fruto de un intenso trabajo de casi cinco años, el más ambicioso del compositor según sus propias palabras, y no podría ser de otro modo si hablamos de poner música a la monumental obra de Charlotte Brontë.

Se divide en tres actos, cada uno de los cuales está estructurado en tres escenas y hemos de destacar el intenso trabajo de la protagonista, la soprano Jennifer Zetlan, que se entrega desde su primera nota para recrear todas las aristas de un personaje como el de Jane. El tenor Ryan McPherson, asimismo especialista en el repertorio contemporáneo, es un Rochester muy implicado, y el resto del reparto, homogéneo sin grandes alardes, cumple con intervenciones muy cuidadas desde el punto de vista de la dicción, pudiéndose seguir la obra casi sin libreto (que, por otra parte, incluye la carpetilla del disco).

Pedro Coco Jiménez



KARCHIN: Jane Eyre. Jennifer Zetlan, Ryan McPherson, Thomas Meglioranza, Jessica Thompson, etc. Orchestra of the League of Composers / Louis Karchin.

Naxos 8.669042-43 • 2 CD • 130' • DDD

★★★★★



La política de tolerancia religiosa de José II (1741-1790) amparó también a la masonería, la cual conoció durante el reinado del ilustrado despota un periodo de auténtico esplendor. Empezando por Mozart, notables músicos activos en Viena fueron miembros de diversas logias de la capital, entre ellos Leopold Koželuch (1747-1818). Dado el relevante papel que la música desempeñaba en las tenidas de la asociación secreta, se dio en aquella época un exuberante florecimiento de composiciones masónicas, como la aquí presentada cantata *José bendición de la humanidad (Joseph der Menschheit Segen)* en honor del imperial y real benefactor, obra del año 1783, que es más que probable que Mozart llegara a conocer.

La grabación se completa con dos arias para soprano con texto latino, con la *Misa en do mayor, PosK XXV: 1*, y con el *Lamento por la muerte de la emperatriz María Teresa (Klage auf den Todt Marien Theresien)* para soprano y clavicémbalo.

Marek Štílec, el gran especialista en Koželuch, en este nuevo registro dedicado al maestro de Velvary, al frente de su orquesta de Pardubice, cuenta con la colaboración del coro infantil Boni Pueri (los tenores y bajos también son niños, pero pasaditos de fecha), de la soprano Simona Eisinger, del recitador Siegfried Gohritz, del melodrama de la cantata masónica, y del clavicembalista Filip Dvorák.

Salustio Alvarado

KOŽELUCH: Joseph der Menschheit Segen (Cantata masónica). Eisinger, Gohritz, Dvorák, Coro Boni Pueri, Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice / Marek Štílec.

Naxos 8.573929 • 68' • DDD

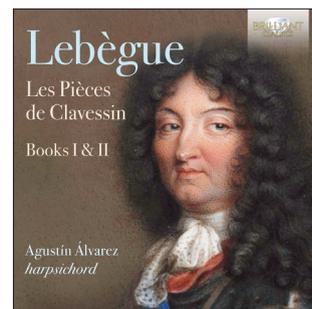
★★★★★

La "escuela francesa del clavicémbalo", la biografía de cuyos miembros desde Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) hasta Claude Benigne Balbastre (1724-1799) cubre la totalidad de los siglos XVII y XVIII, es comparable a una galaxia con estrellas de mayor o menor magnitud, siendo hasta ahora una de sus figuras menos conocidas, por lo menos a nivel discográfico, Nicolas Antoine Lebègue (1631-1702), situado por la fecha de su nacimiento a medio camino entre el ya mencionado Chambonnières y François Couperin (1668-1733), y quien en su día fue uno de los más afamados organistas parisinos, titular de la iglesia de San Mederico (Saint Merry). Bienvenida sea, por tanto, esta grabación que recoge sus dos *Libros de piezas para clavicémbalo*, publicados en 1677 y 1687, respectivamente.

Estas piezas, articuladas en once suites y de inconfundible estilo francés, presentan la característica arcaica de llevar todavía denominaciones genéricas, como *allemande, courante, sarabande, gavotte*, etc., en lugar de los títulos evocadores que serían característicos del Grande de los Couperin y de sus continuadores.

Impecable interpretación del clavicembalista venezolano Agustín Álvarez, al que sólo se le podría reprochar que haya empleado una copia de un instrumento casi un siglo posterior a la época en que estas obras fueron editadas.

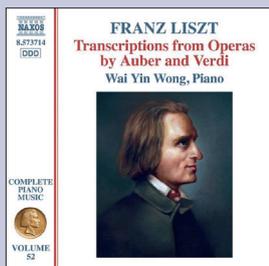
Salustio Alvarado



LEBÈGUE: Piezas para clavicémbalo. Agustín Álvarez.

Brilliant Classics 95671 • 3 CD • 67'/64'/58' • DDD

★★★★★



El volumen número 52 de la música para piano de Franz Liszt en el sello Naxos, dentro de la colección de la obra completa del compositor, nos trae obras muy infrecuentes. Bien es sabido que el húngaro fue un gran transcriptor de obras de todo tipo, dejando un buen número de estas adaptaciones cuya dificultad técnica es siempre un reto para los pianistas.

En este disco encontramos fragmentos de óperas de Daniel-François-Esprit Auber y Giuseppe Verdi, interpretadas por Wai Yin Wong. El reto técnico al que me refería no es obstáculo para la joven pianista de Hong Kong, como así demuestra en las dos versiones de la *Tarantelle di bravura* que se escuchan (con cierto pesar) consecutivamente; y es que la música de Auber contrasta enormemente (para mal) con la de Verdi. El *Concert paraphrase de Ernani* y el *Salve Maria de Jérusalem* muestran toda la delicadeza y el vuelo romántico de Wai Yin Wong, en un hacer sorprendentemente maduro. Otra historia. Estos maravillosos arreglos dejan paso de nuevo a Auber, y el virtuosismo descafeinado de la *Grand fantasia* basada en *La Fiancée* aparece de nuevo por partida doble.

En fin, un disco que da a conocer a una magnífica pianista y del que se salvan, musicalmente hablando, los veinticinco minutos centrales. Para lisztianos convencidos.

Jordi Caturla González

LISZT: Transcripciones para piano de fragmentos de óperas de Auber y Verdi. Wai Yin Wong, piano.

Naxos 8.573714 • 76' • DDD

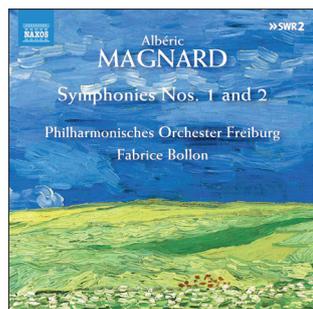
★★★★★

Desde finales de los 80, cuando Michel Plasson grabó la primera integral de las sinfonías del Albéric Magnard (1865-1914) solo dos sellos (BIS e Hyperion) se habían animado a repetir esta proeza. Por eso, no está de más esta nueva integral en Naxos que, junto a la de BIS (con la orquesta de Malmö), cuentan con la ventaja de unas tomas de sonido de excepción. El interés por el mundo post wagneriano, del primer tramo del siglo XX, claramente los justifican. Magnard, en aquel entorno de efervescencia contradictoria (pasión y odio...) que se vivía en Francia (Chausson, Ropartz, Chabrier e incluso Debussy), acabó siendo un pionero forzado de la autoedición. Pero no por ello sus obras carecen de interés.

Sus sinfonías son "catedra-licias". En su época le compararon con Bruckner pero, en escucha ciega, quizás su estilo se compara más al de Siegfried Wagner. Fabrice Bollon y sus huéspedes de la Philharmonisches Orchester Freiburg lo dan todo (muy por encima de la Orquesta del Capitole de Toulouse...).

Pasión desmedida en los lentos. Rotundidad impactante en los prestos y, sobre todo, en los finales. Sonido empastado y seguro. No se percibe que estemos ante una orquesta de segundo nivel. Las dos primeras Sinfonías son, quizás, las menos interesantes. Por lo que se justifica comprar ambos discos, para repetir (o conocer) esta cima de la exaltación postromántica.

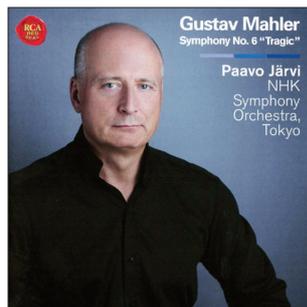
Juan Berberana



MAGNARD: Sinfonías ns. 1 y 2. Philharmonisches Orchester Freiburg / Fabrice Bollon.

Naxos 8.574083 • DDD • 69'

★★★★★



Paavo Järvi lleva una temporada especialmente activa de grabaciones. Si bien son destacables sus nuevas versiones de las Sinfonías de Brahms, bajo una óptica distinta a la tradicional, en esta grabación nos obsequia con la *Sexta Sinfonía* de Mahler, la "Trágica", una obra muy adecuada para estos tiempos, desgraciadamente. Lo primero que conviene destacar es el buen sonido que el director de Tallin le consigue sacar a la NHK Symphony Orchestra de Tokyo. A pesar de ser de una grabación en directo, el resultado final del disco es muy bueno; tanto, que nos hace pensar que estamos ante un falso directo, pues la grabación se efectuó en dos días, a pesar de que el disco es la teórica grabación de un concierto especial en Yokohama. Esta técnica (la de grabar en directo con correcciones de todo un día en la misma sala del concierto) se empieza a utilizar habitualmente para hacer ver al oyente que no hay ni trampa ni cartón en la grabación, cuando en realidad sí la hay. A pesar de todo, Paavo Järvi consigue mantener la tensión constante en esta obra maestra de Mahler, dibujando perfectamente cada uno de los temas que van apareciendo, enfatizando los bellos coloridos de los instrumentos de viento, acompañados siempre por una plantilla compacta de cuerda, sin olvidar la percusión. La orquesta suena disciplinada, con la curiosidad de incorporar los contrabajos no a la derecha de la orquesta, como ocurre habitualmente, sino a la izquierda. Un buen Mahler, sin duda.

Ángel Villagrasa Pérez

MAHLER: Sinfonía n. 6 "Trágica". NHK Symphony Orchestra, Tokyo / Paavo Järvi.

RCA 19439707242 • 80' • DDD

★★★★★

Que el Festival della Valle d'Itria en Martina Franca tenga un acuerdo con el sello Dynamic para inmortalizar sus producciones *belcantistas* año tras año nos está proporcionando un catálogo de rarezas nada desdeñable, y esto contribuye posiblemente a que otros teatros, dado el éxito, se proponga embarcarse en aventuras similares.

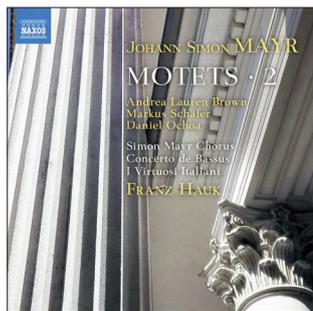
En esta ocasión, del maestro de Donizetti, Mayr, nos llega una partitura colosal que se acerca a las tres horas de música y que dirige con sentido del drama, marcados contrastes y una línea ascendente, el preciso Fabio Luisi. Cada vez más implicado con el repertorio tenoril de las primeras décadas del siglo XIX francés e italiano, el tenor Michael Spyres sorprende por la facilidad con que ataca una compleja parte como la de Giasone, de endiablada tesitura y continuos saltos. Enea Scala, otro tenor como marca la tradición napolitana, también saca con profesionalidad el rol de Egeo. Con un timbre personal, seduce en su conmovedora entrada la *Medea* de Davinia Rodríguez, muy implicada actoralmente además. Escénicamente, el director Benedetto Sicca propone un poético montaje que se intenta aproximar a los tiempos de la tragedia, ayudado por un espectacular fondo como el del palacio Ducal y con un vistoso vestuario y colorido suelo lleno de amapolas.

Pedro Coco Jiménez



MAYR: *Medea in Corinto*. Davinia Rodríguez, Michael Spyres, Enea Scala, Mihaela Marcu, Roberto Lorenzi, etc. Orchestra Internazionale d'Italia / Fabio Luisi. Escena: Benedetto Sicca. Dynamic 37735 • DVD • 167' • DD 5.1

★★★★★



Continuación del disco Naxos con referencia 8.573811, la presente entrega contiene obras sacras de Giovanni Simone Mayr (1763-1845) que se escalonan cronológicamente de 1800 a 1830. Por un lado tenemos seis "motetti a voce sola", que, como ya dije en su momento, el comentario del disco anterior, vienen a ser como arias de ópera, pero con texto en latín, y, por otro, tres obras para solistas, coro y orquesta. Los que llama la atención es la proteica evolución estilística que se aprecia en estas composiciones, hasta el punto de que, a bote pronto, en una cata a ciegas, nadie se imaginaría que hayan podido salir de la pluma de un único autor. Así, por ejemplo, motetes como *O virgo immaculata*, *Regina coeli in si bemol mayor* y *Salve regina en fa mayor*, fechados entre 1800 y 1810, se encuadran en los parámetros del más sereno Clasicismo, en tanto que otros como, por ejemplo, *Laudem volo cantitare*, de 1820, o *Salve Regina en si bemol mayor*, de 1830, responden ya a una estética *belcantista*, con algún que otro toque de aroma rossiniano.

En cuanto a la interpretación, Franz Hauk y sus habituales se mantienen en el altísimo nivel al que nos tienen acostumbrados desde hace ya unos cuantos años y después de una veintena de títulos dedicados a reivindicar al bávaro italianizado.

Salustio Alvarado

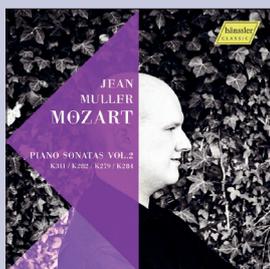
MAYR: Motetes (Vol. 2). Brown, Krödel, Schäfer, Ochoa. Coro Simon Mayr, Concerto de Bassus, I Virtuosi Italiani / Franz Hauk.
Naxos 8.573909 • 70' • DDD

★★★★★

Segunda edición de la integral de Sonatas para piano de Wolfgang Amadeus Mozart, a cargo del joven pianista luxemburgués Jean Muller (n. 1979) y el sello Hänssler. Se mantienen las características de su primer registro (ver crítica en el número de mayo de 2019). Un piano objetivo, con un especial mimo hacia el timbre mozartiano y donde las melodías fluyen con el equilibrio perfecto entre ligereza y profundidad temática. Sobresaliente en los tempos lentos (el *Adagio* de la n. 4 se despliega con una equilibrada nostalgia) y algo más rutinario, a veces, en los *allegros*. Pero manteniendo el orden inmaculado que ya apreciamos en su primera edición.

Tras ocho Sonatas, queda claro el piano independiente y personal de Muller. Quizás, lo más reseñable de su estilo. Otro elemento que vuelve a sorprender es la cuidada grabación de Hänssler. Unas tomas de sonido casi perfectas. Esta vez, sí que tenemos el piano dentro de nuestra casa. Grabaciones que permiten aproximarnos al piano clásico a través de las ventajas de un instrumento moderno y de una toma de sonido pensada para ello. Como en la primera edición, seguimos encontrando razones más que sobradas para seguir conociendo el resto de la integral.

Juan Berberana



MOZART: Sonatas para piano ns. 1, 4, 6 y 8 (KV 311, 282, 279, 284). Jean Muller, piano.

Hänssler HC18074 • DDD • 68'

★★★★★S



El Estates Theatre en Praga es el antiguo Teatro Nacional de Praga, aquel en que justamente *Don Giovanni* fue estrenado con gran éxito en 1787, y el único conservado de los teatros que vieron algún estreno de ópera mozartiana. 230 años más tarde, en los días 27 y 29 de octubre de 2017, se recrea aquel estreno con una cierta vocación historicista. El teatro es una bombonera que es aprovechada por Nekvasil para desarrollar la acción dramática sin alardes vanguardistas, todo muy ortodoxo, pero muy dinámica; al igual que el vestuario, creado por el oscarizado por *Amadeus* Theodor Pistek, realmente relevante y bello.

La parte musical, con un elenco donde concurren cuatro ganadores de Operalia, el concurso de canto ideado por Plácido Domingo, más una serie de artistas locales, es cumplidor, con un sobresaliente al Leporello de Sampetean y un insuficiente al Don Ottavio de fea voz de Korchak, pasando por un *Don Giovanni* de Alberghini al que le faltan matices en su interpretación. Domingo, aquí también como productor del espectáculo, marca todo con *tempi* correctos, pero la sensación general de monotonía se instala en el oyente, aunque también es cierto que no hay sobresaltos. La grabación del gran Brian Large, aún en activo, es un lujo.

Jerónimo Marín

MOZART: Don Giovanni. Simone Alberghini, Adrian Sampetean, Katerina Kneziková, Irina Lungu, Jan Stáva, Dmitry Korchak, Jiri Bruckler, Julia Novikova. National Theatre Orchestra. Choir of National Theatre / Plácido Domingo. Escena: Jiri Nekvasil.

CMajor 745208 • 2 DVD • 182' • DTS

★★

Grabación en vivo de hace un año (por lo tanto, de los últimos conciertos de Mariss Jansons con su Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera), que opta por la Sala Gasteig (del Kulturzentrum) en lugar de la habitual sala Hércules de la Residencia en Munich, tratando y consiguiendo dar el espacio acústico suficiente para la compleja amalgama entre órgano y orquesta. Porque estas dos obras cumbres de la forma sinfónica y el órgano, requieren de unos medios muy perfilados para su correcta interpretación. Jansons borda ambas piezas, demostrando una especial habilidad para repertorios donde habitualmente no le hubiéramos situado (algo más relevante que la enésima interpretación mahleriana...).

Probablemente dos de las mejores (si no las mejores) versiones en disco de ambas piezas. Y cuesta decir esto, en dos cumbres del "sonido francés" del siglo XIX (Saint-Saëns) y del siglo XX (Poulenc), en manos de una agrupación tan alemana como la Radio de Baviera. También cuentan con la excepcional organista letona Iveta Apkalna, que se fusiona con una especial inteligencia con el sonido de la orquesta. Igualmente (más importante que nunca) excepcional la toma de sonido de la Radio Difusión de Baviera. Gran homenaje a Mariss Jansons y qué alegría poder seguir disfrutando de su arte, especialmente donde no se le espera.

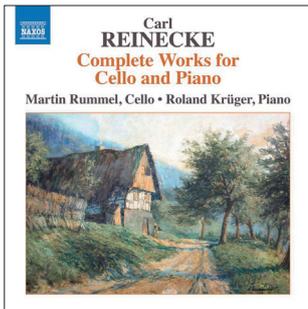
Juan Berberana



POULENC: Concerto para órgano. SAINT-SAËNS: Sinfonía n. 3. Iveta Apkalna, órgano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Mariss Jansons.

BR-Klassik 900178 • DDD • 60'

★★★★★RS



Carl Reinecke es uno de los compositores menos valorados de la era romántica. Fue extremadamente prolífico, pero lo que parece haberle impedido convertirse en una figura que perdura más allá del siglo XIX es su falta de innovación compositiva. Su mundo sonoro es el de Schumann y Mendelssohn, con un poco de armonías ligeramente más avanzadas en sus obras posteriores. Hay algunos toques personales, sin embargo, y más que nada Reinecke era un excelente artesano con un oído para la melodía.

Las Sonatas son obras inspiradas, finamente anotadas y con brillantes pasajes. También hay muchos temas que son, si no siempre profundamente memorables, al menos convincentes e interesantes para sostener el interés del oyente, y el discurso entre chelo y piano siempre es atractivo e imaginativo.

Las interpretaciones de Rummel y Krüger juegan abundantemente con mucho espíritu, fuego apasionado y brillantez, así como ternura, calidez y color. La escritura armónica y la complicidad entre ambos instrumentos proporciona un apoyo convincente y la grabación es buena, de sonido excelente. Estas obras deberían ser más interpretadas, aunque no puedan ser obras para desafiar a sus contemporáneos por investigación estilística, según los tiempos que corrían cuando fueron compuestas, pero para cualquier fan de la etapa romántica el descubrimiento de este compositor es algo más que una necesidad.

Luis Suárez

REINECKE: Obras completas para cello y piano. Martin Rummel, cello. Roland Krüger, piano.
Naxos 8573727 • DDD • 77'

★★★★

CLAVE DE UN DELIRIO

"A medida que la figura histórica de Lenz estaba más presente en mi intelecto en cuanto a datos y situaciones, iba perdiendo peso como tal figura histórica y se fortalecía como clave de un delirio, que es como la acabé entendiendo". En esos términos se refería a su segunda creación operística un joven Wolfgang Rihm que apenas había cumplido 27 años cuando en 1979 estrenaba *Jakob Lenz*, un acontecimiento que en buena medida supuso la consagración, tan temprana como definitiva, de su nombre como el de una de las figuras capitales del panorama compositivo alemán.

Sorprende hasta qué punto los rasgos principales de la creación de Rihm estaban ya presentes en una ópera que no tiene nada de tentativo. El interés del compositor por la escena como un espacio privilegiado de su poética creativa coincide con el momento en que los preceptos vanguardistas que habían anatemiado el género empezaban a resquebrajarse. La propia elección del argumento establecía una cierta genealogía que también se percibe en términos musicales. Y es que el poeta Jakob Lenz, una de las figuras principales, junto a Goethe, del movimiento Sturm und Drang, que emergió en la Alemania de finales del siglo XVIII como una reivindicación del sentimiento frente al modelo racionalista ilustrado, significaba para Rihm un modelo creador y vital que encarnaba una postura análoga a su propia oposición a los dictados seriales. El libreto está basado en la espléndida novela corta de Georg Büchner. No es casual, pues, que la herencia de *Wozzeck* de Alban Berg, también concebida a partir de un texto de Büchner, sea tan acusada en la partitura de Rihm. A ello hay que añadir

que Lenz fue asimismo el autor del drama *Die Soldaten* que Bernd Alois Zimmermann utilizaría para componer su ópera homónima. Ambas referencias compositivas gravitan sobre una partitura que, sin embargo, exhibe unos rasgos ferozmente distintivos.

La historia que pone en escena Rihm es la de un sujeto trastornado que colapsa ante las presiones devastadoras de sus atroces perturbaciones mentales. El proceso de progresiva enajenación del soldado de la obra de Berg es sustituido en *Jakob Lenz* por la figura del joven poeta que, desde los primeros compases de la ópera ya se nos aparece como la "clave de un delirio". El compositor emplea seis descorporeizadas voces para convocar ese quebrantamiento psíquico, cuyas fracturas son registradas asimismo mediante unas asombrosas deformaciones y requerimientos vocales, especialmente límites para el protagonista, lo que converge con una extraordinaria escritura instrumental de enorme variedad, donde los ecos del pasado no son ya sino retazos, necesariamente dislocados, que indican el colapso y los desgarros de una subjetividad alucinada.

La presente versión es musicalmente portentosa, con una magnífica caracterización del barítono Georg Nigl y una dirección ejemplar de Frank Ollu al frente de la reducida plantilla, apenas quince instrumentos, requerida por esta ópera de cámara, mientras que a la propuesta escénica, deliberadamente feista y oscura, tan sólo se le podría reprochar en ocasiones un excesivo componente grotesco que resulta redundante frente a una soberbia partitura que ya revela con suficiente contundencia las sombrías tensiones de una inquietante, angustiosa y terrible disgregación psíquica. Con todo, una producción absolutamente necesaria para aquel que quiera adentrarse en el panorama de la creación operística contemporánea.

David Cortés Santamarta

RIHM: Jakob Lenz. Georg Nigl, barítono; Henry Waddington, bajo; John Graham-Hall, tenor. Orquesta Sinfónica de La Monnaie / Franck Ollu. Escena: Andrea Breth.

Alpha ALPHA717 • DVD • 73' • DD 5.1

★★★★★



Es este un *Barbero* de dos voces veteranas que alrededor de los setenta años aún tienen capacidad de medirse con colegas más jóvenes por sus tablas y maestría técnica. Tanto Leo Nucci, que debe bisar la entrada de Figaro, como Ferruccio Furlanetto han paseado al barbero y a Basilio por medio mundo, y cuando todavía se meten en el personaje lo disfrutan nota a nota. Por su parte, la debutante en el rol Nino Machaidze delinea a una luminosa Rosina, con un personal y seductor timbre y buenas agilidades; a ella da réplica el Almaviva del ya experimentado rossiniano Dmitry Korchak, aquí sin "Cessa di più resistere". Del resto del reparto, destacamos el desparpajo de Manuela Custer, una Berta que en este caso gana relevancia.

La dirección de Oren es la adecuada para un espacio como la Arena, que en principio no es el mejor para un título como este, y el dinámico montaje de Hugo de Ana (cumple ya una década de respuesta positiva a sus espaldas) consigue dominar el espacio con su propuesta de jardín dieciochesco; por otra parte, la toma visual es cuidada y desde casa el problema del gran espacio no es tal. Al final de la noche, fuegos artificiales que enloquecen al respetable, un bello testimonio de una velada que puede despertar nostalgia y que, en vivo, ganaba enteros.

Pedro Coco Jiménez

ROSSINI: Il barbiere di Siviglia. Leo Nucci, Nino Machaidze, Dmitry Korchak, Ferruccio Furlanetto, Carlo Lepore, Manuela Custer, etc. Coro y Orquesta de la Arena de Verona / Daniel Oren. Escena: Hugo de Ana.

BelAir Classiques BAC169 • DVD • 160' • DTS

★★★★



NAXOS



DVD
VIDEO

THEATER
an der **Wien**
DAS NEUE OPERNHAUS

CARL MARIA VON WEBER

EURYANTHE

JACQUELYN WAGNER
NORMAN REINHARDT
THERESA KRONTHALER
ANDREW FOSTER-WILLIAMS
STEFAN CERNY

ARNOLD SCHOENBERG CHOIR
ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
CONDUCTOR **CONSTANTIN TRINKS**

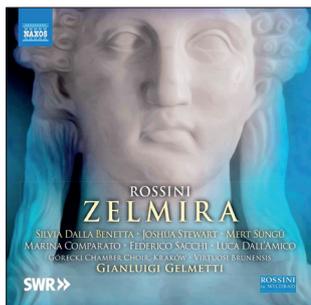
STAGE DIRECTOR **CHRISTOF LOY**



RSO
ORF RADIO SYMPHONIE
ORCHESTER WIEN



Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es



De nuevo, otro título rossiniano desde Bad Wildbad, esta vez una grabación procedente de las funciones, en versión de concierto, que se ofrecieron de *Zelmira*, la última ópera napolitana del cisne de Pesaro. Está aquí presentada por la revisión parisina de 1826, que propone el famoso final a tres, además de la inclusión vienesa de la escena para Emma, escrita en honor de Fanny Eckerlin y aquí muy bien resuelta por Marina Comparato, una sensible cantante y buena conocedora del estilo belcantista.

La protagonista, Silvia Dalla Benetta, habitual presencia del festival para los roles más comprometidos de Rossini y sólida intérprete, especialmente cuando se la registra en vivo, ofrece una lectura matizada de *Zelmira*, y es en su fraseo y canto más abandonado donde brilla especialmente.

Los difícilísimos roles de tenor, destinados en la época a los titanes napolitanos David y Nozzari, son siempre un espinoso asunto a la hora de poner en escena este título, y aquí son defendidos, especialmente con buenas armas en el caso de Mert Sungü como príncipe Ilo, por cantantes jóvenes con ganas y arrojo. El resto del reparto cumple asimismo en una muy respetable versión en conjunto, concertada con pulso y atención a los detalles y al juego dinámico por el experto Gianluigi Gelmetti.

Pedro Coco Jiménez

ROSSINI: *Zelmira*. Silvia Dalla Benetta, Marina Comparato, Joshua Stewart, Mert Sungü, Federico Sacchi, etc. Coro de Cámara Górecki y Virtuosi Brunensis / Gianluigi Gelmetti.

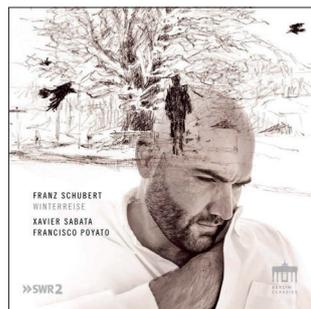
Naxos 8.660468-70 • 3 CD • 175' • DDD
★★★★

Se suele decir que el aficionado a la música barroca es refractario a la música romántica. De ser así, este *Winterreise* podría ser una puerta de entrada al Lied para ese aficionado; ¿quién mejor que un cantante excelente como Xavier Sabata para comunicar esos dos mundos?

Los aficionados con un cierto recorrido, sin embargo, nos encontramos ante una contradicción. Según el *espíritu fundacional* (vamos a llamarlo así) del género, el Lied está abierto a cualquier cantante. Pero ese mismo *espíritu* establece también que el canto ha de ser tan natural como sea posible y, por definición, el del contratenor es un canto artificial (o artificioso). Al escuchar *Winterreise* deberíamos poder olvidarnos de la voz para centrarnos en la interpretación; en esta grabación esto se consigue en pocas ocasiones; la voz, por su peculiaridad, está muy presente.

En el planteamiento global de Sabata y Francisco Poyato llaman la atención los *tempi* elegidos, muy rápidos en algunas de las canciones; "Gute Nacht" marca un paso inicial muy apresurado, como apresuradas son también "Der Lindenbaum" o "Das Wirsthaus". Los 68 minutos de duración total sitúan la versión entre las más rápidas. Las interpretaciones más cautivadoras son, sin embargo, las que se recrean en un tiempo más moroso, como "Wasserflut". Es un *Winterreise* diferente, con un carácter teatral que resultará especialmente interesante a los oyentes en busca de nuevos enfoques.

Silvia Pujalte Piñán



SCHUBERT: *Winterreise*. Xavier Sabata, contratenor. Francisco Poyato, piano.

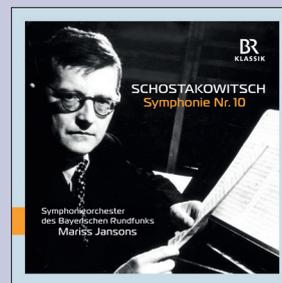
Berlin Classics 0301309BC • 69' • DDD
★★★★

JANSONS Y SU LEGADO

BR Klassik vuelve a ofrecer un registro magistral de otra Sinfonía emblemática de Dmitri Shostakovich por Mariss Jansons: la *Décima*. Siguiendo la tónica mostrada en la *Sinfonía n. 7 "Leningrado"* (que la precede en el catálogo), el recientemente fallecido maestro león profundiza en las capas más íntimas y reflexivas de esta música, acentuando lo lírico y dramático sin perder un ápice de energía en los movimientos y clímax que la requieren. Jansons huye de los efectismos vacuos para sumergirse en las profundidades ignotas de una de las obras más introspectivas del compositor ruso.

Su visión queda clara desde el *Moderato*, poblado de múltiples ambientes sonoros e impresiones, reflejando la verdadera voz interior de Shostakovich. Las cuerdas se despliegan, desde el comienzo, en una oleada continua de profundo dramatismo; los fagotes y el contrafagot son absolutamente sombríos; las trompas resultan densas y envolventes. El *Allegro* (retrato sonoro de Stalin) es la parte más brutal e incisiva de la sinfonía. Se expande de forma implacable en ritmos acres y obsesivos, remarcados por una sección de cuerda con total presión de arco, cuyos golpes sobre el diapason se perciben con plena nitidez en la grabación. Las maderas son eyeceadas vertiginosamente y la percusión, perfectamente balanceada, apuntala en todo momento el frenético impulso rítmico, verdadero alarde virtuosístico de la formación alemana. La sensación es de contundencia y control, nunca tergiversada por el tentador paroxismo al que puede inducir este alusivo movimiento.

Jansons retiene la energía anterior con una interpretación contrastante, fluida y muy articulada del *Allegretto-Largo*, donde las siglas DSCH, traducidas a notas, se convierten en el motivo simbólico y motriz. Destacan los solistas de



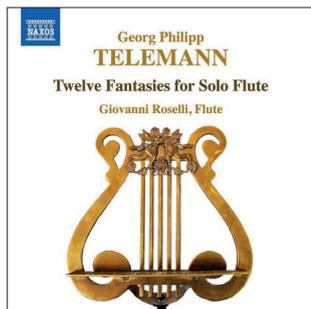
flauta y clarinete, así como la sección de cuerda (imprescindible en el fraseo elegíaco), el violín solista al final del movimiento y, sobre todo, las trompas en las llamadas en grupo o solista, totalmente expresivas y precisas en emisión.

La Sinfonía culmina brillantemente con el *Andante-Allegro*, que retoma y combina motivos temáticos de los anteriores movimientos. La atmósfera de indeterminado presentimiento de su inicio es intensificada por el diálogo de la flauta, oboe y fagot sobre la densa capa de las cuerdas. Su tono ingravido y lóbrego es disuelto por la irrupción del *Allegro*, donde la orquesta muestra todas sus virtudes en empaste, precisión, expresión y calidad sonora, siempre en plena convivencia con su director. El origen letón del maestro es determinante para dar un especial color eslavo a los motivos de la obra. Su cierre, pese a la aparente vitalidad, es más bien una conclusión transitoria cargada de atrición. Mariss Jansons enriquece, con este registro, su legado como uno de los mejores intérpretes de Shostakovich.

Juan Manuel Ruiz

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n. 10*. Symphonieorchester der Bayerischen Rundfunks / Mariss Jansons.

BR Klassik 900185 • DDD • 53'
★★★★★



Se puede establecer la correlación de que las *Doce Fantasías TWV 40:2-13* de Georg Philipp Telemann (1681-1767) son a la flauta lo que las *Sonatas y Partitas BWV 1001-1006* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) son al violín, es decir, las respectivas obras cumbre del virtuosismo barroco. Por eso no es de extrañar que todo flautista que se precie, si tiene ocasión, desee grabarlas para dejar constancia de su valía.

Éste es precisamente el caso del artista todoterreno Giovanni Roselli, que ha elegido estas obras para su primer registro historicista con el sello Naxos (tiene ya otra grabación, pero es de música contemporánea), en el que emplea una flauta cónica de ébano con una sola llave, si bien en la documentación del disco no se especifica si es original o copia, ni quién la construyó, ni cuándo, ni dónde. A dicho instrumento el solista le saca un sonido uniforme, aterciopelado y sin estridencias, lo cual, unido a que supera con total brillantez las polifonías ficticias, los saltos de registro y demás dificultades técnicas de las que rebosan estas partituras, hace que nos encontremos ante una versión muy digna de encomio y que puede incluso escucharse de una sentada con mucho gusto y pasatiempo, como dirían los clásicos.

Salustio Alvarado

TELEMANN: Doce fantasías para flauta.
Giovanni Roselli, flauta.
Naxos 8.579054 • 55' • DDD
★★★★

REIVINDICACIÓN DE WEINBERG

Pocas trayectorias creativas tan dramáticamente marcadas por los acontecimientos históricos como la del compositor Mieczyslaw Weinberg (1919-1996), hasta el punto de que puede calificarse, sin ambages, como propia de un superviviente de las catástrofes que han atravesado el siglo XX. Nacido en Varsovia en el seno de una familia judía dedicada al teatro yiddish, sufrió desde su infancia las consecuencias de un antisemitismo que habría de manifestarse en toda su violencia con la ocupación nazi de Polonia. Sus padres y hermana fueron asesinados en el campo de concentración de Trawniki, mientras que él se refugió en Minsk y posteriormente, ante el avance de las tropas alemanas en la Segunda Guerra Mundial, se trasladó a Tashkent, la capital de Bielorrusia. Allí escribió su *Primera Sinfonía*, que envió a Shostakovich, quien desde ese momento se convertiría en su mentor y en una figura decisiva para el desarrollo de su lenguaje musical. Sería precisamente éste quien intercedió por él, cuando, a comienzos de la década de 1950, tuvo que sufrir las consecuencias de la política antisemita de Stalin. Sin embargo, Weinberg se mantuvo como una presencia relativamente marginal dentro del mundo compositivo soviético, aun contando con el explícito apoyo de destacados intérpretes como Richter, Rostropovich o el Cuarteto Borodin y sólo una exigua parte de su extenso catálogo fue interpretada en público.

Sería el enorme éxito obtenido por el tardío y póstumo estreno en el Festival

de Bregenz de 2010 de su ópera *La pasajera*, compuesta cuatro décadas antes y cuyo argumento indaga en el horror de los campos de exterminio (que este año tiene programa el Teatro Real), lo que despertó en occidente el interés por un nombre que unos años antes era apenas una referencia en la nómina genérica de compositores de la extinta Unión Soviética.

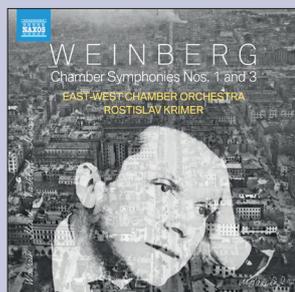
Al cumplirse el centenario de su nacimiento, el legado de Weinberg ha vuelto a encontrar un decidido impulso y han sido numerosas las novedades discográficas dedicadas a recuperar una ingente producción, entre las que se cuentan estos dos registros. El elevado número de opus asociado a las *Sinfonías de cámara ns. 1 y 3* desorienta con respecto a su posición en la cronología del autor, puesto que ambas son transcripciones de cuartetos de cuerda escritos a lo largo de la primera mitad de la década de 1940. Ese origen ilumina las singulares relaciones que el lenguaje de Weinberg establece con el de Shostakovich. Se ha señalado como el interés de este último por el folclore judío, tan prominente en muchas de sus partituras, e incluso el empleo de ciertos motivos, procede de su diálogo con Weinberg, lo que cuestiona todo análisis que considerara meramente derivativa la música del compositor judeopolaco, pero asimismo es innegable, como reconoció el propio Weinberg con expresivas palabras ("Me considero su alumno, su carne y sangre") que su lenguaje está modelado a partir del de Shostakovich, a la vez que posee una identidad específica.



Weinberg junto a Shostakovich, a mediados de 1960.

En estas partituras, al igual que en la tardía, austera y rotunda colección de las últimas Sonatas para viola, Weinberg se muestra como un autor capaz de convocar los más extremos registros expresivos, del lirismo a la desolación más absoluta, evitando los ambiguos pliegues y aristas característicos de su mentor, y con un tan riguroso como extemporáneo compromiso con las convenciones de una escritura tradicional que en su caso no tiene nada de impostado, sino que por el contrario se aparece como el medio natural y adecuado para una música donde palpitan las emociones y afectos de una identidad sometida al inclemente horror de la historia. Las soberbias interpretaciones exaltan aún más la entidad de las composiciones.

David Cortés Santamarta



WEINBERG: Integral de las sonatas para viola. Vlachoslav Dinerchtein, viola.
Solo Musica SM310 • 2 CD • DDD • 94'
★★★★★

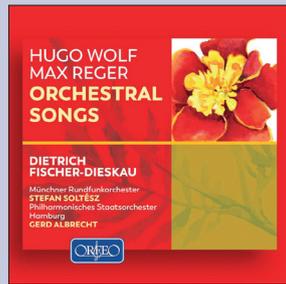
WEINBERG: Sinfonías de cámara ns. 1 y 3. East-West Chamber Orchestra / Rostislav Krimer.
Naxos 8574063 • DDD • 58'
★★★★★

DEL PIANO A LA ORQUESTA

Hugo Wolf orquestó veinticuatro de sus Lieder, una forma de divulgarlos y de procurarse ingresos que también utilizó, con más éxito, su contemporáneo Richard Strauss. El primero de los dos CD reseñados contiene diez de esos Lieder y otros siete orquestados por los compositores Max Reger y Günter Raphael y por el bajo-barítono Kim Borg.

Las orquestaciones de Lieder originalmente para voz y piano pierden, por definición, el carácter íntimo que les es propio y queda a criterio de cada oyente cuál les es más afín. Probablemente los *wolfianos* coincidiríamos en que en este caso los Lieder pierden también personalidad; el piano de Wolf es magistral, pura orfebrería, y las orquestaciones no están a la altura, recuerdan demasiado a las de otros compositores (con Wagner a la cabeza). A pesar de eso, incondicionales como somos, deberíamos darles una oportunidad. En este sentido, hay que destacar en positivo la orquestación que Borg hizo de los *Drei Michelangelo-Lieder*, quizá porque pudo poner distancia temporal con la obra original. Por otro lado, seguramente muchos oyentes que todavía no disfrutaban con Wolf se sentirán más a gusto con estas versiones seguramente más accesibles, y las canciones recogidas son una pequeña muestra de su obra: algunos Lieder con poemas de Goethe, Möricke, Eichendorff, de los cancioneros español e italiano y los mencionados Michelangelo.

El segundo CD incluye cuatro obras de otro compositor romántico tardío, Max Reger. Dos son Lieder (uno de ellos, *An die Hoffnung*, el único que compuso únicamente para voz y orquesta), que pese a esta denominación responden al concepto de *Gesang* ("canto") tal y como lo entendía Strauss en sus Lieder orquestales (que no orquestados): una pieza larga de carácter meditativo. Nin-



guno de los dos compositores obtuvo gran reconocimiento con estas obras, aunque al menos las de Reger (de las de Strauss hablaremos otro día) son realmente interesantes. Las otras dos obras del disco son para barítono, coro y orquesta y se acercan más al concepto de cantata. Merece la pena destacar especialmente el *Requiem*, compuesto poco antes de morir, una obra intensa y emotiva en la que el papel vocal protagonista es para el coro.

A pesar de eso, el protagonista de estas dos grabaciones (dejo algo de lado el buen hacer de orquestas y coros) es Dietrich Fischer-Dieskau; la grabación de Wolf es de 1990 y la de Reger del año anterior, de manera que el barítono tenía 64-65 años. Evidentemente, la voz no está fresca, pero ya conocen el refrán: "quien tuvo y retuvo...". En el disco hay ocasión tanto para que el sector crítico se irrite por su manierismo como para que todos nos emocionemos con su sabiduría y admiremos esa dicción magnífica. No es el Wolf más incisivo, más irónico ni más tierno, pero es Fischer-Dieskau; Reger, quizá porque tenemos menos versiones en mente, se disfruta sin reparos, ni siquiera del sector crítico.

En el cuadernillo de esta nueva edición se recuerda que el disco publicado en 1991 era una rareza y continua siéndolo. Es cierto, hay pocas grabaciones de los Lieder orquestados de Wolf y ya no digamos de la obra de Reger; razón de más para reeditarlo con más cariño y más información, en ocho páginas no cabe gran cosa y mucho menos caben los poemas; en el caso de Wolf uno puede tenerlos repartidos aquí y allá en su discoteca, pero los de Reger (con Eichendorff y Hölderlin entre los autores) no circulan tan ampliamente.

Silvia Pujalte Piñán

WOLF • REGER: Lieder orquestales. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Orquesta de la Radio de Múnich / Stefan Soltész. Orquesta Filarmónica, Coro Monteverdi y Coro Sankt Michaels de Hamburgo / Gerd Albrecht.

Orfeo MP902 • 2 CD • 54' (CD1) / 56' (CD2) • DDD

★★★★

Álbum doble de Mischa Maisky, el gran cellista ruso-americano, junto a su hija Lily al piano. El primer disco del volumen está dedicado a obras del siglo XX. Composiciones y arreglos originales para violonchelo que destacan las cualidades que siempre han definido a Maisky: exquisitez y a la vez firmeza, y sobre todo una personalidad siempre muy marcada al servicio de músicas muy diferentes pero todas coincidentes en una base popular. La hija de Maisky, Lily, acompaña a su padre al piano, en un papel subordinado pero efectivo, sin arrugarse frente al poderío paterno.

El segundo disco tiene casi más interés, con una curiosa grabación multipista de la *Bachiana Brasileira no.1* de Villa-Lobos, con Maisky tocando las ocho partes de violonchelo, un experimento atrevido pero seductor por el gran resultado conseguido.

En este disco también se incluye un estreno mundial: el *Concierto para violonchelo* de Benjamin Yusupov, amigo personal del cellista. Maisky siempre ha defendido este *Concierto* (para él fue escrito en su sesenta cumpleaños y lo estrenó con la misma orquesta de esta grabación) y su interpretación desborda garra y compenetración con una música con la que demuestra un palpable compromiso. Estupenda respuesta de la Orquesta Sinfónica de Lucerna, con la garantía del propio compositor al frente.

Blanca Gutiérrez Cardona



20TH CENTURY CLASSICS. Obras de BRITTEN, MESSIAEN, WEBERN, YUSUPOV, etc. Mischa Maisky, cello. Lily Maisky, piano.

DG 4837289 • 2 CD • 115' • DDD

★★★★



Esta es una grabación tan interesante como sorprendente. Además de incluir en su parte final el ciclo de *Bagatelas Op. 126*, en la primera, los once números de la *Musica Ricercata* de Ligeti se entremezclan inteligentemente con la *Op. 119* beethoveniana, construyendo una nueva obra de 22 movimientos, en la que dos mundos sonoros diferenciados evolucionan y se aproximan hasta su perfecta fusión. En el folleto interior, Schuch nos indica ser consciente de que estos ciclos nunca tuvieron la intención de ser separados, pero que se siente seguro de no estar socavando su esencia y que el nuevo orden también tiene sentido, hasta el punto de crear un estado "en el que los oyentes ya no saben quién es el compositor".

Aunque de diferentes estéticas, los dos trabajos presentados son comparables en muchos aspectos, manifestándose en ocasiones conexiones texturales o contrastes que sirven de base a la continuidad expositiva, y a pesar de que la idea sea discutible y el humor y ternura de algunas piezas de la *Op. 119* no alcance el sarcasmo de las de Ligeti, lo cierto es que el planteamiento llega a ser convincente, como bien se ejemplifica, por ejemplo, en la sucesión de los tracks 11 a 14.

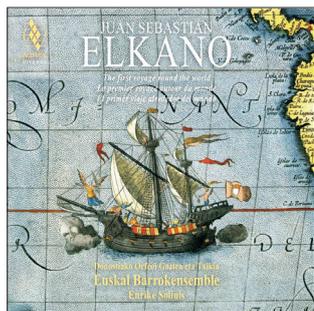
La actuación de Schuch no va de destrezas técnicas sino de maestría musical, por lo que este entramado de miniaturas dicho con concentración y sencillez resulta altamente recomendable.

José Luis Arévalo

BAGATELLEN. Obras de LIGETI (Musica Ricercata) y BEETHOVEN (Bagatelas Op. 119 y Op. 126). Herbert Schuch, piano.

Avi Music AVI8553443 • 63' • DDD

★★★★S



Elkano es el más reciente registro de la colección Diversa, la línea joven y experimental de Alia Vox. Editado en un lujoso formato de libro y doble CD, plasma la propuesta narrativa y musical de Enrike Solinís, guitarrista y director del Euskal Barrokensemble y la violinista Miren Zeberio, ambos salidos de las filas de Hespèrion XXI. Fruto de un intenso trabajo de investigación, reconstruye mediante la alternancia de música y textos, las diversas etapas del primer viaje alrededor del mundo llevado a cabo por la formidable figura del marino de Guetaria. Solinís parte de la hipótesis de la constante permeabilidad de la cultura vasca y navarra con pueblos del Mediterráneo y Ultramar. La música como lenguaje universal, serviría así como medio de unión entre los marineros de diversas nacionalidades dentro de la nao Victoria y de comunicación con los distintos puertos y territorios a los que arribaron, *contaminando* después el folclore y la música culta del País Vasco y del Reino de Navarra. Despliega un universo sonoro que va desde el Epitafio de Seikilos hasta un fandango de Santiago de Murcia, pasando por moaxajas árabes, aires ingleses, piezas para viola francesas, danzas italianas y, como no, canciones populares vascas, islandesas y polinesias acompañadas de una miríada de instrumentos tradicionales y exóticos. Euskal Barrokensemble se maneja con una soltura y naturalidad que casa bien con las voces nada cultivadas del Donostiako Orfeo-i Gaztea eta Txikia. Pero lo que parece el principal atractivo, la variedad y heterogeneidad, termina ahogado por un elemento común, estilo *folk* que impregna todo el recorrido musical.

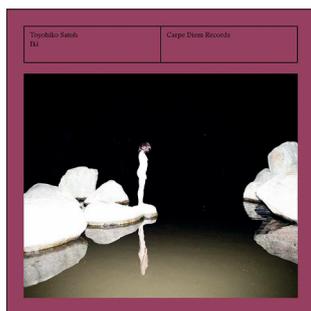
Mercedes García Molina

ELKANO. Euskal Barrokensemble, Donostiako Orfeo-i Gaztea eta Txikia / Enrike Solinís.

Alia Vox AV9933 • 2 CD • 145' • DDD
★★★★★

Iki es una idea estética formulada a principios del período Edo (1603-1868), a través de las *Ukiyo-e* o "pinturas del mundo flotante", que significa el equilibrio entre lo elegante y lo moderno, el lujo y la sencillez, el erotismo y la contención, cuya personificación se halla en la figura de la *geisha*. El concepto *Iki* ha terminado siendo una de las esencias o cualidades intrínsecas del ser japonés y Toyohiko Satoh lo relaciona con la simplicidad de formas y la sutil sensualidad del *Style Brisé* del XVII francés. Y es cierto que la adaptación de la polifonía vocal al lenguaje del laúd dio como fruto una música de acordes arpegiados, desplazamientos rítmicos, melodías ambiguas y de longitud irregular, toda ella recogida en pequeñas suites de danzas que recibían en muchas ocasiones nombres de mujer. Y es cierto también que ciertas características biográficas o estilísticas de los muy poco conocidos autores elegidos por Satoh podrían relacionarse con el *Iki* como modo de vida. Satoh es técnicamente impecable (es uno de los mejores laudistas del mundo) y en ocasiones revela cierta pasión en el leve y despojado sonido de su laúd de 1611. Pero la larga sucesión de danzas en tonalidades menores, sin contraste entre ellas, conduce a la misma desolación que produce la portada del disco. Es todo un ejemplo del defecto del que adolecen últimamente bastantes producciones discográficas: la distancia con el público. Un sofisticado planteamiento, una buena elección de los autores, obras e intérpretes y una brecha enorme con el oyente que ya en los primeros minutos ha perdido el interés.

Mercedes García Molina



IKI. Obras de DUFAUT, GAULTIER, FRESNEAU, MOUTON. Toyohiko Satoh, laúd.

Carpe Diem Records CD16320 • 59' • DDD
★★★★★



Si resulta totalmente exagerado y simplista poner la fecha de 1750 como final del Barroco musical, lo es un poco menos ponerla como inicio del súbito declive de la flauta dulce en su papel de instrumento solista, tras haber alcanzado su apogeo con las sonatas y conciertos de compositores nacidos en la segunda mitad del siglo XVII, como los que figuran en el programa del disco: Alessandro Scarlatti (1660-1725), Tomaso Albinoni (1671-1751), Domenico Sarri (1679-1744), Giovanni Antonio Canuti (1680-1739) y Nicolò Fiorenza (†1764), los cuales, en algunos casos, son bastante célebres y, en otros, no tanto, si bien todos presentan la característica común de haber permanecido durante toda su vida dentro de Italia, sin ejercer en el extranjero.

A las obras de autor conocido viene a unirse una Sonata anónima para flauta dulce y bajo continuo. El programa se completa con sendas Cantatas de cámara de los napolitanos Francesco Mancini (1672-1737) y Leonarolo Leo (1694-1744), a cargo de la soprano belga Annelies van Gramberen, especialista en este tipo de repertorio.

Flautista y musicólogo, fundador en el año 2011 del Redherring Baroque Ensemble, Patrick Denecker cuenta con una interesante discografía de música renacentista y barroca, siendo ésta su segunda grabación para el sello Antarctica.

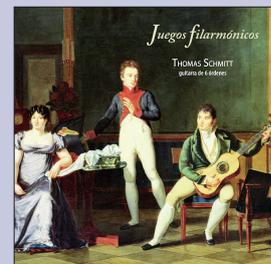
Salustio Alvarado

ITALIA PER SEMPRE. Cantatas y música para flauta dulce. Denecker, Van Gramberen, Redherring Baroque Ensemble / Patrick Denecker. Antarctica AR014 • 79' • DDD
★★★★★

Vuelve el guitarrista e investigador Thomas Schmitt (entrevista en el pasado mes de enero en esta revista) a presentar un trabajo completo en todos los sentidos. Con rigor científico, el título "Juegos filarmónicos" recrea una práctica propia del Clasicismo, que consistía en crear obras "combinando los compases según los ojos de un dado, y el resultado era una composición aleatoria". Esto, que puede parecer amigo del caos, no es más que una sugerencia de cómo se concebía la música entonces; inclinada a la sencillez y la preponderancia de la melodía, se distanciaba así del Barroco y comenzaba una buena época para los instrumentos de cuerda pulsada.

En la grabación se ha utilizado una guitarra de seis órdenes con cuerdas dobles, como el original para el que fueron concebidas las piezas, con lo que el sonido y el *tempo* reflejan otra época en la que estaba más presente la pulsación y la tensión de las cuerdas, y el ritmo no lo marcaba el estrés. Son pautas que recrean una experiencia muy cercana a la música según era escuchada, más calmada y recreativa, casi lúdica. Con todo ello, Thomas Schmitt consigue que el oyente comprenda las sonatas, perciba cada tema y cada parte, y lo mismo ocurre con las variaciones, más accesibles al oído en cada uno de sus cambios. En resumen, un disfrute intelectual y sensorial.

Esther Martín



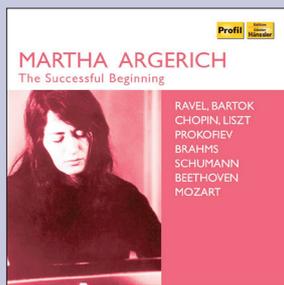
JUEGOS FILARMÓNICOS EN LA GUITARRA. Obras de I. DE LAPORTA, M. FERAU, J. A. DE VARGAS Y GUZMÁN, A. NAVA, J. AVELLANA. Thomas Schmitt, guitarra.

Lindoro NL3044 • 75' • DDD
★★★★★

EXCELENTE JUVENTUD

El valor de esta caja se encuentra en servir como excelente ilustración en el conocimiento de la evolución de esta leyenda del piano, por contener grabaciones realizadas entre los años 1955 y 1961, antes de que 1965 la pianista argentina ganara el primer premio en el Concurso Chopin. La selección comprende trabajos en los que posteriormente profundizaría, como ocurre con la música de Ravel, parcela en la que ya acredita ser una pianista apasionante. El *Concierto en sol mayor*, con la Orquesta Sinfónica de Radio del Suroeste, que no suena excesivamente raveliana, muestra una técnica y musicalidad brillantemente imaginativa, y su *Gaspard de la Nuit* incorpora una *Ondine* acuosa que corre con claridad y limpidez con un sonido mágico en su tono evocador, junto con un *Scarbo* de gran impulso, o unos *Jeux d'eau* de gran transparencia.

Argerich y Mozart pueden parecer, a priori, no conjugar muy bien; en su repertorio encontramos solo un puñado de Conciertos, con algunos grandes aciertos como la experiencia con Abbado del *Concierto KV 466* en el Festival de Lucerna, pero el mundo de la Sonatas, salvo las dedicadas a cuatro manos o dos pianos, creo no tienen grabación en estudio. Por esto resulta de interés las incluidas en el tercero de los CD, las KV 310, 333 y 576, en unas lecturas espontáneas de *tempi* rápidos modeladas en base a una excelente claridad estructural, de fraseo limpio, ligeras y sin empleo de *rubatos*, recordando en ciertos aspectos a las de su maestro Gulda, aunque de mayor sentido poético en los movimientos lentos (maravilloso *Andante*



cantabile de la KV 333). El *Concierto n. 21* de Mozart, con la Orquesta de Radio de Colonia y Peter Maag, suena también hermoso, funcionado bastante bien el criterio de extremar la velocidad en unos movimientos externos llenos de vitalidad y ofrecer una fraseo exquisito pero sin carga sentimental en un *Andante* perfectamente dibujado.

El mundo de las Sonatas para piano de Beethoven tampoco figura entre los preferidos por la argentina, de ahí la importancia de esta *Sonata Op. 10/3*, grabada con 19 años, con un *Presto* bien teatralizado a base dinámicas desarrolladas desde el susurro hasta desgarradores *fortes*, abriendo camino al *Largo mesto* en el que se extrae bellamente toda la expresividad de la línea melódica. De su capacidad de fusionar bravura técnica y sensibilidad, queda testimonio el Chopin en una *Barcarolle* flexible, de *rubatos* naturales y gran belleza musical en los tonos difusos, así como un brillante *Scherzo n. 3*, de grandes contrastes entre los bloque temáticos. Aunque con alguna sección precipitada, la narrativa en general de la *Balada n. 4* es fantástica: épica y lírica con buena progresión de la temperatura expresiva típica del último Chopin y excelente tratamiento de las voces internas, mientras que el mediocre sonido del *Estudio n. 1* del *Op. 10* impide cualquier valoración. La *Sonata n. 3* de Prokofiev y las piezas más puramente virtuosísticas de Liszt y Schumann están dichas con pasión, defraudando las *Rapsodias Op. 79* de Brahms, a las que le falta profundidad y algo de sosiego. Una visión bastante completa de una juvenil Argerich en una amplia gama de repertorios, recomendable por su valor testimonial.

José Luis Arévalo

LOS EXITOSOS COMIENZOS. MARTHA ARGERICH. Obras de RAVEL (*Concierto para piano*, *Gaspard de la nuit*, *Sonatina*, *Jeux d'eau*), BARTOK, MOZART (*Concierto n. 21*, *Sonatas KV 310, 333 y 576*), BEETHOVEN (*Sonata Op. 10/3*, *Sonata para violín Op. 12/3*), SCHUMANN, BRAHMS (*Rapsodias Op. 79*), LISZT, CHOPIN (*Barcarolle*, *Scherzo n. 3*, *Balada n. 4*), PROKOFIEV (*Toccata*, *Sonata n. 3*), etc. Martha Argerich, piano. Ruggiero Ricci, violín. Southwest Radio Symphony Orchestra Baden-Baden, Cologne Radio Symphony Orchestra / Ernest Bour, Peter Maag.

Profil Hänssler PH18050 • 4 CD • 245' • ADD



TCHAIKOVSKY REMIX

Una advertencia previa: de los dos discos que contiene el álbum, el primero, de 98 minutos, está dedicado al ballet en tomas de noviembre de 2017, y el segundo, de 102 minutos, a una conversación entre Jürgen Rose, Marcia Haydée (la bailarina que lo estrenó y que aquí hace el papel de la *nurse*) y Reid Anderson, director artístico del Ballet de Stuttgart. La conversación es, naturalmente, en alemán y tiene subtítulos solamente en este idioma y en inglés. Aunque interesante, resulta demasiado larga.

Onegin es un ballet creado por John Cranko para este Teatro en 1965, con música de Tchaikovsky tomada de varias obras orquestales, para piano y óperas (no de *Eugen Onegin*), seleccionadas y orquestadas por el, en aquel momento, director del Teatro de Stuttgart, Kurt-Heinz Stolze. La obra, aunque en España no sé si alguna vez se ha representado, ha sabido hacerse un hueco en el repertorio gracias a la magnífica adecuación de la música no solo a la coreografía, sino también, y sobre todo, a la historia que en este ballet se narra, pues el libreto sigue con bastante fidelidad el argumento de la ópera de Tchaikovsky. La producción es en todas sus facetas absolutamente clásica, tanto en cuanto al decorado, con profusión de telones pintados, como al vestuario, que se ajusta a la época de la acción. Está in-

terpretada por las primeras figuras de la compañía (españolas las dos intérpretes de los papeles femeninos, Alicia Amatriáin y Elisa Badenes), todos ellos amoldándose perfectamente a los caracteres de cada uno de los personajes, no sólo por su estilo de baile, sino también por su aspecto físico y por su expresión como actores, que se ajustan a lo que imaginamos para los protagonistas de este drama. Sin que me atreva a decir que tienen la categoría de estrellas absolutas, hay que reconocerles su alta calidad artística. El cuerpo de baile tiene también un buen nivel artístico.

La dirección orquestal es, en general, muy cuidada, en la que tiene en cuenta que se la música, aunque procede de obras orquestales, aquí está destinada a un ballet; James Tuggle hace una interpretación con contrastes y matices, con una orquesta que responde con eficiencia. Pero la toma de sonido es demasiado baja en las partes suaves y demasiado alta en las fuertes; no me parece que esté bien contrastada para una grabación. Otra cosa es cómo sonaría en directo. En cuanto a la toma de vídeo, permite apreciar bastante bien el ballet, tanto los detalles como el conjunto de la escena, alternando con buen sentido los planos medios y los generales en las partes en las que interviene el cuerpo de baile, y en las partes de los protagonistas, además, los primeros planos. En resumen, una grabación recomendable para los amantes del ballet.

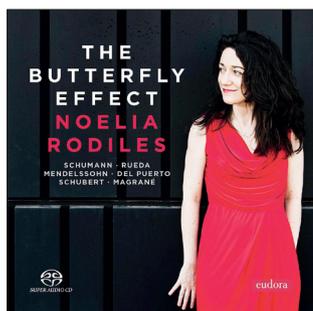
Enrique López-Aranda



ONEGIN. Música de TCHAIKOVSKY. Ballet de John Cranko. Alicia Amatriáin, Friedemann Vogel, Elisa Badenes, David Moore, Jason Reilly, Marcia Haydée, Melinda Witham. Ballet y Orquesta del Teatro de Stuttgart / James Tuggle, John Cranko, Jürgen Rose.

CMajor 801208 • 2 DVD • 198' • DTS





Noelia Rodiles procura programar repertorio clásico junto con música contemporánea. En sus grabaciones mantiene la misma opción, como en *The Butterfly Effect*, con obras de Schumann, Mendelssohn y Schubert, conviviendo con autores contemporáneos españoles, Jesús Rueda, David del Puerto y Joan Magrané. Rodiles ha ido aún más allá, ya que las obras contemporáneas de este CD son encargos hechos *ex profeso* a los compositores, pidiéndoles que se inspiraran de manera libre en las obras de los compositores románticos: De ahí surge el binomio Schumann-Rueda (1961), Mendelssohn-Del Puerto (1964) y Schubert-Magrané (1988).

Si bien en una primera escucha estos binomios producen una cierta desubicación, cuando se vuelven a escuchar se va atendiendo a sutiles matices que relacionan unas piezas con otras; no se trata en ningún caso de homenajes expresos, sino de, podemos llamarlas así, intenciones implícitas; una manera de tener delante la pieza de inspiración, pero creando una obra propia. Obras que, además, son muy diferentes en el caso de cada uno de los compositores que nos ocupan. Resulta altamente interesante que en el libreto del disco se incluyan reflexiones de cada músico explicando la génesis de sus respectivas obras.

Rodiles es una artista de sensibilidad contrastada, sutil, de toque etéreo pero seguro, que logra insuflar personalidad sin amaneramiento a las obras románticas del álbum y, sobre todo, demuestra una singular afinidad con el repertorio contemporáneo, haciéndolo cercano y emotivo.

Blanca Gutiérrez Cardona

THE BUTTERFLY EFFECT. Obras de SCHUMANN, RUEDA, MENDELSSOHN, DEL PUERTO, SCHUBERT, MAGRANÉ. Noelia Rodiles, piano.

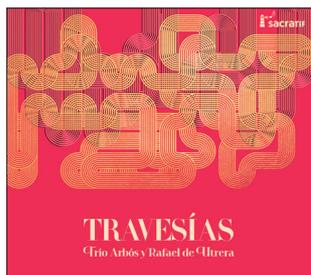
Eudora EUD-SACD-2001 • 78' • SACD

★★★★★

Absténganse puristas, tanto de la clásica como del flamenco. Estamos ante un disco indefinible, ajeno a cualquier clasificación. No es flamenco que se atreve a un acompañamiento de instrumentos no flamencos, ni es un disco de cámara con el añadido en algún momento de un cantautor. No, lo que escuchamos es un diálogo fluido, continuo, natural y orgánico entre dos universos musicales aparentemente lejanos como el flamenco más clásico representado por Rafael de Utrera y la música clásica, en la figura del Trío Arbós. Nos enfrentamos a la escucha de un trabajo, articulado en 10 piezas, de reflexión, de recreación desde nuevos postulados, de asunción de unas bases tímbricas, armónicas y melódicas dispares para llegar a una creación nueva. Porque donde en el libreto pone *arreglo de...*, quizá debería decir *recreación de...*, puesto que el resultado final de cada pieza es mucho más que la mera suma de las partes.

La magia de un buen crossover depende en gran medida de la calidad de los intérpretes y de la claridad de ideas que sirve de base al proyecto, del concepto. *Travesías* es un disco modélico en ese aspecto, porque a todo lo dicho añade alma, emoción, y como no, duende. Escucharlo produce la sensación de un reencuentro con una música que se complementa y enriquece, que saca lo mejor de cada músico. Grandes intérpretes todos, no se destaca ninguno sobre otro: Cecilia Bercovich (violín), José Miguel Gómez (cello), Juan Carlos Garvayo (piano) y Rafael de Utrera se encuentran frente al micrófono en igualdad de condiciones, aportando su arte a una aventura musical que resulta todo un éxito. Eso sí, absténganse puristas.

Blanca Gutiérrez Cardona



TRAVESÍAS. Rafael de Utrera, cantautor. Trío Arbós.

Sacratif SACRATIF119-01 • 55' • DDD

★★★★★



La selección de obras de Tamar Halperin tiene como eje la canción tradicional, con obras armonizadas por Copland, Britten o Vaughan-Williams. En un segundo repaso de los títulos nos damos cuenta de que hay un protagonista, el bosque, presente también en la exquisita *Silent noon* de Vaughan-Williams o en unos inusuales *Lieder de juventud* de Alban Berg. Pero la audición, desde las primeras notas de *The Rest*, de Ari Frankel, nos da la clave: "Twilight People" es un disco marcado por la calma. Hay discos que son tristes, otros que son alegres y otros que, como este, son serenos; por las piezas elegidas, sí, pero sobre todo por las interpretaciones, por el lirismo y la musicalidad de Scholl y por la transparencia de Halperin.

"Twilight People" es una grabación inclasificable; parece que la intención de los intérpretes no sea mostrarnos su manera de entender unas obras determinadas sino llevarnos por un camino. La presentación del disco, muy cuidada, parece ir en esa línea: no hay comentarios sobre las obras ni rastro de los textos o de sus autores. Incluso faltan los números que nos permiten identificar rápidamente la pieza que estamos escuchando. Espero que mi desconcierto les impulse a escuchar un disco que tomado en su conjunto es precioso, aunque tenga mis dudas sobre las canciones tomadas de una en una. El título de la última canción, *Beauty is Life*, de Joseph Tawadros, lo dice todo.

Silvia Pujalte Piñán

TWILIGHT PEOPLE. Canciones de FRANKEL, COPLAND, BRITTEN, BERG, VAUGHAN-WILLIAMS y TAWADROS. Andreas Scholl, contratenor. Tamar Halperin, piano.

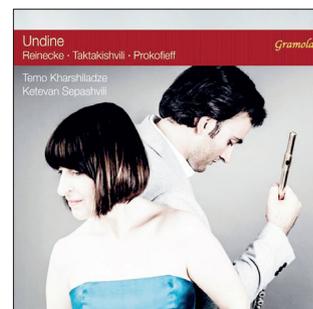
Modern Recordings 538547074 • 47' • DDD

★★★★★

El itinerario planteado por el flautista Temu Kharshiladze y la pianista Ketevan Sepashvili en este proyecto discográfico se podría tratar en términos de extremos en cuanto al posterior reconocimiento de los compositores abordados. Con el nexo compartido del origen de cada uno de ellos y su mirada al pasado, es la *Sonata para flauta y piano Op. 167* de Carl Reinecke, basada en el mito de Ondine, la que muestra afinidades manifiestas como una gran construcción y flexibilidad melódicas y una gran destreza para el arabesco, permitiendo a los intérpretes contar una historia totalmente contrastante con la *Sonata para flauta y piano* de Otmar Taktakishvili (compositor del himno oficial de Georgia hasta la disolución de la Unión Soviética en 1991), y que trabajó bajo los parámetros del régimen estalinista además de gozar de un reconocimiento que le llevó a ocupar el puesto de Secretario de Cultura dotando efectivamente a su obra de un fuerte componente nacionalista que recuerda al estilo de *Les Six*.

Es en la *Sonata para flauta y piano Op. 94* de Sergei Prokofiev, de factura clásica y de la que existe una versión para violín del propio compositor, en la que prima el diálogo entre ambos intérpretes en el marco del virtuosismo y de la invitación y evocación a la danza de su ballet *Cinderella*. Páginas en las que los intérpretes muestran su efectividad y resolución de las cuestiones técnicas y estilísticas, pero con una cierta monotonía en cuanto a las posibilidades expresivas y dinámicas.

María del Ser



UNDINE. Sonatas para flauta de REINECKE, TAKTAKISHVILI y PROKOFIEV. Temu Kharshiladze, flauta. Ketevan Sepashvili, piano.

Gramola 99201 • 63' • DDD

★★★



El dúo Tsuyuki & Rosenboom celebra en el sello Odradek su décimo aniversario, ofreciéndonos un recital dedicado íntegramente a ciclos de variaciones, con Brahms y Saint-Saëns como focos de atención. Del primero se escuchan las basadas en un tema de Schumann, de carácter poco expansivo. El dúo ciertamente se reserva la artillería pesada para las Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56b, no sin antes cerrar el círculo con una profunda marcha fúnebre final. Reinecke se cuela entre ambas con sus Variaciones sobre una sarabanda de Bach. Guardián de la tradición, el alemán recupera el lenguaje del barroco en un conjunto donde ambos pianistas se adaptan perfectamente a este crisol armónico y dramático de virtuoso final.

La Op. 56b de Brahms está escrita antes de su orquestación, pero con el gran formato ya en mente. Tsuyuki y Rosenboom hacen un buen trabajo, funcionando como un solo intérprete, aunque no siempre consiguen desentrañar la sofisticada "orquestación" que el autor desarrolló en esta partitura. Las sublimes ocho variaciones, más la *passacaglia* final dan paso a las de Saint-Saëns sobre un tema de Beethoven, una de sus mejores composiciones, cuya sabia interpretación también resulta convincente. Las breves Variaciones sobre un tema de Paganini de Lutoslawski cierran brillantemente el disco.

Jordi Caturla González

VARIATIONS². Obras para piano de BRAHMS, LUTOSLAWSKI, REINECKE y SAINT-SAËNS. Duo Tsuyuki & Rosenboom.

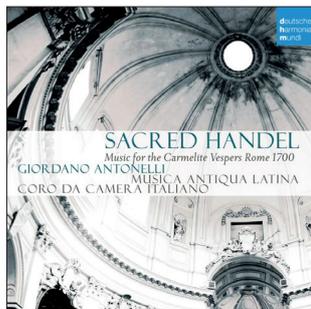
Odradek CD379 • 79' • DDD
★★★★★

Uno de los hitos fundamentales de la etapa formativa de Georg Friedrich Haendel (1685-1759) fue el viaje a Italia que llevó a cabo entre 1706 y 1710. La presente grabación pretende recrear el oficio de vísperas de la Virgen del Carmen tal como se habría celebrado en la romana Basílica de Santa María in Montesanto el 16 de julio de 1707, durante el cual "il Caro Sassone" estrenó su musicalización del Salmo 109/110 *Dixit Dominus HWV 232*.

Ni que decir tiene que el plato fuerte del disco es precisamente el mencionado salmo, junto con otras obras compuestas durante el periodo italiano, como las antífonas *Haec est Regina HWV 235* y *Te decus virginum HWV 243*, a lo que se añaden invocaciones, himnos y antífonas gregorianas, obras para órgano de Johann Kaspar Kerll, Bernardo Pasquini y Girolamo Frescobaldi, y los salmos 112/113 *Laudate pueri*, 126 *Nisi Dominus* y 147 *Lauda, Jerusalem*, puestos en música respectivamente por Antonio Maria Bononcini, Alessandro Scarlatti y Giovanni Paolo Colonna, finalizando con una página instrumental de Arcangelo Corelli.

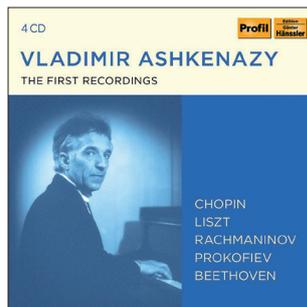
Especialista en este repertorio, Giordano Antonelli, al frente del Coro de Cámara Italiano y del conjunto historicista Musica Antiqua Latina nos ofrece estas páginas, algunas muy poco frecuentadas, en versiones de auténtico lujo.

Salustio Alvarado



VÍSPERAS CARMELITANAS 1700. Obras de HAENDEL, BONONCINI, A. SCARLATTI, etc. Musica Antiqua Latina, Coro da Camera Italiano / Giordano Antonelli.

DHM 19439711172 • 71' • DDD
★★★★★



Con "The first recordings" Profil hace un recorrido por los primeros registros sonoros de Vladimir Ashkenazy. Los cuatro compactos incluidos son un pedazo de historia fonográfica que comienza en 1955 en Varsovia. Un tal Adam Harasiewicz ganó el concurso Chopin de ese año, pero Ashkenazy quedó segundo con tan solo 18 años, demostrando que lejos de ser una promesa, era ya toda una realidad consumada. Es sorprendente ver la madurez interpretativa del ruso en estas grabaciones de la propia competición, que se complementan con las realizadas en 1960 de los estudios del compositor polaco. El ímpetu juvenil, visible en las rápidas velocidades con las que aborda en general las piezas, hace que estas versiones rezumen vitalidad. Sucede lo mismo con la Sonata n. 3, maravillosamente cantada, aunque habrá quien prefiera sus posteriores interpretaciones para Decca, más meditadas y detallistas.

Prokofiev y Rachmaninov se suman al conjunto con las Variaciones Corelli y la Sonata n. 7, respectivamente, cuya arrebataadora fuerza no deja indiferente. Finalmente, las dos Sonatas de Beethoven incluidas dejan detalles magistrales, aunque un escalón por debajo del resto. En todo caso, un trozo de maravillosa historia pianística.

Jordi Caturla González

VLADIMIR ASHKENAZY: THE FIRST RECORDINGS. Obras de CHOPIN, PROKOFIEV, RACHMANINOV, etc.

Profil 19030 • 4 CD • 4h 8' • ADD
★★★★★/★★★★★H

Aunque quizá un poco menos abundantes que los cuartetos y quintetos con flauta o con clarinete, las correspondientes obras de cámara para oboe y cuerda también fueron profusamente cultivadas durante el Clasicismo y el Romanticismo temprano. En el presente disco se ofrecen cuatro obras de estos géneros de otros tantos compositores cuyas biografías cubren los periodos de la Historia de la Música arriba mencionados: el Quinteto en fa mayor Op. 107, de Antonín Rejcha (1770-1836), el *Divertimento en do mayor Op. 9*, de Bernhard Henrik Crusell (1775-1838), el Cuarteto n. 1 en do mayor de František Vincenc Krommer-Kramář (1759-1831) y el Cuarteto en si bemol mayor WB 56, de Johann Christian Bach (1735-1781), todos ellos magníficamente interpretados por el oboísta japonés Katsuya Watanabe y acompañantes, quienes, a modo de bis, añaden un arreglo para oboe y cuarteto de cuerda de una composición para coro titulada *Wings* (que además da nombre al disco), de Tōru Takemitsu (1930-1996), uno de los autores de música clásica nativos del Imperio del Sol Naciente más renombrados del siglo XX.

Dado el carácter ecléctico, melódico y un puntito peliculero de la pieza del nipón, el contraste que hace con el resto del programa no es excesivamente chiriante.

Salustio Alvarado



WINGS. Obras de J.C. BACH, KROMMER-KRAMÁŘ, REJCHA, CRUSSELL, TAKEMITSU. Katsuya Watanabe, oboe; Klaidi Sahatchi, violín; Stefano Lo Re, violín; Simone de Braconi, viola; Sandro Laffranchini, cello.

Profil Hänssler PH18006 • 71' • DDD
★★★★★



Classics from Spain



Sira
HERNÁNDEZ

**Initiation to
the Shadow**

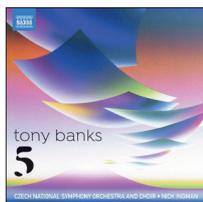
Music for Piano

**Sira Hernández,
Piano**

Música
DIRECTA

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

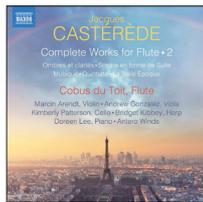
Instrumental



Tony Banks, miembro fundador de la gran banda de rock sinfónico Genesis, nos muestra su faceta más "clásica", con los arreglos orquestales de Nick Ingman, destacando *Prelude to a Million Years*, con su naturaleza cinematográfica.

BANKS: 5. Tony Banks (piano), Frank Ricotti (percusión), Skaila Kanga (arpa), etc. Czech National Symphony Orchestra & Choir / Nick Ingman.

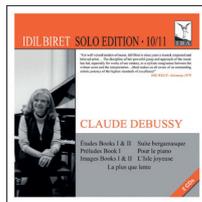
Naxos 8.574141 · DDD · 57' ★★★★



Jacques Castérède fue uno de los pocos compositores de su generación que se negó a seguir la tendencia de la vanguardia, amparándose en la defensa de la tonalidad, como se transmite en sus obras con flauta, todas ellas en primeras grabaciones mundiales.

CASTÉRÈDE: Obras completas para flauta (vol. 2). Cobus du Toit, flauta. Diversos intérpretes.

Naxos 8.573949 · DDD · 58' ★★★★



Grabaciones recientes (2018 y 2019) de la gran pianista turca, que desarrolla en este Debussy todo su arte, aunque la extrema dificultad de los *Estudios* siempre pasa factura: pocos llegaron a las alturas de Mitsuko Uchida. Muy recomendable.

DEBUSSY: Études (Libros I & II), Préludes (Libro I), Images (Libros I & II), etc. Idil Biret, piano.

Naxos 8.571401-02 · 2 CD · DDD · 158' ★★★★



PlayClassics es un sello que se edita por suscripción, pero eso no debería motivar la austera presentación y discretas portadas. El resultado, buenas interpretaciones de repertorios de los que no se necesitan más grabaciones por intérpretes solventes.

DEBUSSY: Reverie, Suite Bergamasque, Es-tampes, etc. Ángel Cabrera, piano.

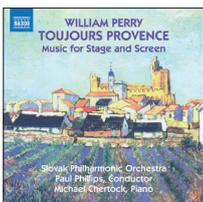
PlayClassics PC13006 · DDD · 64' ★★★★



Johann Joachim Quantz ya defendía los arreglos para mandolina de obras de Mozart, y estos sensacionales intérpretes se encargan de demostrar su validez, salvo que el timbre del instrumento no sea de su agrado. Una curiosidad muy agradable.

MOZART: Sonatas para violín y piano (arr. mandolina) KV 305, 301, 304, 296. Shmuel Elbaz, Asaf Kleinman.

Odradek ODRCD375 · DDD · 57' ★★★★P



Música destinada al cine, que adolece de demasiada uniformidad, aunque la interpretación es de primera, en especial *Toujours Provence*, para piano y orquesta. La más extensa, *Wind in the Willows*, pertenece al género del musical.

PERRY: Toujours Provence (Música para escena). Michael Chertock (piano). Slovak Philharmonic Orchestra / Paul Phillips.

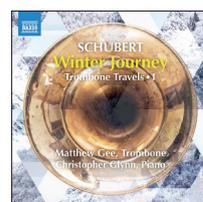
Naxos 8.573954 · DDD · 74' ★★



Innecesaria propuesta de una buena, sin más (a pesar de sus detalles), *Quinta* de Tchaikovsky, frente al más inusual *Primer Concierto* de Rachmaninov, del que se podría haber optado para completar el disco con alguna de sus obras menos frecuentes.

RACHMANINOV: Concierto n. 1. TCHAIKOVSKY: Sinfonía n. 5. Fabio Martino (piano). Stuttgarter Philharmoniker / Dan Ettinger.

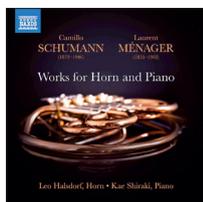
Hänssler HC19048 · DDD · 77' ★★★



El *Viaje de Invierno* sin una voz que cante los excelsos poemas de Müller es una mutilación del 50% de su esencia, por muy bien interpretados y por muy bueno que sea el arreglo del propio Matthew Gee, excelso intérprete por otra parte.

SCHUBERT: Viaje de invierno (arreglo para trombón). Matthew Gee (trombón), Christopher Glynn (piano).

Naxos 8.574093 · DDD · 71' ★★★★



Romanticismo tardío el de Camillo Schumann, discípulo de Reinecke, en estas primeras grabaciones mundiales interpretadas de manera apabullante por un trompa de primera fila. Lástima la poca contundencia de la música.

C. SCHUMANN: Obras para trompa y piano (+ MÉNAGER). Leo Halsdorf (trompa), Kae Shiraki (piano).

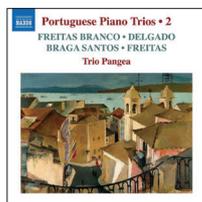
Naxos 8.579051 · DDD · 64' ★★★★



Excelente programa diseñado bajo la evocativa poesía de Alfred de Musset, que da título al disco. Con arreglos desde la *Sonata* de Rebecca Clarke, al *Trio* de Debussy, la fusión del saxo y su adaptación es sorprendente.

LA NUIT DE MAI. Obras de R. CLARKE, FAURÉ, DEBUSSY, BASS. Àyax Llorente, saxofón. Con Maurici Esteller y Orlando Bass.

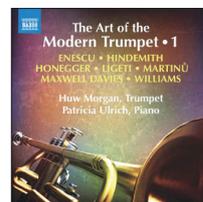
Odradek ODRCD388 · DDD · 57' ★★★★P



Primeras grabaciones mundiales, salvo el relativamente conocido *Trio Op. 64* de Braga Santos. Obras de escasa entidad, pero que aportan una imagen positiva del país vecino de la creación para el género en el siglo XX y XXI (Alexandre Delgado).

PORTUGUESE PIANO TRIOS, VOL. 2. Obras de FREITAS BRANCO, DELGADO, BRAGA SANTOS, FREITAS. Trio Pangea.

Naxos 8.574014 · DDD · 62' ★★★



Sensacional primera entrega de la trompeta en los siglos XX y XXI, destacando la calidad de las obras y la exquisita interpretación, como en las tres "arias" de *Le Grande Macabre* de Ligeti, transcritas para trompeta.

THE ART OF THE MODERN TRUMPET, VOL. 1. Obras de ENESCU, HINDEMITH, LIGETI, etc. Huw Morgan (trompeta), Patricia Ulrich (piano).

Naxos 8.573995 · DDD · 60' ★★★★

OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL BALLET



“...mesmeric and moving...
The Royal Ballet excel
at every level in Natalia
Makarova’s production of
an Imperial classic”

The Stage



Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

LA BAYADÈRE

MARIANELA NUÑEZ | VADIM MUNTAGIROV | NATALIA OSIPOVA

CHOREOGRAPHY NATALIA MAKAROVA AFTER MARIUS PETIPA

ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE

MUSIC LUDWIG MINKUS CONDUCTOR BORIS GRUZIN

Begoña Lolo

Directora Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM)

por Andrea González

¿Cómo comenzó en la gestión musical?

He gestionado prácticamente desde el principio de mi carrera profesional, pudiendo abrir espacios de desarrollo cultural y científico que eran inexistentes. En los últimos años esta actividad se ha centrado en la dirección del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música y en su Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la UAM.

¿Qué personajes le han influenciado más?

Algunos personajes históricos, por su capacidad para adelantarse a su tiempo.

¿Qué significa la música para usted?

Vocación, profesión y emoción, me siento una persona privilegiada. En las dos últimas décadas, además, he podido desarrollar mi proyecto personal tanto a nivel científico como docente y cultural, con gran respaldo institucional de mi universidad, la UAM.

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

El interés de un sector muy relevante del público se centra, preferentemente, en escuchar un repertorio canonizado, que se repite sistemáticamente temporada tras temporada, por los considerados mejores intérpretes.

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

Es necesario presentarle al público proyectos inteligentes e interesantes, que atraigan su curiosidad, en ocasiones requieren de más estímulos, como el apoyo de los audiovisuales, por ejemplo, pero en otros la música en estado puro es suficiente.

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

En 2012 empecé a programar los ciclos de "Música, teatro y danza", en la sala de cámara del Auditorio Nacional, con la representación de óperas y teatro con música en versión semiescenificada, enfoque en el que fuimos pioneros. Además de la programación de obras basadas en Cervantes como fuente de inspiración, reivindicando las relaciones entre música y literatura, lo que me permitió el encargo de obra de nueva creación, así como la recuperación de patrimonio musical...

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

Desde el punto de vista formativo y de difusión de la cultura, no hay duda de que es un vehículo de acercamiento de la música, sobre todo en lugares en los que existe una escasa oferta, pero pueden convertirse en una estrategia negativa desde el punto de vista comercial, si no se saben gestionar bien.

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

La irrupción de las webs, redes sociales, conciertos en *streaming*, etc., una crisis económica muy fuerte en el sector cultural, a la que se ha sumado ausencia de renovación generacional en los puestos relevantes en la gestión cultural del estado y en particular en la gestión musical.

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

La propuesta de cancelación de un concierto, con apenas 48 horas de antelación. Una experiencia muy delicada de resolver, como la que acabamos de vivir todos en estos días, con el cierre de los espacios públicos de la Cultura, por el coronavirus.

¿Cuál es su gran objetivo a largo plazo?

Continuar con el proceso de transferencia entre investigación y promoción de la música, para seguir generando un ciclo marcado por la originalidad, siempre desde el compromiso de una cultura sostenible.

¿Y su motto en la vida?

Escuchar el mar y el silencio...

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

Que crean en sí mismos y en su proyecto vital, y que generen un espacio propio que los identifique. A veces el reconocimiento y las oportunidades tardan en llegar, pero la paciencia inteligente suele dar buenos resultados.

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

Entiendo que cada sala tiene su propia filosofía, pero supongo que es el equilibrio entre calidad, demanda previsible por parte del público y costes económicos. En mi caso, como directora de un ciclo, que exista un proyecto con relato innovador.

¿Tienen las mujeres suficiente visibilidad en el ámbito musical?

Es todavía muy limitada, especialmente en el campo de la gestión y la dirección de orquesta, en definitiva, en todo lo que signifique un ejercicio de poder alternativo. No hay nada más que analizar el número de mujeres que dirigimos un ciclo en el Auditorio Nacional.

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

Que amen la cultura, algo que suele ser una rareza, y que tengan visión de estado para comprender la trascendencia que tiene en el desarrollo inteligente de un país, y aporten la dotación económica de forma consecuente.

¿Qué importancia tiene la educación en nuestra vida musical?

Absoluta, la infancia y la juventud son edades trascendentes para enseñar el respeto y el valor hacia la música, algo que no ha estado presente en las políticas educativas de las últimas décadas y cuyas consecuencias se dejan sentir en la actualidad.

Las líneas más importantes de su filosofía en la gestión musical...

Innovación, Creatividad, Transferencia de conocimiento, Cultura sostenible.

¿Por qué recomendaría ir a un concierto?

Por ser siempre una experiencia única e irreplicable, a menudo cambia la percepción de las emociones.

Una pregunta para el público...

¿Qué espera de un concierto?



Andrea González es gestora musical, pianista, pedagoga y divulgadora
www.andreagonzalezperez.com

Este mes, Andrea entrevista a Begoña Lolo, además de directora del CSIPM y Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música, es catedrática de musicología.

CSIPM en  @CSIPM_UAM

<https://eventos.uam.es/36784/detail/xlvii-ciclo-de-grandes-autores-e-interpretes-de-la-musica.html>



LA MESA DE ABRIL

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

"10 grandes obras de cámara de Beethoven"

CUARTETO BRETÓN
 Cuarteto de cuerda

Gran Fuga en si bemol mayor Op. 133
 Cuarteto de cuerda n. 16 en fa mayor Op. 135
 Trío de cuerda n. 1 en mi bemol mayor Op. 3
 Cuarteto de cuerda n. 13 en si bemol mayor Op. 130
 Sonata para violín y piano n. 9 en la mayor Op. 47, "Kreutzer"
 Sonata para chelo y piano n. 3 en la mayor Op. 69
 Cuarteto de cuerda n. 8 en mi menor Op. 59/2 "Razumovsky"
 Trío con piano n. 5 en re mayor Op. 70/1, "Espectro"
 Septeto en mi bemol mayor Op. 20, "Septimino"
 Cuarteto de cuerda n. 15 en la menor Op. 132

ÁNGEL CARRASCOSA ALMAZÁN
 Crítico

Cuarteto de cuerda n. 14 en do sostenido menor Op. 131
 Cuarteto de cuerda n. 13 Op. 130 (con la Gran Fuga Op. 133)
 Cuarteto de cuerda n. 15 en la menor Op. 132
 Cuarteto de cuerda n. 11 en fa menor Op. 95, "Serioso"
 Cuarteto de cuerda n. 7 en fa mayor Op. 59/1, "Razumovsky"
 Trío con piano n. 7 en si bemol mayor Op. 97, "Archiduque"
 Trío con piano n. 5 en re mayor Op. 70/1, "Espectro"
 Sonata para violín y piano n. 10 en sol mayor Op. 96
 Sonata para chelo y piano n. 3 en la mayor Op. 69
 Septeto en mi bemol mayor Op. 20, "Septimino"

QUARTET GERHARD
 Cuarteto de cuerda

Cuarteto de cuerda n. 13 en si bemol mayor Op. 130
 Cuarteto de cuerda n. 14 en do sostenido menor Op. 131
 Cuarteto de cuerda n. 16 en fa mayor Op. 135
 Cuarteto de cuerda n. 15 en la menor Op. 132
 Cuarteto de cuerda n. 12 en mi bemol mayor Op. 127
 Cuarteto de cuerda n. 7 en fa mayor Op. 59/1, "Razumovsky"
 Trío con piano n. 7 en si bemol mayor Op. 97, "Archiduque"
 25 Canciones Irlandesas WoO 152
 Sonata para violín y piano n. 9 en la mayor Op. 47, "Kreutzer"
 Septeto en mi bemol mayor Op. 20, "Septimino"

JESÚS TRUJILLO SEVILLA
 Crítico y director de *La Dársena*, Radio Clásica

Cuarteto de cuerda n. 1 en fa mayor Op. 18/1
 Cuarteto de cuerda n. 10 en mi bemol mayor Op. 74, "De las Arpas"
 Cuarteto de cuerda n. 12 en mi bemol mayor Op. 127
 Cuarteto de cuerda n. 13 en si bemol mayor Op. 130
 Cuarteto de cuerda n. 14 en do sostenido menor Op. 131
 Cuarteto de cuerda n. 15 en la menor Op. 132
 Gran Fuga en si bemol mayor Op. 133
 Cuarteto de cuerda n. 16 en fa mayor Op. 135
 Sonata para violín y piano n. 10 en sol mayor Op. 96
 Trío con piano n. 7 en si bemol mayor Op. 97, "Archiduque"

SOBREMESA



Sigue Beethoven como protagonista de esta mesa donde cada mes reunimos a cuatro invitados para que elijan sus obras propuestas en el menú. La reserva de este mes es especial, no solo por las circunstancias que nos están tocando vivir, sino porque dos invitados son cuatro cada uno. Nos explicamos, ya que tanto el Cuarteto Bretón como el Quartet Gerhard ocupan una de las sillas de la mesa, siendo cada uno cuatro, con una suma de ocho entre ambos, hacen que esta mesa, virtualmente, tenga a diez comensales, presentados en los cuatro lugares habituales. Bienvenidos, por tanto, estos dos grandes cuartetos de cuerda.

No es fácil escoger diez obras de cámara de Beethoven, a sabiendas que los Cuartetos de cuerda pueden ser el ciclo más grandioso que haya dado la Historia de la Música en todos sus géneros y formas. Pero además, Beethoven firmó ciclos de Sonatas para violín y piano, chelo y piano, tríos con piano y tríos de cuerda, así como obras de cámara aisladas, tipo *Septimino*, que ha sido elegido en dos ocasiones. No podía ser de otra manera que los Cuartetos finales coparan todas las elecciones, como así ha sido. Cuatro votos para la Op. 133 (la *Gran Fuga*, incluida como tal se entiende también en el *Cuarteto Op. 130*), así como también para las *Opp. 130 y 132*. Con tres menciones, los *Cuartetos Opp. 131 y 135*, mientras que han sido citados en dos ocasiones el *Op. 127* y el *Op. 59 n. 1*. Lo más curioso es que no se ha dejado de mencionar opus alguno de los Cuartetos, con menciones para el *Op. 18 n. 1*, *Op. 74* y *Op. 95*, por lo que están todos los opus incluidos en esta mesa.

Seguimos, porque las Sonatas para violín también están presentes, con dos menciones para la "Kreutzer" y la *Op. 96*. E igualmente con la *Sonata para chelo y piano Op. 69*, con dos votos. El *Trío "Archiduque"* ha sido escogido en tres ocasiones (no es para menos), así como dos ha recibido el *Trío Op. 70 n. 1 "Espectro"*. Y dos obras más, quizás no esperadas: el *Trío de cuerda n. 1 en mi bemol mayor Op. 3* y las *25 Canciones Irlandesas WoO 152*, que incluyen piano, violín y chelo.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen sus obras de cámara de Beethoven que pueden hacerlo en Twitter, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO #quedateencasa #beethoven2020



ETHEL SMYTH (1858-1944)

Una compositora comprometida con la igualdad

por Virginia Sánchez Rodríguez

Cuando el 23 de abril de 1858 nació Ethel Smyth, el mundo aún no sabía que esa pequeña niña se convertiría en una de las mujeres más activas, musical y socialmente, de la historia.

Ethel Smyth recibió una formación musical completa. Comenzó sus estudios en Londres con Alexander Weing, quien la introdujo en la obra de Wagner y Berlioz, y posteriormente, tras convencer a su padre, continuó su formación en el Conservatorio de Leipzig, época en la que tuvo oportunidad de conocer a las principales figuras del momento, como Grieg, Dvorák, Brahms y Clara Schumann.

Su producción musical no quedó relegada a pequeñas piezas del gusto decimonónico, propias de su ejecución como parte de los entretenimientos de salón habituales de las féminas de clase bien, sino que también abordó composiciones corales (como su *Misa en re mayor*, de 1889), sinfonías y óperas, siendo *The Wreckers* (1906) y *Fête Galante* (1923), los dos ejemplos más representativos de éste último género.

Pero Smyth no solo estuvo interesada en cuestiones artísticas, sino que también le preocuparon los aspectos sociales de su época y, especialmente, los derechos femeninos. Un reflejo de ello se observa el año 1910, fecha en que Ethel Smyth se unió a la *Unión Social y Política de Mujeres (Women's Social and Political Union, WSPU)*, una organización militante sufragista.

Su *Marcha de las mujeres (The March of the Women)*, escrita en 1911, se convirtió en el himno de la citada organización. Con letra de Cicely Hamilton, escritora y actriz que fundó la *Liga de las Mujeres Escritoras Sufragistas (Women Writers' Suffrage League)*, la *Marcha* es un canto a la esperanza y al despertar femenino. Basándose en una melodía popular italiana, originalmente Smyth creó un canto monódico con la posibilidad de incluir un acompañamiento de piano, aunque posteriormente la compositora realizó varias armonizaciones del himno, una de ellas incluso con acompañamiento orquestal.

La *Marcha de las Mujeres* se interpretó por primera vez el 21 de enero de 1911 en una ceremonia celebrada en la cétrica Pall Mall Street de Londres, como parte de la celebración

por la liberación de varias activistas que habían estado presas. La propia Emmeline Pankhurst, líder sufragista británica, mostró su entusiasmo ante la composición, al instaurarla como el himno oficial de la *Unión Social y Política de Mujeres*, sustituyendo la *Marsellesa* con letra feminista que se entonaba hasta ese momento. Fue tal la trascen-

dencia social de la obra, que se convirtió en el lema del movimiento sufragista en Reino Unido.

La vinculación de Smyth con este movimiento no solo fue artística o ideológica. Fruto de su participación en una manifestación en 1912, fue detenida por la rotura del cristal de la ventana del Secretario de Estado para las Colonias del momento, Lewis Harcourt, y estuvo en la prisión de Holloway durante dos meses. Aún entre rejas, la música continuó acompañándola, tal como demuestra la célebre anécdota que narra el instante en que, cuando el músico Thomas Beecham fue a visitar a Smyth a la cárcel, encontró a un grupo de reclusas en el patio entonando la *Marcha de las mujeres* bajo la supervisión de la propia autora, que, ante la ausencia de una batuta, no dudó en dirigir su himno desde la ventana de su celda con un cepillo de dientes.

Ahora bien, la voz de Smyth no solo puede escucharse en su



Además de liderar los derechos femeninos de su época, Ethel Smyth fue una importante creadora, llegando a ser la primera compositora en ser distinguida como Dama del Imperio Británico en 1922.

legado compositivo, sino también en su prolífica obra literaria, tanto en sus cartas como en los diversos volúmenes en los que narra sus memorias, que muestran a una artista preocupada por los derechos y el lugar de la mujer en la vida pública y en la historia. A pesar de que su nombre no es especialmente distinguido en la actualidad, lo cierto es que su labor fue ampliamente reconocida en la época, tanto por la crítica musical como por la sociedad, llegando a ser la primera compositora en ser distinguida como Dama del Imperio Británico en 1922.

Sirvan estas líneas como un pequeño recuerdo a una compositora que, durante toda su vida, destacó por su compromiso por los derechos femeninos.



Virginia Sánchez Rodríguez

Doctora en Musicología y Profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha. Miembro del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC y del Proyecto I+D+i "El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales" (HAR2017-86039-C2-2-P).

"La *Marcha de las Mujeres*, escrita por Ethel Smyth en 1911, se convirtió en el lema del movimiento sufragista en Reino Unido"

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Música desde mi celda

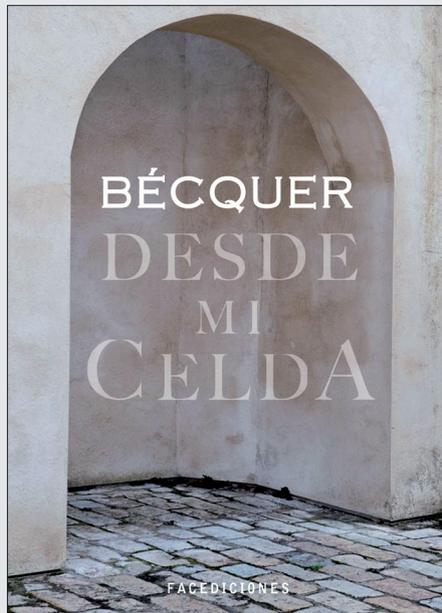
“Queridos amigos: heme aquí transportado de la noche a la mañana a mi escondido valle de Veruela...”. Así comenzaban las *Cartas desde mi celda* que publicaba Gustavo Adolfo Bécquer durante el año 1864 en el periódico *El Contemporáneo*, una obra que se me antoja todo un referente en clave periodística en estos momentos de necesario enclaustramiento.

Evidentemente, la situación del poeta no era equivalente a la nuestra en cuanto a obligación absoluta, pero la verdad es que no deja de tener sus paralelismos con nuestra necesidad de guardar cuarentena y permanecer en unas casas que podemos imaginar ahora como nuestras celdas. Hoy en día hay, sin embargo, una gran diferencia en cuanto a posibilidad de aislamiento: la intensa red digital que actualmente nos une se ha inundado de respuestas variadas para mantener la actividad cultural, y entre esas ofertas naturalmente la música ocupa un puesto importante; los músicos hemos colmado Internet con grabaciones o emisiones en directo desde nuestras casas, como una respuesta al aislamiento.

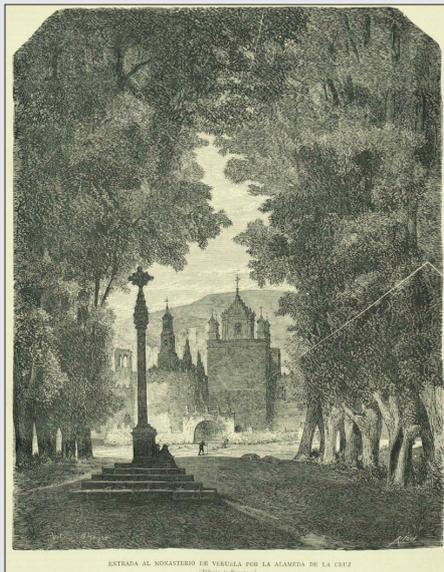
Basta sólo con iniciar sesión en cualquier red social para poder escuchar todo tipo de géneros y estéticas, evidentemente de corte camerístico; en algunos casos con auténticas y agradables sorpresas, en otros casos con el poco interés que tienen las propuestas sugeridas por el puro marketing para alcanzar los quince minutos de gloria que se nos prometen en este mundo globalizado.

Música desde la cuarentena que ha tenido un factor popular curioso cuando ha salido de las redes para instalarse en balcones y terrazas, en algunas ocasiones con resultados notables, sobre todo cuando se tiene la posibilidad de que en una misma calle se encuentren los músicos suficientes como para escuchar una banda completa, formación musical que puede representar el perfecto epítome de las manifestaciones artísticas en la calle.

En un momento en el que el concepto de *performance*, iniciado en el ámbito del arte contemporáneo, ha prendido en la actividad cotidiana de gran parte de la



“Cartas desde mi celda, colección que Bécquer publicó durante el año 1864 en el periódico *El Contemporáneo*, una obra que se me antoja todo un referente en clave periodística en estos momentos de necesario enclaustramiento”.



Grabado del Monasterio de Veruela que el propio hermano de Bécquer, Valeriano, hizo para el libro.

sociedad, la música como necesidad expresiva vital se contagia de esas técnicas y ofrece salidas en las calles, pero cuando no puede ser al aire libre, se lanza a las nuevas vías que la revolución digital ha creado. Y la verdad es que la respuesta ha sido increíblemente rápida: me han llegado todo tipo de convocatorias, hasta el extremo de haber tenido durante un par de días una cierta tensión por tantas actividades propuestas. Creo que todo ello respondía a las primeras horas de impacto emocional, y probablemente en poco tiempo se calme hasta llegar a mantener una intensidad más cercana a la oferta habitual, aunque encauzada por medios diferentes.

En mi caso, estos días me están sirviendo para recuperar mi canal de YouTube, al que hasta ahora no había dedicado tiempo, porque siempre había algo más urgente que hacer; además me ha sorprendido este confinamiento preparando un concierto en el que recuperaba obras de algunas compositoras del ámbito hispánico de finales del siglo XIX y principios del XX, y como creo que el recital tendrá que posponerse, pues intentaré grabar para el canal alguna de esas obras hasta ahora inéditas.

La mirada intensiva hacia las redes que esta moderna cuarentena me ha brindado, me sirve para constatar que, con el ajeteo del día a día, no había tenido tiempo de detenerme a mantener mis redes sociales. Muchos de nosotros, ocupados en acabar las tareas más urgentes, hemos conseguido al final pararnos a reflexionar en los nuevos canales de promoción de nuestra música, pero a la vez reconozco que una voz interior me dice que aproveche también para meditar sobre el mundanal ruido y retorne a la celda para escuchar la belleza atemporal del canto gregoriano, que es la música que se me antoja ideal para estos días.

Ana Vega Toscano en  @anavegatoscانو

DOKTOR FAUSTUS

por Blanca Gutiérrez Cardona

Música *in tempore belli*

Que las guerras afectan a la música nadie lo duda, que la música afecte a la guerra es más difícil de imaginar.

Los conflictos armados imponen sus reglas a todos los ciudadanos, llamando a filas y alterando el cotidiano quehacer de los artistas; o, indirectamente, influyendo en la creatividad de los compositores y generando iniciativas de apoyo y solidaridad.

En *Música contra los muros*, la autora, Ana Arambarri, se ha centrado en un conflicto que se ha mantenido vivo desde inicios del siglo XX y sin visos de solución aún en la tercera década del XXI (al contrario, sigue más enquistado que nunca, tal fuente de dolor y odio que resulta difícil ver en el futuro su conclusión). Nos referimos al conflicto judeo-palestino, activo desde antes de la declaración de independencia del Estado de Israel, y que, nunca resuelto, ha pasado por diversas etapas de agitación, entre ellas varias guerras entre Israel y los países árabes, abocado además a ser moneda de cambio en el tablero de juego de la política internacional.

El libro tiene un núcleo central, una anécdota muy jugosa: cómo dos grandísimos artistas, jóvenes, glamorosos y carismáticos, abandonan toda su carrera artística en un momento determinado para apoyar al Estado de Israel en una de esas guerras que jalonan la historia del joven país. Estos músicos fueron Jacqueline du Pré, cello, y Daniel Barenboim, pianista y director. Ninguno de los dos necesita presentación ni para el melómano ni para el ciudadano de a pie informado. Vivieron una relación sentimental que llenó páginas en revistas y periódicos, con un final trágico, la enfermedad y fallecimiento de du Pré a los 42 años por esclerosis múltiple. El libro narra el viaje que hicieron a Israel en 1967 en plena Guerra de los Seis Días, para apoyar a los ciudadanos y al ejército del país, haciendo lo que mejor sabían hacer: interpretar música frente a un público que abarrotó todos los lugares donde tocaron.

La anécdota en sí es muy interesante, pero Ana Arambarri entiende que debe ser explicada, ¿Por qué hicieron ese viaje,



abandonando todos sus compromisos profesionales? ¿Qué les llevó a un país en guerra? ¿Qué vivieron allí?

Arambarri emplea los primeros capítulos del libro en poner en antecedentes a los lectores sobre el origen del Estado de Israel, sobre la situación geosociopolítica de la región previa al establecimiento del estado israelí, sobre el proceso histórico que ha llevado a la región a ser una de las más convulsas del planeta, y sobre los antecedentes familiares y sentimentales que llevaron a du Pré y Barenboim a realizar ese viaje.

La tarea es descomunal, no en vano Oriente Próximo es una de las regiones más conflictivas del mundo, máxime cuando no se dispone de mucho espacio. Pero Ana Arambarri no es historiadora y le cuesta encontrar el tono del libro. En un intento de articular materiales demasiado diferentes (artículos, entrevistas, libros de testimonios, libros de historia...), decide crear unos personajes ficticios que teóricamente ayudan a contar los acontecimientos; pero Arambarri no encuentra la "voz" de cada uno de ellos.

Aun así, la lectura resulta muy entretenida, porque cuando se centra en contar los hechos, con un estilo periodístico, la autora es una buena narradora, en ocasiones apasionante, porque sí acierta a elegir los "momentos" en los que fijarse. Es innegable que la historia que cuenta es fascinante, mejor dicho, las historias, porque son varias, ya que además del viaje de Du Pré y Barenboim, Arambarri aprovecha para describir como la música clásica está presente desde los orígenes de Israel; incluye también momentos en que músicos como Zubin Mehta apoyaron con su trabajo a los judíos. El libro llega hasta la creación y desarrollo de la orquesta West-Eastern Divan por parte de Barenboim y Edward Said.

A lo largo de todo el libro subyace la idea de cómo la música puede ser un apoyo en momentos de crisis, un faro de esperanza, y cómo algunos grandes artistas e intelectuales creen que puede convertirse en herramienta para articular la convivencia entre pueblos en conflicto.



© ROBERT M. LIGHTFOOT III

Jacqueline Du Pré y Daniel Barenboim, sobre los que está basado en parte este libro, en 1970.





VISSI D'ARTE

La decisión de Angelika

por Raquel Acinas

Algo muy importante está ocurriendo en el exterior de esta construcción clásica, frente a un paisaje montañoso. De las tres figuras que protagonizan este momento crucial, sólo la del centro representa a una mujer de carne y hueso. Sus rasgos son los de la pintora suiza Angelika Kauffmann (1741-1807), que se autorretrata aquí junto a las personificaciones de las dos artes que marcaron su vida: la Música, coronada de campanillas moradas, sostiene una partitura, y la Pintura, vestida con los colores primarios, lleva la paleta y los pinceles en la mano.

Angelika Kauffmann tuvo, desde pequeña, dotes para el canto lírico y, a decir de contemporáneos suyos como Goethe, una bella voz de soprano. Recibió lecciones de canto, y su padre, el modesto pintor Johann Joseph Kauffmann, también le enseñó a pintar. En uno de sus primeros autorretratos, hecho a la edad de 12 años, aparece mostrando una partitura. En su adolescencia tuvo que optar por seguir de manera profesional solo uno de los dos caminos, una decisión largamente meditada a partir de la cual se dedicó en cuerpo y alma a la pintura.

Este cuadro se titula *Autorretrato dudando entre las artes de la Pintura y la Música*. Sin embargo, basta una mirada atenta para saber que, en el momento al que nos asomamos, no existe ya ninguna duda. La decisión está tomada, y es para siempre. La mano izquierda de la pintora, elocuente, nos da la clave: es a la Pintura a quien va a acompañar en el largo y escarpado camino al templo de la Fama. La Pintura tiene prisa, señala la meta: será un arduo viaje. Angelika estrecha la mano de la Música por última vez, y la mirada que ambas cruzan nos revela lo difícil que resulta esta despedida. Tanto, que Angelika pensará en ella toda su vida. Este cuadro fue realizado en plena madurez de la artista, casi cuarenta años después de aquella decisión, y en lo más alto de su éxito profesional como pintora.

Porque Angelika Kauffmann tuvo éxito y fama como ninguna artista antes. Vendió obras en todos los rincones de Europa, y su estilo llegó a ser tan imitado que había cuadros pintados "a la Kauffmann" por todas partes. Pintora excepcional y hábil empresaria, fue una mujer inteligente, cosmopolita, extraordinariamente culta e independiente. Admirada y considerada por la élite intelectual y artística del momento, llevó las riendas de

su carrera con determinación y no renunció a su libertad, ni siquiera cuando monarcas del Antiguo Régimen quisieron hacerla pintora de Corte.

Cultivó con maestría el retrato (no hay personaje ilustre de su época que no se hiciera inmortalizar por ella, de Goethe a Joshua Reynolds, de Winkelmann a Pedro I de Rusia, del Papa Pío VI al emperador José II de Austria), pero Kauffmann fue más allá, destacando en el más noble de los géneros, el más exclusivamente masculino: la pintura de Historia. Este género era considerado el más difícil y meritorio desde la Antigüedad, por ser transmisor de valores (*exemplum virtutis*) y también porque requiere de un dominio absoluto del espacio y la anatomía para situar varias



Angelika Kauffmann, *Autorretrato dudando entre las artes de la Pintura y la Música*, 1794 (Nostell Priory, Reino Unido).

figuras en una composición compleja. En lo más bajo de la lista estaban el retrato y la naturaleza muerta, géneros a los que se dedicaron mayoritariamente las pintoras.

No lo hacían por elección. Hasta muy entrado el siglo XIX, la mayoría de las academias no admitían mujeres y, cuando lo hicieron, éstas no tenían permitido asistir a las clases de dibujo del natural, ya que la presencia de un modelo desnudo se consideraba indecorosa para una dama. Un pilar fundamental de la enseñanza artística les fue, por tanto, sistemáticamente negado hasta el siglo pasado. Por eso tan pocas de ellas pudieron dedicarse a los géneros que, según la tradición, daban la medida de los grandes artistas.

Angelika lo hizo. Pintó magistralmente grandes lienzos con temas mitológicos e historias ejemplarizantes de autores griegos y romanos. En plena explosión del interés por la Antigüedad desatado por Winkelmann, sus pinturas, con personajes de Homero, Eurípides y Ovidio, son ejemplos perfectos del mejor Neoclasicismo, aunque impregnadas de la luz cálida y la pincelada suelta de los maestros venecianos. Fue miembro de las principales academias europeas y fundadora de la Royal Academy of Arts de Londres -única mujer junto a la pintora Mary Moser (1744-1819)-.

Aunque conoció muchas ciudades, amó Roma por encima de todas. Allí, bajo las escaleras de la Piazza di Spagna, estableció su taller, y por la tertulia que acogía en su salón desfilaron los artistas, científicos y filósofos más destacados del Siglo de las Luces. Roma correspondió el amor de Angelika. Su funeral, presidido por Antonio Canova, fue el más multitudinario que se recordaba desde aquel en que la Ciudad Eterna lloró a Rafael Sanzio, junto a cuyo busto, en el Panteón, fue colocado el de la pintora.

La decisión de Angelika privó a sus contemporáneos de una magnífica soprano, pero dejó a la pintura más de 800 obras y, a todas las mujeres, el referente de la artista más grande y libre que habían conocido los siglos.

"Angelika Kauffmann tuvo, desde pequeña, dotes para el canto lírico y, a decir de contemporáneos suyos como Goethe, una bella voz de soprano"

Raquel Acinas Martín en  @visidarte
www.raquelacinas.es



EL BAÚL DE MÚSICA

por Alessandro Pierozzi

Una idea llamada "Souvenir de Italia" (I)

Hace unos días recibí una llamada de mi admirado Martín Llaude. Me proponía realizar una serie de colaboraciones para su exitoso programa *Sinfonía de la mañana*, de Radio Clásica. Tras la inesperada sorpresa, llegó mi sí, entre emocionado y dubitativo. "Claro, encantado, pero ¿cuántos programas, como afrontarlos, qué tema abordaremos?". De inmediato, el propio Martín me sacó de dudas. De entre varias propuestas, elegimos la de Italia como epicentro, como lugar de inspiración de compositores. Pero no solo una Italia como ente físico, sino como el conjunto desbordante de historia, arte, tradiciones, literatura, pensamiento...

Me pareció un planteamiento precioso. De inmediato, el chip genético que conecta mis raíces familiares y culturales a este país arrancó rememorando las pasiones de un Goethe, un Stendhal o un Nietzsche, nacidas tras admirar aquellas tierras transalpinas. Me puse manos a la obra para dibujar en mi imaginación un viaje a lo largo y ancho del país (Milán, Roma, Venecia, Nápoles...) de la mano de Tchaikovsky, Mendelssohn, Rachmaninov, Haendel, Liszt, Sibelius o Arrieta: *Capriccio italiano*, *Sinfonía n. 4 "Italiana"*, *Ildegonda*, *Annes de pelerinage, deuxième année: Italie...* "¡Che bellezza!".

Los aires costeros mediterráneos, los ambientes carnavalescos impregnados de magia, la *Divina Commedia*, los *Sonetos* de Petrarca, la tradición operística, los vestigios clásicos y el arte luminoso de cada esquina, de cada monumento, de cada lienzo son algunas de las joyas que elevan los pentagramas de estos artistas y así nos las describen. Uno de los casos más relevantes es el de Tchaikovsky. El compositor viajó hasta en nueve ocasiones a Italia viviendo en Florencia, Roma, Milán, Venecia o San Remo:

"La naturaleza italiana, el clima, las maravillas artísticas, la memoria histórica que se encuentra a cada paso, todo tiene una fascinación irresistible... Oh, Italia cien veces amada; para mí eres como un paraíso"

En el canto V del *Infierno*, Dante traslada la historia de Paolo y Francesca y en ella se inspira el genial compositor ruso para componer su *Francesca da Rimini*, un poema sinfónico que los críticos observaron siempre con cierta displicencia, pero que demuestra una profundidad y un poder sinfónico dignos de elogio. Florencia es una ciudad irreplicable para Tchaikovsky y así lo muestra en sus escritos: "...La impresión de un sueño dulce y maravilloso. Aquí he vivido tal cantidad de experiencias estupendas en la ciudad, en sus alrededores, los cuadros, el clima sorprendentemente primaveral, las canciones populares, las flores que estoy extasiado". El ambiente del que nos habla es idóneo para avanzar en su *Cuarta Sinfonía* y en su ópera *Eugen Onegin*, obras que completará entre Milán y San Remo.

En sucesivos viajes, la capital toscana será lugar de inspiración para proyectos como *La doncella de Orleans* y *La dama de picas* o para el deseado sexteto *Souvenir de Florencia*, así como Roma lo será para su archiconocido *Capriccio Italiano*. En resumen, no se puede pensar en Tchaikovsky sin pensar en Italia.

Otra figura inimitable es la de Franz Liszt, viajero empedernido, quien en la península itálica abrazó las mieles del éxito y el lado oscuro del mismo, el amor de dos mujeres y la llegada de sus hijos, Cosima y Daniel, la entrega a la meditación y la aceptación



Desde esta ventana de la Villa d'Este, Franz Liszt contemplaba los bellos paisajes italianos.

de los hábitos como seglar franciscano. Desde 1837, Milán, Pisa, Lucca o el Lago de Como inspiraron *Annes de pelerinage: Italie, Tres sonetos del Petrarca: 47, 104 y 123, Después de una lectura de Dante: fantasía quasi sonata o Venezia y Napoli*. Sus notas destilan pureza, cromatismo y lirismo, aderezadas con ese aire popular tan cálido y fresco a la vez. Pero en el Liszt italiano hay un doble Liszt. A partir de 1861 se establece en Roma, donde, tras la muerte de su hija, Blandine, inicia un retiro espiritual en el claustro Virgen del Rosario con la posterior ascunción de los hábitos monásticos. Allí abordará su gran oratorio, *La leyenda de Santa Isabel*, aunque previamente había compuesto las *Deux legendes*, dos piezas litúrgicas inspiradas en los textos de *Fiorretti di San Francesco di Assisi* (obra hagiográfica del siglo XIV) y *La vita di San Francesco de Paola descritta da Giuseppe Misimarra*.

En esta línea religiosa se inspirará su *Christus*, oratorio creado durante su estancia en Ciudad del Vaticano y *Via Crucis*, obra escrita en su retiro de Villa D'Este. Es menester recordar aquí al excelso Maestro Sopeña:

"...Liszt nunca reprochará a su Roma la ligereza: estaba como pez en el agua, entre el agua cantante de las fuentes de la Plaza de España y los surtidores de la Villa d'Este, barrocos cipreses de agua, bosques de agua, escenografía de agua, hasta los más pequeños y manejables como cirios. Roma ampara a la vez la quietud y la inmensa variedad: por primera vez tenía Liszt una poblada soledad de cosas románticas palpables. [...] De una manera muy distinta a la de Weimar, pero Liszt se adueña también de Roma. Yo creo que los años de vida romana son los más felices de la vida de Liszt [...], pero Liszt, y este es su mal, necesitaba siempre, para ser sincero, ser espectáculo"

Queridos lectores y oyentes: no se impacienten, el viaje continuará por esta mi Italia... nuestra Italia.

Alessandro Pierozzi en  @biblioalex70

<https://alessandropierozzi.com>

"En el canto V del *Infierno*, Dante traslada la historia de Paolo y Francesca y en ella se inspira Tchaikovsky para componer su *Francesca da Rimini*"

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Al encuentro con la pasajera de la memoria *

"No debe temerse el advenimiento de lo peor.
Lo peor ya pasó. No vamos hacia lo atroz sino que venimos de lo
atroz, concebido como lo imposible de ser radicalizado.
Somos, en esa medida, sobrevivientes"
Santiago Kovadloff

En la lógica nefasta de la mayoría de los europeos, los judíos (y el mundo entero a través de las Naciones Unidas) deben renunciar a la memoria y a su pasado porque "el mundo ya es otro", y nuevas circunstancias exigen nuevos parámetros de la conciencia humana. Ésta es la lógica de la vieja Europa: antes de Auschwitz se les abandonó a los judíos en manos de los depredadores, después de Auschwitz se les condena a la inacción y el silencio. Lo que importa es que el lamento de lo sucedido no interfiera en el proceso histórico y nuestra contemporaneidad. Pero cuando los judíos pensamos en Europa, no pensamos en la Abadía de Westminster ni en la Catedral de Estrasburgo ni en los tesoros artísticos de Florencia ni en las seductoras callejuelas de París ni en las litografías de Goya ni en las sombrillas de Picasso: pensamos en Auschwitz. Se trata casi de un reflejo condicionado.

No podemos dejar de pensar en aquellas palabras de Walter Benjamin, cuando señalaba que la historia no es un largo camino de la humanidad hacia el progreso, sino una montaña de escombros que sube hacia el cielo. El Apocalipsis era una amenaza real y la vida plena de un niño se hacía pedazos temiendo morir a los veinte años de un balazo en el corazón disparado cuando tenía nueve años y medio (edad en la que supe de Auschwitz).

Por eso, el estreno de *La pasajera* de Moisés Weinberg en nuestro Teatro Real reviste la significación de un acontecimiento y de una actitud valiente: nos negamos a olvidar, nos negamos a la negación, nos negamos a mirar para otro lado. La Historia necesita de la memoria porque le urge no repetir lo que la llevó a aquel montón de escombros, aunque ese montón de escombros aún sobrevive en los distintos rincones del mundo.

Auschwitz es una palabra única, es el símbolo mismo de la perversidad y la tragedia que asoló a un pueblo por el simple expediente de ser un pueblo, y por ello un referente obligado de toda meditación sobre el destino del hombre, una metáfora insustituible para dar cuenta de los aspectos más inhumanos e irracionales de la gestación de nuestro mundo.

"¡Oh, hombres, tened cuidado!", canta (o grita) Gustav Mahler en su *Tercera Sinfonía* y Max Weber y Franz Kafka, los primeros profetas de la contemporaneidad, muchos años antes del advenimiento del nazismo, ya advertían sobre lo que iba a suceder.

Siempre recuerdo aquel comentario de Detlev Peukert sobre Weber: la imagen de un condenado que aparece en el *Juicio Universal* de Miguel Ángel, agarrado por las piernas mientras el infierno lo está devorando y él mantiene la postura clásica del pensador occidental. Reflexiona con la cabeza apoyada en el brazo, una mano le oculta un ojo, mientras el otro mira aterrado el paisaje apocalíptico que le rodea. "A esa tempestad es lo que llamamos progreso", dirá Walter Benjamin. Y lo señalaba Mahler en carta a Alban Berg: "En todas partes sopla el mismo clima. Se está haciendo insoportable ser judío". Son éstas las profecías que se hicieron realidad. Weinberg hace de esta realidad un testimonio de alerta, un aviso para navegantes. Y él dice, como escribe Paul Celan: "Ich bin du, wenn ich ich bin" ("Yo soy tú cuando yo soy yo").

En un trasatlántico en el que una pasajera huye de su pasado nazi, otra pasajera revive el recuerdo de lo acontecido y

comprueba que no se puede escapar a la propia conciencia. En esta sencilla y humana peripecia, Weinberg prohíbe el silencio (y el silenciamiento), poniendo delante de los ojos la memoria de un crimen que no se debe olvidar. Como dice Primo Levi: "¿Cómo olvidar que las cenizas humanas provenientes de los crematorios, toneladas diarias, eran fácilmente reconocibles como tales porque con gran frecuencia, contenían dientes o vértebras?". O Elie Wiesel: "Nunca olvidaré esa noche / la primera noche en el campo que hizo de mi vida una larga noche / cerrada con siete llaves. Nunca olvidaré ese humo. Nunca olvidaré la carita de los niños cuyos cuerpos se transformaban en torbellinos de humo bajo un cielo mudo / Nunca olvidaré esas llamas que consumieron para siempre mi fe / Nunca olvidaré ese silencio nocturno que me ha arrancado para toda la eternidad el deseo de vivir / Nunca olvidaré esos instantes en que asesinaron a mi Dios y a mi alma / y los sueños que tomaron el aspecto de un desierto / Nunca olvidaré esto aunque estuviera condenado a vivir tanto tiempo como Dios mismo / Nunca".

Son algunos de los tantos testimonios con que la memoria estruja el presente y nos hace corresponsables de la presencia del Otro en la tierra. Como lo dirá Imre Kertész: "No hay manera de curarse de Auschwitz, nadie se recupera de la enfermedad que es Auschwitz". A menos que, como Primo Levi, Paul Celan, Jean Améry, Tadeusz Borowski y tantos otros, no pudieran soportar esa memoria ("esa enfermedad") y se suicidaron, no sin antes dejar testimonio del horror y del espanto, un horror y espanto donde una burocracia anónima y asesina firmaba una condena a muerte como se firma un permiso de conducir, sin restañar; una burocracia que condenaba a un pueblo a vivir en la indignidad.

Durante años centenares de miles de personas, en su mayoría judíos, pasaron por una fábrica de muerte (para su "desinfección"), donde grandes baños de puertas herméticas, decoradas con carteles que les recordaban que no olvidasen dónde dejaban su ropa (para engañar sobre sus destinos), eran asesinadas en ese "teatro de la muerte" (así lo llamaron) en el que de las duchas sólo emanaba Ziklon B (ácido prúsico cristalizado, cianuro). Y esta letal perfección de la muerte no era sólo un aspecto de la economía (eficacia del procedimiento de asesinato en el menor tiempo posible), sino de la psicología (no enfrentar la mirada de los condenados, es decir, transformar la conciencia en un trámite de oficina). ¿Qué más explícito que las palabras siniestras de Rudolf Hoess, comandante de Auschwitz?: "Que fuera necesario o no el exterminio de judíos, a mí no me correspondía ponerlo en tela de juicio".

Weinberg testimonia esa vida en los barracones con un estilete de cirujano: una frialdad que corta la respiración. En ese enigmático vínculo entre las dos pasajeras (la víctima y la victimaria), Weinberg retrata, a través del mundo interno de la victimaria, ese inmenso cementerio, un gigantesco campo de exterminio, donde se perpetró el mayor asesinato de la historia (por allí pasaron 1,3 millones de personas y 1,1 fueron asesinadas, en su gran mayoría judíos, 870.000 de ellos en las cámaras de gas nada más llegar).

Finalizo con aquellos versos de Leon Felipe:

"Mira, este es un lugar donde no se puede tocar el violín /
Aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo /
(...) Yo también soy un gran violinista / y he tocado en el infierno
muchas veces / Pero ahora, aquí / rompo mi violín y callo"

* Segundo de los artículos dedicados a *La Pasajera* de Weinberg, que podrá verse en junio en el Teatro Real.

VALERIA CIOMPI



Preguntamos a...

Rodeada de libros mientras trabaja y mientras vive, Valeria Ciompi, nacida en la Caserta cercana de Nápoles, lleva más de diez años como directora editorial de Alianza, a la que le ha brindado su luz italiana bañada de elegancia

y saber hacer en el mundo editorial.

(foto © Marta Calvo)

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

Justamente anoche, *Acis, Galatea y Polifemo* de Haendel. Una delicia.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Intuyo que una canción napolitana interpretada por Roberto Murolo. *Luna Rossa*, por ejemplo... O alguna obertura de Verdi por la banda municipal de Caserta. Tuve un abuelo muy aficionado a la música cuando había muy pocos medios.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Libros y música, sin ninguna duda. Para poder sobrevivir. Para "consumo" cotidiano. El resto de las artes, por supuesto, pero no con la misma intensidad y presencia.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Que la música esté presente, no como imposición, sino como disfrute, desde la infancia; enseñar a escuchar, facilitar la comunicación de los eventos musicales. Una vez dentro, nadie escapa a la fascinación.

¿Cómo suele escuchar música?

En casa, mientras desarrollo cualquier actividad; mientras leo; dedicando a veces atención completa a la escucha; en salas de concierto con bastante asiduidad.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Don Giovanni, de Mozart.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Tosca, pero la naturaleza no me ha dotado para el canto. A escala reducida, mi sueño sería estar sentada entre la orquesta durante la *Quinta* de Mahler.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Por costumbre, el Auditorio Nacional. Me encanta el Real Coliseo Carlos III de El Escorial. Me impresionó el Musikverein de Viena.

¿Un instrumento?

El oboe. Me parece de alto riesgo.

¿Y un intérprete?

Alfred Brendel al piano. En pleno año Beethoven. Y en jazz, Bill Evans.

¿Un libro de música?

¿Por qué Mahler?, de Norman Lebrecht.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Fortunata y Jacinta (no lo había leído y me está impresionando), una Antología poética de Osip Mandelstam, *La guerra de las Galias* de Julio César... y seguro que algún libro de cocina.

¿Y una película con o sobre música?

Crónica de Anna Magdalena Bach, de Straub-Huillet.

España necesita agua... ¿Hay sequía musical o cómo ve la situación?

Nos estamos olvidando de lo necesaria que es para vivir. Tenemos artistas y creadores destacados en todos los campos, pero la conexión social parece perdida. Pienso que hay que empezar siempre desde la base, que es la enseñanza.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

No voy a decir nada original. Me muevo entre Falla, Albéniz y Granados.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Bach es perfecto para las despedidas. Cualquiera de las Suites para chelo. En su defecto, una *bossa nova* o un tango.

Como editora, ¿le ayuda en parte que usted también es escritora?, puesto que tiene varios libros publicados...

Es al revés. El ser editora me ha ido alejando progresivamente de la escritura. Pero me ha ayudado, creo, a meterme en la piel del autor, por el que tengo muchísimo respeto.

¿Un refrán?

Una frase de Julio César: "Cuando lleguemos a ese río, cruzaremos ese puente". Da mucha tranquilidad.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O que le falta?

No le sobra casi nada. Es mi país de adopción. Pero de sobrarle algo, sería un poco de vehemencia. Y nos falta capacidad para escuchar al otro y para poner en valor todo lo bueno que hay aquí, en todos los campos.

¿Cuál es el "coronavirus" en el mundo del libro? ¿Qué momento vive actualmente la edición en España?

Ha cambiado el concepto de ocio. Se ha alejado del libro y se ha, de alguna manera, infantilizado. Pero no se puede generalizar. Tenemos más libros que lectores, y eso es un problema. Se edita mucho y bien, pero le hemos perdido la pista a los interlocutores, a quién está al otro lado. Los medios tampoco ayudan. Y están pasando por su propio calvario. Pero confío en que todo encontrará su equilibrio.

¿Se edita poco o se edita demasiado?

Demasiado para demasiado pocos. Pero es difícil ponerle freno. Y si se editara menos, no estoy segura de que, dado el modelo económico, se dejara de editar precisamente lo que podríamos considerar superfluo. Así que habrá que resistir.

Si tuviera que quedarse con solo cinco libros de los que ha editado en su etapa de Alianza, ¿cuáles serían?

No voy a decir lo de la madre y los hijos favoritos, pero es algo así. Los mejores son siempre los que vendrán. Hasta ahora, y tengo mala memoria, *La Diosa Blanca* de Robert Graves, *Jude el oscuro* de Thomas Hardy, *El naufragio de las civilizaciones* de Amin Maalouf, *La Gran Vía es New York* de Raúl Guerra Garrido, *Perros que duermen* de Juan Madrid, pero habría muchos más. Y la edición es siempre un trabajo de equipo.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Valeria Ciompi?

Los fabulosos años ochenta. Este país estaba por hacer y todavía creíamos que se podía cambiar el mundo. Un momento espléndido en cuanto a creatividad, libertad, avances científicos necesarios, apertura. Mucho más atrás no iría. A veces no somos conscientes de los beneficios del progreso. Lo decía Amin Maalouf: "A los que añoran el pasado les pediría que fueran al dentista en el siglo XVII". Incluso en el XIX.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

El ruido, la intolerancia, los prejuicios y la mala educación.

¿Cómo es Valeria Ciompi, defínase en pocas palabras...

No puede pedirme eso... Pero si tuviera que definirme en algo, creo que no he perdido la curiosidad y estoy agradecida por la vida que he tenido. Y espero no haber perdido la sensibilidad hacia lo que me rodea.

2

POULENC: Concierto para órgano. SAINT-SAËNS: Sinfonía n. 3.
I. Apkalna. Symphonieorchester der Bayerischen Rundfunks / M. Jansons.
CD BR-Klassik



3

RIHM: Jakob Lenz.
Nigl, Waddington, Graham-Hall.
La Monnaie / F. Ollu. Escena:
A. Breth.
DVD Alpha



5

MAGNARD: Sinfonías ns. 1 y 2.
Philharmonisches Orchester Freiburg / Fabrice Bollon.
CD Naxos



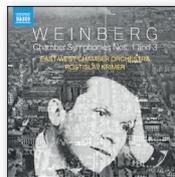
7

SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 10.
Symphonieorchester der Bayerischen Rundfunks / M. Jansons.
CD BR Klassik

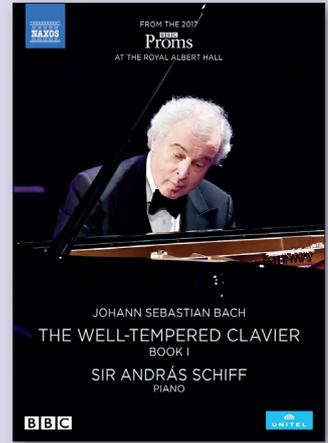


9

WEINBERG: Sinfonías de cámara ns. 1 y 3.
East-West Chamber Orchestra / Rostislav Krimer.
CD Naxos



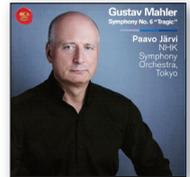
1



BACH: El Clave bien temperado (Libro I).
András Schiff, piano (Londres, Proms, 2017).
DVD Naxos

4

MAHLER: Sinfonía n. 6 "Trágica".
NHK Symphony Orchestra Tokyo / Paavo Järvi.
CD RCA



6

HARSÁNYI: Obras completas para piano (Vol. 1).
Giorgio Koukl.
CD Grand Piano



8

BEETHOVEN: Trío Op. 97 "Archiduque", etc.
Van Baerle Trio.
CD Challenge Classics



10

LOS EXITOSOS COMIENZOS.
Martha Argerich.
RAVEL, BARTOK, MOZART, BEETHOVEN, etc.
CD Profil Hänssler



1771

FERDINANDO
PAER

1839

2 DVD
VIDEO

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

FIRST PERFORMANCE
ACNESE
IN MODERN TIMES



ORCHESTRA AND CHORUS TEATRO REGIO TORINO
DIEGO FASOLIS, CONDUCTOR

LEO MUSCATO, DIRECTOR

MARÍA REY-JOLY - MARKUS WERBA
EDGARDO ROCHA - FILIPPO MORACE
ANDREA GIOVANNINI - LUCIA CIRILLO
GIULIA DELLA PERUTA - FEDERICO BENETTI



WORLD PREMIÈRE ON VIDEO

DYNAMIC