

Ritmos

música clásica desde 1929

JUANA DE ARCO

HOGUERA CREATIVA
EN EL TEATRO REAL

#Ritmo961

VARIACIONES SINFÓNICAS
NIKOLAJ SZEPS-ZNAIDER
BENJAMIN ALARD
STANLEY KUBRICK
GLOBAL WAGNER
3 SIGLOS DE COMPOSITORAS

Nº 961 · Mayo 2022 · Revista de música clásica
Año XCIII · 8.90 € · Canarias 9.50 €





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados



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

SUMARIO MAYO 2022

961

Con puesta en escena de **Àlex Ollé** y dirección musical de **Juanjo Mena**, el **Teatro Real**, nuestra **portada de mayo**, presenta el doble programa **Juana de Arco en la hoguera** de Honegger con **La damoiselle élue** de Debussy, ocasión para juntar en una entrevista a los dos responsables escénico y musical con **Joan Matabosch**. Conversamos también con el director y violinista **Nikolaj Szeps-Znaider**, con motivo de su reciente presencia en España.

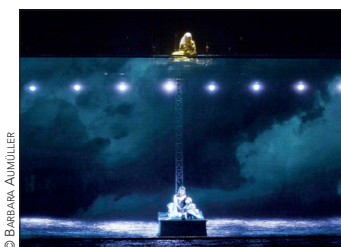
Igualmente entrevistamos al clavecinista y organista **Benjamin Alard**, que ha ofrecido en Madrid, a lo largo de las dos últimas temporadas, las cuatro partes del **Clavier-Übung** de Bach.

En el **Tema del mes** hablamos de la segunda entrega

de "Esas variaciones olvidadas", esta vez dedicadas a las variaciones orquestales. El **compositor del mes** es **Hugo Alfvén** y dedicamos un **ensayo** a **Stanley Kubrick**, "Una odisea musical - Sobre la imagen acompañada".

El **número 961** se completa con una amplia sección de **críticas de discos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** y **reportajes** en pequeño formato, además de nuestras páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **Las Musas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte** y **El temblor de las corcheas**, así como el habitual **Contrapunto**, esta vez con **Iván Palomares**, compositor de música cinematográfica y nominado al Goya.

Foto portada: © Barbara Aumüller / Oper Frankfurt



© BARBARA AUMÜLLER

6 En portada
Juana de Arco, hoguera creativa en el Teatro Real



© LAIS GUNDERSEN

10 Tema del mes
Esas variaciones olvidadas: variaciones orquestales



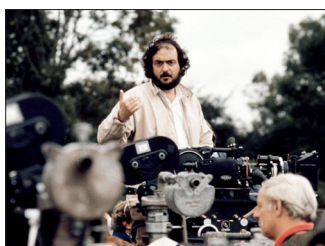
16 Entrevista
Nikolaj Szeps-Znaider, del violín a la dirección



20 Entrevista
Benjamin Alard, Bach o la claridad mística



24 Actualidad
Daniil Trifonov en el Festival de Música de Granada



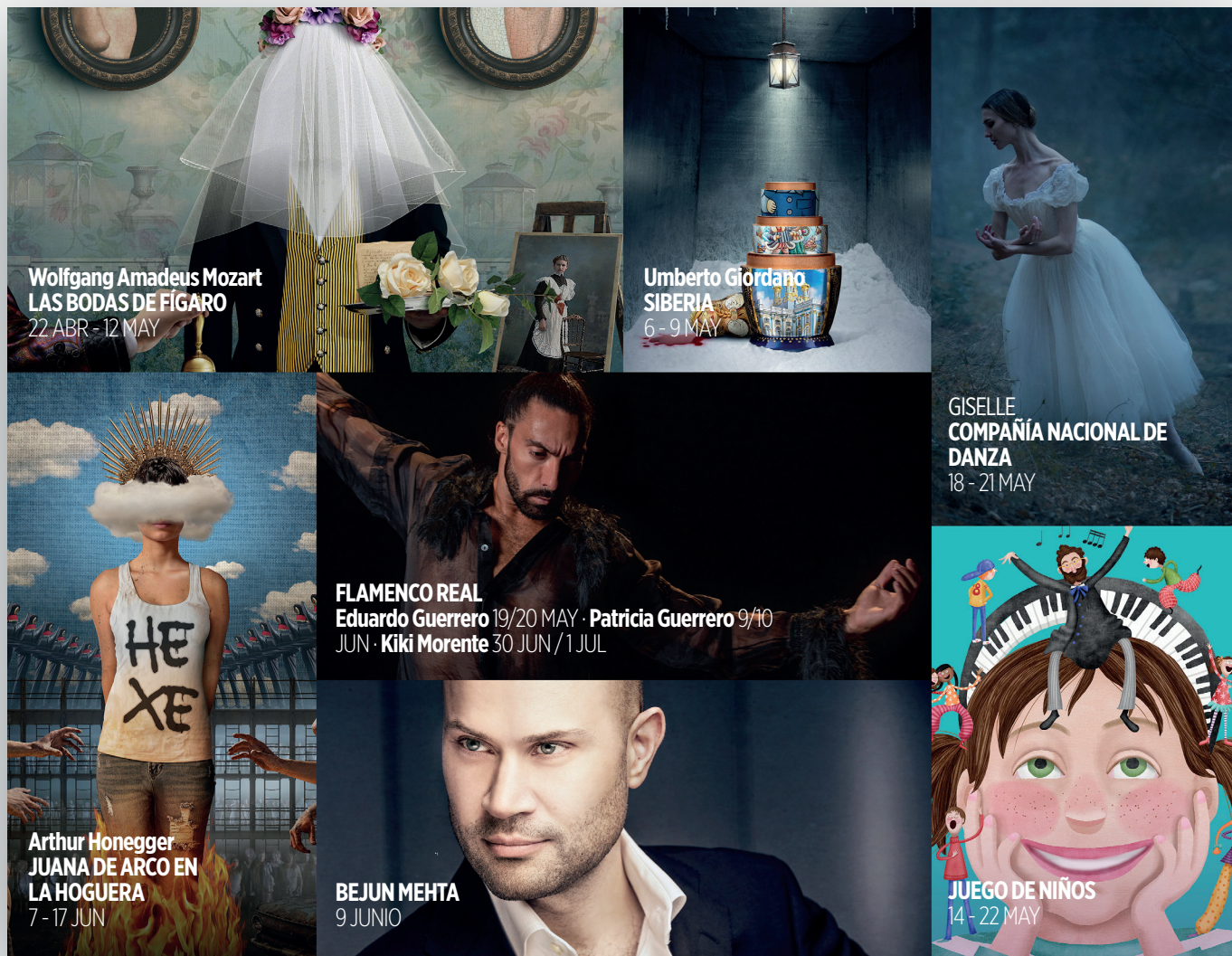
36 Ensayo
Stanley Kubrick, una odisea musical



44 Auditorio
Memorable trilogía Da Ponte-Mozart en el Liceu



54 Discos
La mezzo ucraniana Lena Belkina borda Lieder rusos



LAS GRANDES CITAS DE LA PRIMAVERA EN EL REAL

Descubre **las citas imprescindibles** de esta primavera
en el Teatro Real:

ópera, danza, recitales, flamenco
y diversión para los más pequeños.



TEATROREAL.ES · TAQUILLAS · 900 24 48 48

TEATRO REAL
CERCA DE TI

Administraciones Públicas



MADRID

Mecenas principal
tecnológico



Mecenas principal
energético



Mecenas principales



Mecenas



#Cultura
Segura





Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



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



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



Daños colaterales

La terrible guerra provocada por la invasión de Ucrania, además de pillarnos por sorpresa a la mayoría de los ciudadanos de a pie, nos ha vuelto a mostrar la cara más cruel de la sociedad. Parece ser que no hemos aprendido nada de la historia, que hemos perdido la memoria de las causas y efectos de las últimas contiendas europeas y que ha servido de muy poco la positiva evolución social, económica y cultural de nuestro civilizado mundo occidental. Nadie podía pensar que algo así podría volver a suceder en la vieja Europa.

Las guerras en sí mismas implican la destrucción material y espiritual del ser humano y de la sociedad que lo acoge. Destrucción que se justifica, si ello puede admitirse, en defensa de unos valores, de unos derechos, de una ideología... Ninguna acción es justificable si precisa matar seres inocentes para alcanzar sus objetivos. Para estar más cerca de los que allí están viviendo de primera mano el conflicto, RITMO, desde el mes pasado, está ofreciendo unas entrevistas con prestigiosos músicos ucranianos que nos están dando su opinión sobre esta contienda.

La batalla militar siempre va acompañada por el intento de destrucción y manipulación de la cultura y de la historia de los pueblos en lucha. Destrucción apoyada por los ideólogos de la confrontación, que buscan anular con sus dictaduras intelectuales la libre memoria de los pueblos, pretendiendo con ello impedir la construcción de los necesarios puentes, sociales y políticos, que deberían encontrar los caminos seguros para silenciar los tambores de guerra. La acción contracultural, en los conflictos militares, a lo largo de la historia, se ha utilizado habitualmente para manipular los distintos estados de opinión de las sociedades en guerra. En la actual invasión rusa sobre Ucrania, mientras las bombas caen criminalmente sobre las principales ciudades del país de manera indiscriminada, vuelven a resucitar los fantasmas del pasado reciente, levantando nuevamente los prejuicios culturales nacionalistas, señalándose listas de obras y artistas del espacio ruso que son vetados en occidente. También, por otro lado, el Departamento de Cultura de Moscú manifestó que cualquier comentario negativo a la guerra, por parte de su colectivo cultural y artístico, sería considerado como traición a la patria, con las consecuencias penales que ello implica. Esta situación ha desencadenado, tanto en Europa como en Estados Unidos, cancelaciones de contratos a célebres artistas (no hace falta citar sus nombres, todos los conocemos) y agrupaciones musicales de Rusia que, al no haber manifestado públicamente su oposición a la guerra, han caído en desgracia, independientemente de sus valores artísticos, marcando un nuevo punto de inflexión para la convivencia internacional en la creación musical.

Más preocupante incluso que el veto a los artistas, es el hecho de que distintas instituciones, orquestas y teatros europeos, así como de Estados Unidos, tiendan a eliminar de sus programas obras de los compositores rusos; un verdadero disparate, como no hace mucho hizo una orquesta americana eliminando de su programa una obra de Tchaikovsky. En el mundo editorial, novedades discográficas cancelan también títulos con compositores o intérpretes del país agresor. Este bloqueo hacia la música rusa, que es por derecho propio parte fundamental en la cultura occidental, pese al actual terrible estado de guerra, creemos que está fuera de toda lógica cultural, no beneficiando, en todo caso, la búsqueda de la paz. Más bien es un empeño más de afirmaciones nacionalistas que, de alguna manera, favorecen las supuestas pretensiones de enfrentamiento de Putin con Europa y con el mundo occidental.

Por otra parte, la inflación galopante que ha causado este conflicto ha disparado vertiginosamente los precios, sumando gastos en las giras musicales por el aumento de los precios energéticos, así como ha provocado cancelaciones y sustituciones de artistas y conjuntos rusos programados para este verano en España.

Históricamente, en situaciones de crisis económicas y sociales como las actuales, las partidas de ayudas para la cultura, para la música, se han reducido drásticamente, por considerarse no prioritarias. La cultura, la música, no es que sean prioritarias, como hemos explicado tantas veces, son imprescindibles, máxime en tiempos de tribulaciones y mudanza como los actuales.

Un pueblo que no se mantenga firme en apoyo a la cultura y con amplitud de miras, no puede tener la sólida base precisa que le permita seguir mirando el futuro con esperanza, incluso en estado de guerra.

Nos gustaría comprobar que finalmente una contracción del desarrollo cultural y musical en nuestro país, en Europa, no sea uno más de los daños colaterales de esta cruel y criminal guerra.

Honegger y Debussy en el Teatro Real

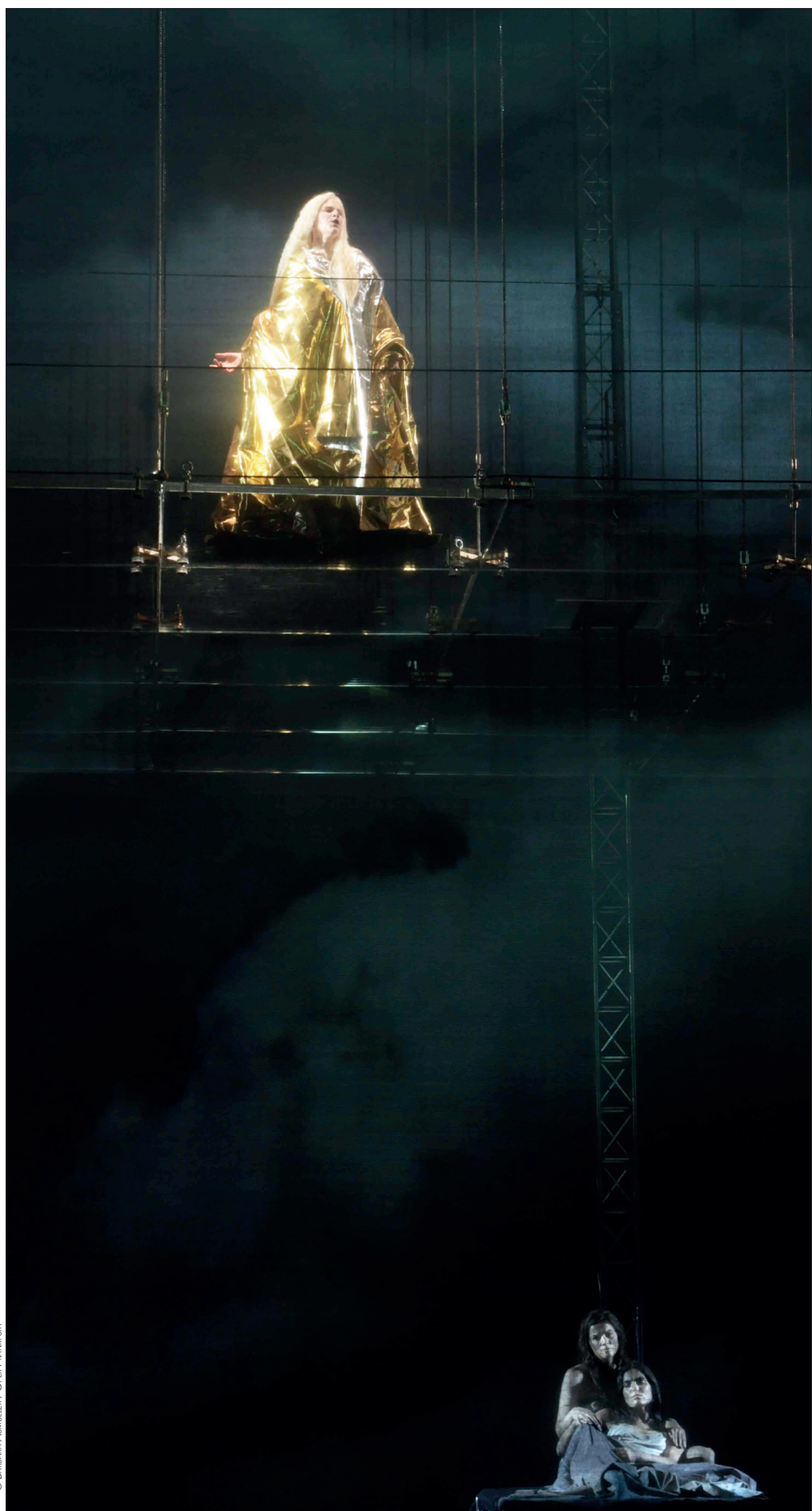
Un díptico a tres voces

por Gonzalo Pérez Chamorro

La adoración de la dama celestial y la turba fanática prendiendo en la hoguera a una mujer acusada de brujería constituyen los extremos de la representación medieval de lo femenino que unifica este estimulante programa doble, formado por *Juana de Arco en la hoguera* de Honegger y *La damoiselle élue* de Debussy. No escasean las conexiones entre ambas obras, pues aun cuando las dos reniegan del título de ópera (estamos ante una cantata simbolista en el caso de Debussy y de un oratorio dramático en el de Honegger), fueron compuestas teniendo a Wagner en mente.

Para ello nos reunimos con Joan Matabosch, director artístico del Teatro Real, Àlex Ollé, uno de los directores artísticos de La Fura dels Baus y responsable de esta puesta en escena, y Juanjo Mena, el director de orquesta para ambos títulos, que nos resumen a tres voces sus intenciones y reflexiones acerca de este díptico que sube a escena durante el mes de junio en el Teatro Real de Madrid.

En ambos casos, se trata de su estreno en el Teatro Real, en una nueva producción del coliseo madrileño, en coproducción con la Ópera de Frankfurt.



Joan Matabosch (director artístico del Teatro Real) - JM
Àlex Ollé (director artístico de La Fura dels Baus) - AO
Juanjo Mena (director de orquesta) - JJM

Joan, ¿con qué se va a encontrar el público en este doble programa Honegger-Debussy?

JM. Se va a encontrar con una de esas grandes obras de la tradición anti-romántica, que desembocaría en la creación del Grupo de los Seis bajo el patrocinio filosófico de Jean Cocteau. *Juana de Arco en la hoguera* encarna muy bien esa admiración de "les Six" por la revolución stravinskiana, por la desconfianza hacia la trascendencia inflada del tardo-romanticismo y por la atracción hacia el mundo marginal de Erik Satie. El mismo texto de Paul Claudel rechaza cualquier intento de catalogación: hay poesía, drama, farsa, referencias a misterios medievales y a la tragedia griega clásica. Honegger decía haber encontrado en el texto de Claudel exactamente lo que buscaba: "Una forma de teatro que no es ópera, sino que es la síntesis de todos los elementos del espectáculo con el texto hablado". Esta síntesis incluye de todo: antifonas gregorianas, danzas barrocas, ritmos de jazz, voces celestiales, declamación, canto y un gran despliegue sinfónico y coral. Como preámbulo a la obra de Honegger, el espectáculo incluye la maravillosa *La damoiselle élue* de Debussy, que aborda la nostalgia del amor terrenal y la impaciencia por recuperar en el cielo el amante dejado atrás en la tierra. Àlex Ollé crea, para la obra de Debussy, un cielo "en el que la damoiselle vuela como un alma que asciende a la presencia de Dios. De algún modo es el alma de Juana, después de la ejecución en la hoguera, en el instante en que, después de todo el horror, halla la paz".

Desde el Ocaso de los Dioses, pasando por el explícito Ángel de Fuego y ahora esta Juana de Arco, el fuego para ser un pequeño motivo conductor que hila parte de la temporada del Real...

JM. El canto excitado y angustioso de Renata en *El ángel de fuego* se encuentra en las antípodas del recitado poético de la protagonista de *Juana de Arco en la hoguera*. Si en la ópera de Prokofiev la sobreexcitación del canto remite al trauma que ha padecido un personaje inocente, en la de Honegger la prueba de la inocencia del personaje es, por el contrario, la privación del canto. *El ángel de fuego* y *Juana de Arco en la hoguera* son dos obras fundamentales del teatro musical del siglo XX, hermanas en muchos sentidos, aunque sea por oposición, y en ambos casos su estreno en el Teatro Real es imprescindible y constituye un enorme acontecimiento.

Como decimos, en una temporada en la que las llamas en el Teatro Real han estado presentes en el Ocaso de los Dioses, El ángel de fuego y ahora con Juana de Arco en la hoguera, ¿es el fuego una tabula rasa para Àlex Ollé?

AO. Cabría decir que el fuego también puede ser leído como un elemento de purificación, de luz, de calor. Aunque lo cierto es que, en el caso de *Juana de Arco en la hoguera*, el fuego es, sobre todo, símbolo de destrucción, porque la hoguera tiene como objetivo terminar con la vida de Juana. En *Juana de Arco* encontramos el fuego del fanatismo, el mismo fuego que sirvió para quemar los libros en la noche de los cristales rotos y es, en general, el fuego de todas las guerras y todas las matanzas. No creo que lo que queda después de una guerra pueda ser llamado una *tabula rasa*, porque entre los rescoldos de ese fuego queda mucho dolor, mucho resentimiento, mucho odio larvado... Sólo cuando el dolor, el resentimiento o el odio son dispersados por el viento del olvido, empieza a aparecer debajo una *tabula rasa*... o un desierto. Estoy reflexionando en torno a la *Juana de Arco en la Hoguera* que presentamos, pero también en torno a todos los sucesos de nuestro presente. El oratorio nació en un momento en que el nazismo se alzaba



"El oratorio de Honegger nació en un momento en que el nazismo se alzaba con la victoria en Alemania y amenazaba al mundo con su fanatismo e intolerancia; las amenazas siguen ahí", afirma Àlex Ollé, director escénico del programa doble Honegger-Debussy en el Teatro Real.

con la victoria en Alemania y amenazaba al mundo con su fanatismo e intolerancia. Las amenazas siguen ahí.

Y para Juanjo Mena, ante estas dos partituras, la de Debussy y Honegger, ¿hay que ir bien "perfumado"?

JJM. En absoluto, con estas obras estamos en un momento histórico crucial para la música, y muy al contrario, lo que hay que tener es una actitud vivencial activa, de búsqueda del perfume novedoso, sorprendente e intenso, que Debussy nos propone embriagado todavía por la escucha del *Parsifal* de Wagner, que tenía en mente, y el sentimiento que de él desprende diseñando simplemente un estilo propio, un estilo nuevo que abre las puertas a la modernidad.

Juana de Arco es una figura que se ha revisitado una y otra vez, ¿qué nos quiere decir Honegger con su ópera y cómo la afronta Àlex Ollé?

JM. Puede ser Àlex quien conteste, como es lógico, pero en mi opinión hay quien dice que Juana de Arco parece un personaje inventado por los historiadores para codificar todas las contradicciones de la Europa de principios del siglo XV. Pero lo cierto es que el personaje también denuncia las contradicciones de nuestro propio mundo, encarnado en una masa que actúa sin pensar individualmente. Àlex Ollé sitúa la acción (en sus propias palabras) en "un futuro en el que se han cumplido ya las peores de nuestras expectativas actuales. Una Europa arrasada por el mal que ahora nos afecta y que la ha arruinado completamente, dejando en la más absoluta miseria a una población embrutecida. Un panorama catastrófico y deshumanizado en el que cabe hablar de una refeudalización de Europa hundida en una Nueva Edad Media. Los poderosos y las masas de este mundo en descomposición son arrastrados por el fanatismo que acabará llevando a Juana de Arco a la hoguera".

AO. Como dice Joan, la escenificación que proponemos sitúa a *Juana de Arco en la hoguera* en un futuro indeterminado,

"Honegger decía haber encontrado en el texto de Claudel exactamente lo que buscaba: 'una forma de teatro que no es ópera, sino que es la síntesis de todos los elementos del espectáculo con el texto hablado'"



© MARIA ÖRTUN

Camilla Tilling encarnará a *La doncella bienaventurada* en la obra de Debussy.

pero próximo. Repito sus palabras tal como me las cita, porque es importante, se trata de un futuro en el que se han cumplido ya las peores de nuestras expectativas actuales. Una Europa arrasada por el mal que ahora nos afecta y que la ha arruinado completamente, dejando en la más absoluta miseria a una población embrutecida. Los poderosos y las masas de este mundo en descomposición son arrastrados por el fanatismo que acabará llevando a Juana de Arco a la hoguera. En la versión escénica que proponemos, la bestialización a la que aluden el tándem Claudel-Honegger con su juez-cerdo, su fiscal-burro, su jurado-ovejas queda explícitamente convertida en deshumanización. Confrontado con este mundo, la huida hacia el cielo como un anhelo de pureza se entiende sin el menor esfuerzo.

¿Y por qué la delicadeza de *La damoiselle élue* como introducción a esta ópera de Honegger?



© BARBARA AUMÜLLER / OPER FRANKFURT

"El reto estaba en cómo compaginar las dos obras; teníamos como premisa que, de alguna manera, se creara una relación entre ambas, un puente que las uniera", indica Àlex Ollé.

"En *Juana de Arco* encontramos el fuego del fanatismo, el mismo fuego que sirvió para quemar los libros en la noche de los cristales rotos y es, en general, el fuego de todas las guerras y todas las matanzas"

JM. Una plataforma de vidrio divide el espacio escénico entre un piso superior en el que aparecen los personajes que representan a las fuerzas celestiales de *La damoiselle élue*, y un piso inferior tomado por la destrucción, el fanatismo y el abandono que presiden *Juana de Arco*. En el montaje, el desenlace de la obra de Debussy se convierte en la obra de Honegger. Como explica Àlex, "mientras la figura de la protagonista de *La damoiselle élue* se eleva al final de la pieza hasta desaparecer en lo alto, el personaje de Juana de Arco desciende desde lo alto hasta ocupar esa equidistancia entre el Cielo y la Tierra", que late en la obra de Honegger y Claudel, atada ya al palo de la hoguera en la que se espera su ejecución inminente.

AO. En muchos aspectos, *La damoiselle élue* plantea una figura equiparable a la de Juana de Arco una vez liberada de las cadenas terrenales. En este mismo sentido va nuestra propuesta escénica, para la que creamos la sensación de un cielo en el que la *damoiselle* vuela como un alma que asciende a la presencia de Dios. De algún modo es el alma de Juana, después de la ejecución en la hoguera, en el instante en que, después de todo el horror, halla la paz. Yo creo que el mensaje lo recogemos mediante ese simbolismo que, sobre el escenario, se convierte en un cuadro plástico que separa el mundo de arriba y el mundo de abajo. Creo que es muy eficaz, recogiendo, desde una plástica contemporánea, la verticalidad del gótico, los escorzos y *trompe l'oeil* del barroco.

¿Para usted Juanjo, cómo es su relación con Debussy?

JJM. La música francesa ocupa una gran parte de mi repertorio tras muchos años de trabajo orquestal, y Debussy, es el centro indudable de la música francesa.

¿Y con Honegger y su *Juana de Arco*?

JJM. Ya en mi época como director titular y artístico de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, en 1999, tuve la ocasión de dirigir el Oratorio *El Rey David* de Honegger y fue un descubrimiento total para mí. Y creo que hay una gran similitud estructural y de concepto con *Juana de Arco en la hoguera*. Posteriormente he dirigido también su música orquestal, con obras como la *Sinfonía n. 3 "Litúrgica"*, *Pacific 231* o *Una cantata de Noël*.

¿Qué supone este doble reto Debussy-Honegger?

AO. El reto estaba en cómo compaginar las dos obras. Teníamos como premisa que, de alguna manera, se creara una relación entre ambas, un puente que las uniera. Con Alfons Flores, el escenógrafo, también teníamos claro que queríamos una escenografía única para la puesta en escena. Ambas piezas conectan lo terrenal y lo celestial, y casi se diría que ambas protagonistas transitan entre los dos mundos. En el caso de nuestra puesta en escena, transitan entre dos espacios, arriba y abajo, separado por un suelo transparente y flotante que divide los dos universos. La tierra y el cielo, el sufrimiento y la liberación, el fanatismo y la pureza. Y creo que lo conseguimos. En el aspecto musical, yo ya había tenido ocasión de trabajar en dos ocasiones con la música de Debussy en *Le Martyre de Saint Sébastien* y con su única ópera, que es una de mis preferidas, *Pelléas et Mélisande*. Cuando me dieron a escoger entre varias piezas breves para compaginar con *Juana de Arco en la hoguera* no lo dudé un instante: elegí *La damoiselle élue* porque Debussy construye un universo de atmósferas con el cual es muy sugerente trabajar. Me gusta Debussy. Y, por te-

mática, con las referencias al paraíso, a la ausencia del amado, el deseo del amor eterno... Todo eso hace que ambas piezas encajen muy bien. Y, en cuanto a Honegger, espero que esta obra sirva para dar a conocer a un compositor extraordinario. Para mí fue todo un descubrimiento que me encantará compartir con el público.

Dos obras que no nacieron para la escena pero que parecen destinadas a ella, ¿conjugan bien a pesar de no estar emparentadas por sus creadores?

AO. Ambas historias son de algún modo un *flashback*, y transitan entre el cielo y la tierra. Mientras que *La damoiselle élue* nos habla desde el cielo de la añoranza que tiene de su amante que sigue en la tierra y el anhelo de volver a reunirse con él, Juana de Arco, atada al poste de la hoguera, después de haber sido juzgada, recuerda los episodios más importantes de su vida. A la vez que, desde la tierra, oye las voces de las vírgenes que se encuentran en el cielo. Tal como lo vi desde el primer momento, son dos piezas ideales para formar un díptico.

¿Qué le aporta como prólogo *La damoiselle élue* a una obra como *Juana de Arco*?

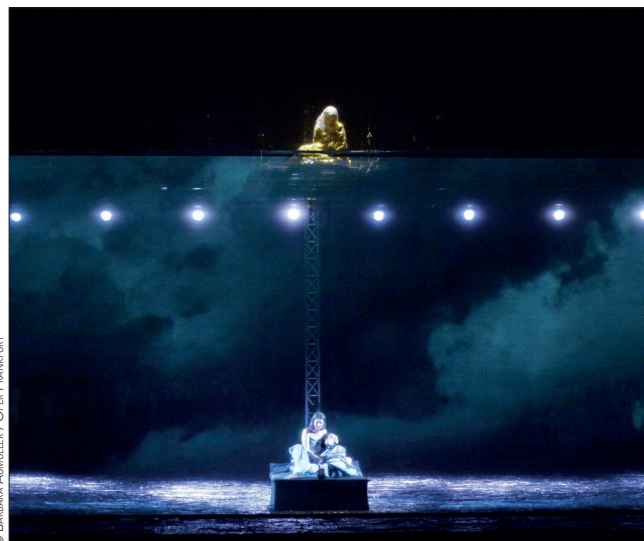
JJM. Creo sin duda, que es un gran acierto utilizar la Cantata de Debussy para preparar el Oratorio de Honegger, por su paralelismo con el texto del poeta Dante Gabriel Rossetti sobre la joven que no puede disfrutar del cielo mientras su amante está todavía en la tierra.

¿En qué ha cambiado la idea primigenia de *La Fura* con el paso de los años? ¿Se imaginaba estar donde está ahora?

AO. Realmente *Juana de Arco en la hoguera* es de los espectáculos más fureros que he hecho en los últimos años. Y no es una casualidad. El mundo que retrata la pieza de *Juana de Arco* tiene mucho que ver con el mundo que a nosotros nos preocupaba en los años 80. Tanto entonces como ahora se trata de proponer sobre la escena un futurismo postindustrial en el que cabe la barbarie y la alta tecnología, el comportamiento tribal y ritual del mundo primitivo y el de los centros de poder del nuevo estado industrial después de colapsar. De hecho, no creo que mi proceso de trabajo haya cambiado mucho en el aspecto metodológico, aunque sí, desde luego, en lo artístico. Pero es lógico. Las inquietudes que tienes como creador van cambiando a partir de tus propias experiencias, tus proyectos, tu vida. En mi caso, mi trayectoria atraviesa los espectáculos de lenguaje furero de los 80, los macro espectáculos como el de los JJOO de Barcelona, el teatro a la italiana, el teatro de texto y, finalmente, la ópera. Son más de 40 años de trayectoria que, sin duda, me han hecho crecer como creador. En lo metodológico, sin embargo, sigo confiando plenamente en el trabajo en equipo. Ya no son mis compañeros de la Fura, sino nuevos colaboradores de todos los ámbitos artísticos. Hacemos un trabajo que yo llamo de fricción. Me gusta comenzar siempre desde cero para cada nuevo proyecto. Creo que reinventarse constantemente ha sido la clave de nuestro éxito. Lo que compartimos todos los integrantes de la Fura aunque ahora trabaje cada uno en sus proyectos, es un ADN común. Pero es verdad que nunca imaginé adonde llegaría, porque mi única ambición ha sido siempre disfrutar de lo que hacía en cada momento.

Este renaciente Debussy contrasta con un Honegger más maduro, para dos obras que nacieron para un auditorio en lugar de un teatro, pero la sombra wagneriana que las circunda, como decía usted antes, clama a gritos más un teatro que un auditorio... ¿Cambia para un director musical traspasar estas obras de la sala de conciertos al teatro?

JJM. Debussy estrenó *La damoiselle élue* un año después de haber nacido Honegger, y es indudable que la influencia de Wagner en Debussy era mayor que la que le tocó vivir a



© BARBARA ALMÜLLER / OFER FRANKFURT

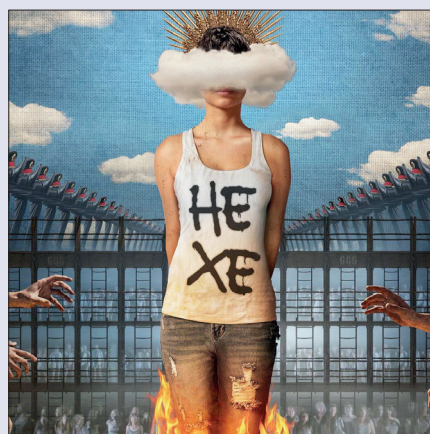
"El personaje de Juana de Arco también denuncia las contradicciones de nuestro propio mundo, encarnado en una masa que actúa sin pensar individualmente", afirma Joan Matabosch.

Honegger. Sin embargo, es este último el que se beneficiará principalmente del salto a la modernidad que siempre estuvo desarrollando el lenguaje de Debussy.

¿Qué espera del público antes las que muy probablemente sean sus primeras audiciones y experiencias con estas obras?

JJM. El público del Teatro Real es muy culto y en los últimos años ha seguido enriqueciéndose con grandes proyectos operísticos, que sin duda, han ampliado sus conocimientos para abordar un inmenso y rico repertorio.

Gracias a los tres por sus reflexiones, ha sido un placer.



Juana de Arco en la hoguera

Oratorio dramático en 11 escenas, con música de **Arthur Honegger** (1892-1955) y libreto de **Paul Claudel**

La damoiselle élue

Cantata con música de **Claude Debussy** (1862-1918), sobre el poema *La doncella bienaventurada* (1847) de Dante Gabriel Rossetti

Director musical: **Juanjo Mena**

Director de escena: **Àlex Ollé** (La Fura dels Baus)

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Pequeños Cantores de la Comunidad de Madrid

Teatro Real

7, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 17 de junio

www.teatroreal.es

ESAS VARIACIONES OLVIDADAS (II)

Variaciones para orquesta

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

La libertad que la variación concede al compositor comienza desde la propia elección del tema que origina la serie de variaciones que componen la obra. Este tema puede tener las más diversas procedencias, puede ser original, creado para la ocasión o tomado de otra composición del mismo autor; puede pertenecer a otro compositor que, a su vez haya podido emplearlo en sus propias series de variaciones, en una sinfonía, sonata, etc. El tema escogido también puede proceder del folclore, bien porque sea una tonada popular, una canción infantil o, incluso, una marcha o himno patriótico. A veces el tema que origina la serie de variaciones puede ser el contra tema de otro ya existente, bien propio o ajeno, que, en tal caso, se convierte en auténtico motivo generador de la serie. Incluso, como sucede en el primer movimiento de la *Octava Sinfonía* de Vaughan Williams (*Variazioni senza tema*), puede no existir tema que origine la serie de variaciones; en este caso concreto, el compositor inglés se permite una libertad formal que acaba por adquirir carácter de fantasía.

Existen temas recurrentes que, por sus características, resultan muy atractivos para el compositor. No debe extrañarnos encontrar series de variaciones compuestas por diferentes autores sobre un mismo tema, desde *La folia* hasta el último de los *Caprichos* de Paganini, pasando por el famoso *Vals* de Diabelli, encontramos temas que han interesado a los más diversos compositores de diferentes épocas y estilos.

Entre las diferentes definiciones que se dan sobre el concepto de variación, hay una que me parece especialmente acertada en su forma de describir la intención del concepto; aparece en el Larousse de la Música y dice lo siguiente:

"En sentido estricto, existe una variación cuando se ejecuta una pieza o fragmento musical en una forma no idéntica a la inicial, en general por la adición de ornamentaciones más o menos extensas. Este sentido fue ampliándose, sucesivamente, hasta designar una forma de composición cada vez más compleja"

Variaciones para orquesta

Cuando hablamos de variaciones para orquesta, no siempre hemos de pensar en una gran formación sinfónica de muchos integrantes, también nos referiremos a otras orquestas más pequeñas, incluso, a veces con dimensiones de agrupaciones de cámara, o simplemente de secciones como cuerda o viento.

A pesar de que el procedimiento de la variación tiene sus orígenes en los momentos más remotos de la música occidental, desde el *cantus firmus*, y a pesar de que las agrupaciones instrumentales fueron creciendo a lo largo del tiempo, en la orquesta, como tal, no se va a institucionalizar hasta prácticamente el siglo XIX. Como ya vimos en la primera entrega, se desarrolló ampliamente en el teclado, también en otros diferentes instrumentos solistas, pero no en la orquesta. Muchos compositores (Haydn, de modo muy especial) recurren a este



"Paganini y su *Capricho n. 24* suele ser elegido por la más increíble variedad de compositores como inspirador de series de variaciones" (en la imagen, Klaus Kinski encarnando a Paganini en el filme *Kinski Paganini*, dirigido en 1989 por el propio actor).

procedimiento en determinados movimientos de sus sinfonías o composiciones de cámara, y sirven de modelo para sus sucesores, pero muy raramente asignan el título de variación a una obra para orquesta o, incluso, para un instrumento o instrumentos solistas y orquesta.

Igual que veíamos en el caso de las variaciones para piano, sinfonías, cuartetos, tríos, etc., se hallan repletas de ejemplos en los que el compositor emplea este recurso; algunos de ellos formando parte principal de obras cruciales en el contexto del devenir de la historia musical. Sirvan como ejemplos momentos como el *Finale* de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, o el cuarto movimiento de la *Cuarta* de Brahms.

El compositor goza de libertad para disponer la forma que quiere dar a su obra. A veces una introducción de duración y carácter diversos sirve como preámbulo al enunciado del tema que va a ser variado, pero lo más común es que el mismo tema sea el que abra directamente la obra. La manera de proceder con cada una de las variaciones también da gran libertad al compositor, no obstante, lo más habitual, muy especialmente en el siglo XVIII y en los inicios del XIX, es que cada sección se repita, dando una sensación de simetría que, a veces se rompe con la inclusión de una pequeña coda al final de cada variación. El tempo asignado a cada variación es variado, tratando de intercalar rápidos y lentos, dejando la variación más significativa hacia el final, antecediendo al auténtico *finale* de la obra que, muy habitualmente suele ser una fuga que desemboca en una apoteosis del tema en forma de coral.

No obstante, no hemos de olvidar que uno de los objetivos

"Uno de los objetivos principales de la variación es alejarse lo más posible del tema original, sin perder totalmente su esencia"

principales de la variación es alejarse lo más posible del tema original, sin perder totalmente su esencia. Volvemos a recurrir a las dos series de variaciones para teclado más monumentales de la historia para explicar esto. En el caso de las *Goldberg*, Bach, si bien se aleja del tema original hasta el extremo opuesto al llegar a su variación 30, sigue la tradición y, finalmente cita textualmente el aria inicial como conclusión de la obra. Beethoven, en cambio, tras someter el tema de Diabelli a una transformación absoluta, omite cualquier cita del mismo al final, concluyendo con un decisivo e incontestable acorde. También, en ocasiones, el compositor concluye con un epílogo que parece subrayar el significado de todo lo anterior, o más bien, a veces, alejarse de ello. Podemos ver como ejemplo de esto las variaciones que componen el delicioso segundo movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Schubert. En cualquier caso, el arte de la variación lleva implicado el estudio del tema a tratar desde muy diferentes puntos de vista, tanto de orden armónico como rítmico o melódico. Trataremos de evitar, como ya ocurrió en el caso del teclado, las obras por lo general más frecuentes, aunque no por ello dejaremos de citar algunos de los ejemplos máximos del género. Del mismo modo, estableceremos tres grupos, según los temas sean propios, de algún otro compositor o tomados del folclore o motivos populares.

Variaciones sobre temas adquiridos

Compositores como Max Reger desarrollaron un muy particular arte para la variación. En el caso del alemán, se puede comprender mejor esta circunstancia por su condición de organista, habida cuenta los ejercicios de improvisación que conlleva la actividad. Reger compuso dos series de variaciones para orquesta, y además orquestó sus *Variaciones sobre un tema de Beethoven*, inicialmente compuestas para dos pianos; en este último caso, el tema elegido es la undécima de las *Bagatelas* Op. 119 del compositor de Bonn. A cambio de esto, arregló en 1915 para dos pianos las *Variaciones Mozart*, compuestas para orquesta el año anterior; esta última obra se compone de ocho variaciones y una fuga, precedidas de la cita del tema del primer movimiento de la *Sonata* KV 331 del de Salzburgo. No obstante, quizás su obra maestra en este género la encontremos en las *Variaciones y fuga sobre un tema de J. A. Hiller*, compuestas entre 1905 y 1907. Johann Adam Hiller fue un compositor y director que puede ser considerado como el creador del *Singspiel*; precisamente, Reger encontró un tema relacionado con la obra para la escena *Der Aerndtekrantz*, que Hiller había compuesto en 1772, y de ahí trazó la partitura en forma de tema con once variaciones y una fuga.

Muy en la línea de Reger, Franz Schmidt compuso su serie de *Variaciones sobre una canción húngara* en 1931. Como Reger, Schmidt fue un gran admirador de Brahms, y también organista, aunque su obra para este instrumento es mucho menor, sí contiene gran calidad. Como decimos, sus variaciones parecen tener importantes influencias del primero, aunque su estructura no es idéntica, por ejemplo, él coloca una introducción antes de la primera cita del tema; eso sí, en esta ocasión de carácter popular. Más importante, a nuestro parecer, es la *Chacona en re menor*, también de 1931, transcripción para orquesta de la obra original para órgano en *Do sostenido menor* compuesta en 1925.

Variaciones para orquesta de cuerda

El caso de Arensky es mucho más simple. Este alumno de Rimsky-Korsakov y admirador de Tchaikovsky no posee la capacidad contrapuntística de Reger, pero sí un fino instinto melódico y de color orquestal. Sus *Variaciones sobre un tema de Tchaikovsky* no son más que la transposición para orquesta de cuerda del movimiento lento de su propio *Segundo Cuarteto*, compuesto al año siguiente de la muerte del compositor de *Cascanueces*. El tema procede de la quinta de las *Canciones*



Benjamin Britten, que compuso las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge*, en la playa de Aldeburgh en 1959.

para niños Op. 54. Las siete variaciones que siguen al tema no se alejan nunca demasiado del original, y tampoco lo pretenden.

También para orquesta de cuerda, pero en esta ocasión con intenciones bien diferentes, están compuestas las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* de Britten. Mucho menos frecuentadas que sus famosas *Variaciones sobre un tema de Purcell* (*Guía de orquesta para jóvenes*), éstas están basadas en el *Idilio n. 2 para cuarteto de cuerda* de su compatriota inglés, compuesto en 1906. Britten incluye una introducción antes de la cita del tema, para desplegar a continuación una serie de nueve variaciones que responden a su vez a diferentes formas musicales (aria, danzas, marchas), para desembocar en una fuga y finale.

Otros temas adquiridos

Paganini, y muy concretamente su *Capricho n. 24*, suele ser elegido por la más increíble variedad de compositores como inspirador de series de variaciones de las más diversas características, y compuestas para las más diferentes combinaciones instrumentales. Traemos a estas páginas las infrecuentes *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Boris Blacher, compuestas en 1947, tras su regreso a Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. El tema es seguido de quince variaciones y un *finale* que expresan las posibilidades virtuosísticas de la orquesta.

Kodály, por su parte, compone sus *Variaciones sobre una canción popular húngara* inspirándose en una melodía básica del folclore de su país (*El pavo real*). Fueron compuestas con motivo del quincuagésimo aniversario de la fundación de la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Se componen de una introducción, el tema, una serie de dieciséis variaciones y un *finale*. La melodía de esta canción popular inspiró un poema al escritor húngaro Endre Ardy; entre música y texto, convirtieron al pavo real en un símbolo de libertad.

Gran admirador de Hindemith, Walton admitió que el alemán influyó no poco en su propia música; muy especialmente la *Kammermusik n. 5* en su *Concierto para viola*. El tema de las *Variaciones sobre un tema de Hindemith* lo toma el británico del segundo movimiento del último de los *Conciertos para*

violonchelo del compositor de *Matías el pintor*, sin bien reconoce que el espíritu de esta ópera también se encuentra presente en algunas de las variaciones, muy especialmente la escena del entierro de Cristo.

Para terminar este apartado, llamamos la atención sobre la primera obra completada en el catálogo de Luigi Nono, las *Variaciones canónicas* sobre la serie de la Op. 41 de Schoenberg. La partitura fue completada en 1949, y presentada al año siguiente en Darmstadt con el apoyo de Hermann Scherchen. La obra incluye un estudio canónico incluyendo seis elementos de valores rítmicos del Hexacordo de la *Oda a Napoleón* Op. 41 que Schoenberg había compuesto siete años antes.

Temas propios

Entre esta colección de variaciones para orquesta que venimos tratando (unas más presentes que otras en el repertorio, pero ninguna omnipresente) no puede faltar las *Variaciones Sinfónicas* de Dvorák; no sólo por su importancia, sino también por lo infrecuente de su programación en salas de concierto y estudios de grabación. Dvorák quizás sea uno de los primeros compositores que aciertan en combinar expresión popular con contenido intelectual en sus obras. Y, precisamente, esta partitura es un buen ejemplo de ello. Las veintiocho variaciones de que consta son originadas por una canción propia compuesta para coro masculino, titulada *Yo soy un violinista*. El puro contenido musical se combina con las formas populares propias de su entorno; así, la última variación puede ser extensa polka que precede al finale fugado con que concluye la obra.

También Lutoslawski sigue un camino parecido al del checo en sus juveniles *Variaciones Sinfónicas* de 1939, aunque sus características son diferentes. El compositor aprovecha las sucesivas variaciones para la transformación melódica y rítmica del tema, y ya en esta temprana obra podemos apreciar el sentido del color que va a caracterizar al polaco.

Si bien las *Variaciones* Op. 31 de Schoenberg son perfectamente conocidas a nivel general, aunque sólo sea por su título, y suficientemente tratadas por los especialistas, el compositor también aportó otra serie de variaciones para orquesta que no son tan renombradas; nos referimos al *Tema y variaciones en sol menor*, Op. 43 que el compositor concluyó en



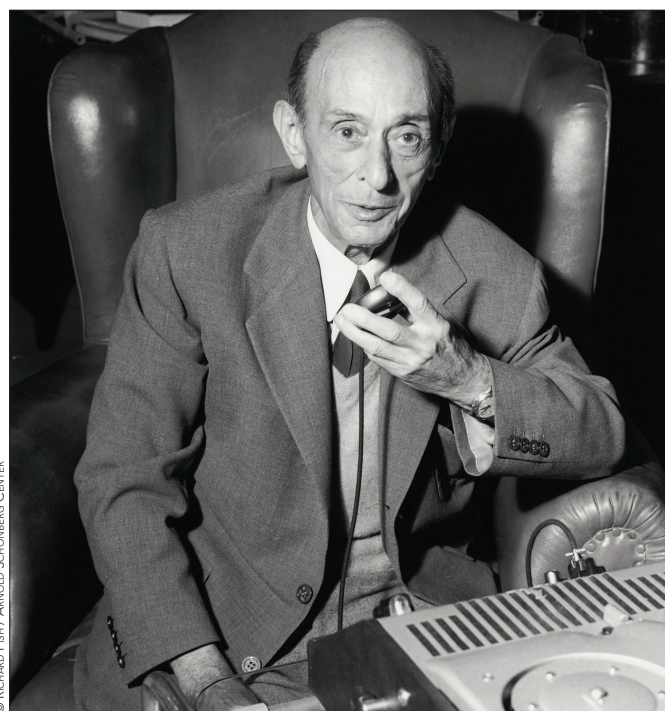
Max Reger, autor de importantes series de variaciones, en una sesión de grabación con órgano para la Welte-Mignon, 1913.

1943, primero para un conjunto de viento y, poco después, para orquesta (Op. 43a y Op. 43b). Se trata de una de las pocas composiciones en que regresa a la escritura tonal, tras su teoría del dodecafonismo; otra sería la *Suite al estilo antiguo en sol mayor*, de 1934.

Volviendo sobre las *Variaciones* Op. 31, no hace falta recordar el revuelo que se formó cuando fueron estrenadas por Furtwängler en Berlín aquel 2 de diciembre de 1928. La obra se compone de una introducción, el tema, nueve variaciones y finale. Para muchos puede ser considerada como la mayor contribución del dodecafonismo creado por el autor a la orquesta de toda su obra.

Webern compuso las *Variaciones* Op. 30 a lo largo de 1940. Existen cartas que el compositor escribe al musicólogo Willi Reich, que Claude Rostand cita en su obra sobre el compositor, y que nos aclaran muchas incógnitas sobre la obra. Citaremos algunas: "...El tema de las *Variaciones* se extiende hasta la primera doble barra; está concebido como un período, pero posee un carácter 'introdutivo'. Le siguen seis variaciones (cada una hasta la doble barra siguiente). La primera presenta el tema principal (si se puede decir así) de la obertura (forma-andante), que se despliega totalmente; la segunda es un todo; la tercera presenta el segundo motivo; la cuarta presenta la repetición del primer motivo, pues es la forma de un Andante, pero desarrollado; la quinta vuelve a tomar la introducción y el todo, y conduce a la coda que es la sexta. Así, pues, todo lo que ocurre en este trozo está basado sobre las ideas expuestas en el primer y segundo compases (contrabajo y oboe). Pero aún es más reducido, puesto que el segundo motivo (oboe), está también en repetición; los dos últimos sonidos constituyen la repetición de los dos primeros, pero aumentados rítmicamente. Están seguidos, al trombón, por la repetición de la primera figura (contrabajo), pero en disminución. Y en repetición, en cuanto a motivos e intervalos. Así se ha construido mi serie, y está contenida en esas 'tres veces, cuatro sonidos'..."

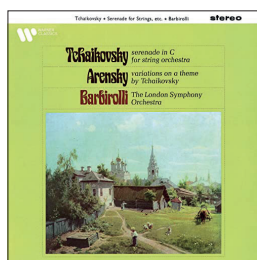
Con todo esto, y más que estaba cayendo por Europa, Korngold compuso su *Tema y Variaciones* Op. 42 en 1953, tras su regreso a América después de que su música fuese rechazada en Viena por su excesivo romanticismo. Es una de sus últimas partituras plenamente orquestales, aún compondría otra para el cine una obra escénica más.



Arnold Schoenberg compuso las imprescindibles *Variaciones* Op. 31.

Variaciones para orquesta

Variedad



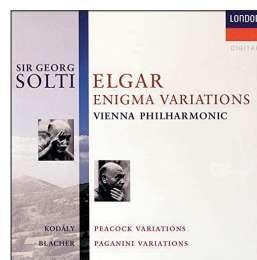
ARENISKY: Variaciones sobre un tema de Tchaikovsky. Sinfónica de Londres / John Barbirolli. Warner · CD · ADD

Arensky toma la *Quinta de las Canciones para niños* Op. 54 de Tchaikovsky como tema para la serie de siete variaciones que, primero, constituyeron el movimiento lento de su *Segundo Cuarteto* y, más tarde, fueron orquestadas para cuerdas.



DVORAK: Variaciones sinfónicas. Sinfónica de Londres / Colin Davis. Decca · CD · ADD

A pesar de ser compuestas en 1877, no se publicaron hasta once años más tarde. El tema es del propio Dvorak, quien lo había utilizado en su coro masculino titulado *Yo soy un violinista*. Atención a esta meditada propuesta de Colin Davis.



BLACHER: Variaciones sobre un tema de Paganini. KODÁLY: Variaciones Peacock. Filarmónica de Viena / Georg Solti. Decca · CD · DDD

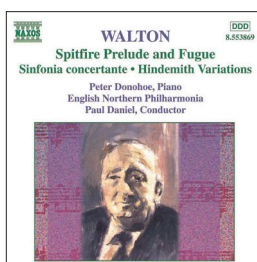
El disco incluye también las *Variaciones Enigma* de Elgar; éstas ya mucho más conocidas que las que aparecen en el título de la reseña. Solti eligió este atractivo y oportuno programa en uno de sus últimos contactos con los vieneses.



SCHMIDT: Variaciones sobre una canción húsar. Chacona. Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz / Alexander Rumpf. Capriccio · CD · DDD

En el año 1931, Franz Schmidt compone dos series de variaciones para orquesta de diversa consideración. La *Chacona* es la orquestación de la obra para órgano compuesta por él mismo seis años antes. En ambas obras Reger está presente.

Variación en la variedad



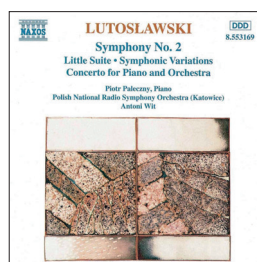
WALTON: Variaciones sobre un tema de Hindemith. English Northern Philharmonia / Paul Daniel. Naxos · CD · DDD

Walton confesó haber sentido atracción por la música de Hindemith, admitiendo la influencia del compositor en su propia música. Aquí emplea un tema del segundo movimiento del *Concierto para chelo* compuesto por el alemán en 1940.



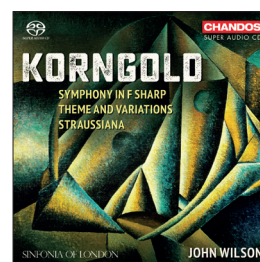
BRITTEN: Variaciones sobre un tema de Frank Bridge. Filarmónica de Londres / Vladimir Jurowski. LPO · CD · DDD

El tema procede del *Idilio n. 2 para cuarteto de cuerda* de Frank Bridge. Britten ya había trabajado sobre él en una serie inconclusa de variaciones para piano. Introducción, tema, siete variaciones, fuga y *finale* para una orquesta de cuerda.



LUTOSLAWSKI: Variaciones sinfónicas. Sinfónica de la Radio Nacional Polaca / Antoni Wit. Naxos · CD · DDD

Lutoslawski apenas había cumplido los 26 años cuando se dio a conocer la obra por la radio polaca, en abril del crucial 1939. Un tema original de varias barras de compás es seguido de una serie de siete variaciones con un final fugado.



KORNGOLD: Tema y variaciones Op. 42. Sinfonía of London / John Wilson. Chandos · CD · DDD

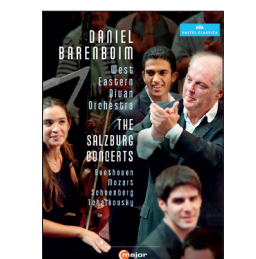
Como su *Straussiana*, sobre temas de Johann Strauss, esta obra fue compuesta por Korngold en 1953, al regresar al continente americano tras su último periplo vienés. Son las dos últimas obras orquestales donde vierte su desánimo final.

Tradición



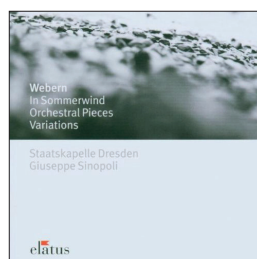
REGER: Variaciones sobre un tema de Mozart. Variaciones sobre un tema de Hiller. Sinfónica de Nueva Zelanda / Franz-Paul Decker. Naxos · CD · DDD

Junto con la orquestación de las *Variaciones sobre un tema de Beethoven*, inicialmente compuestas para dos pianos, forman la totalidad de las variaciones orquestales compuestas por Max Reger, un auténtico maestro en el género.



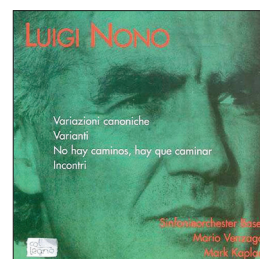
SCHOENBERG: Variaciones Op. 31. WEDO / Daniel Barenboim. CMajor · DVD · DTS

Obra fundamental en la que Schoenberg desarrolla en la orquesta toda su teoría del dodecafonismo. Barenboim enseña a sus jóvenes la herencia del pasado contenida en la obra, así como su valor en el contexto de la música de su época.



WEBERN: Variaciones Op. 30. Staatskapelle Dresden / Giuseppe Sinopoli. Warner · CD · DDD

Escuchadas tras Schoenberg, estas *Op. 30* desvelan las profundas diferencias entre uno y otro compositor en sus fines. Muestran una vez más la capacidad de síntesis que hizo de la música de Webern una auténtica señal de identidad propia.



NONO: Variaciones canónicas. Sinfónica de Basilea / Mario Venzago. Col legno · CD · DDD

Luigi Nono compuso sus *Variaciones canónicas* sobre la serie dodecafónica de la *Oda a Napoleón Op. 41* de Schoenberg. La obra, una de las pertenecientes a la primera etapa del italiano, es un estudio armónico y rítmico del tema original.



71 Festival de Granada

13 de junio | 10 de julio 2022

19 FEX
Festival
Extensión

53 Cursos
Manuel de Falla

Más información:
www.granadafestival.org

Grandes intérpretes

18 junio | Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h

Ivo Pogorelich piano
Obras de Mozart, Chopin y Schumann

22 junio | Patio de los Mármoles (Hospital Real), 21.30 h

Alexandra Dovgan piano
Obras de Beethoven, Schumann y Chopin

26 junio | Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h

Grigory Sokolov piano
Obras de Beethoven, Brahms y Schumann
#Brahms125

29 junio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h

Juan Carlos Garvayo piano
Obras de Falla, Debussy, Dukas, Sotelo,
Nin Castellanos, Halffter y Surinach
#granada1922

30 junio | Patio de los Mármoles (Hospital Real), 21.30 h

Tabea Zimmermann viola
Javier Perianes piano
Obras de Schumann, Brahms, Guinjoan,
Sotelo, Falla y Piazzolla
#Brahms125

2 julio | Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h

Frank Peter Zimmermann violín
Martin Helmchen piano
Obras de Brahms y Bartók
#Brahms125

8 julio | Palacio de Carlos V, 21.00 h

Daniil Trifonov piano
Obras de Szymanowski, Debussy,
Prokófiev y Brahms
#Brahms125

Danza

17 y 18 junio | Teatro del Generalife, 22.30 h

Ballet Nacional de España
Rubén Olmo
Invocación
#granada1922

21 junio | Teatro del Generalife, 22.30 h

Lucía Lacarra & Matthew Golding
In the Still of the Night

25 junio | Teatro del Generalife, 22.30 h

Malandain Ballet Biarritz
Thierry Malandain
*L'Après-midi d'un faune / L'Oiseau de feu /
Le Sacre du printemps*
#granada1922

28 junio | Teatro del Generalife, 22.30 h

María Pagés Compañía
De Sheherazade
#granada1922

2 julio | Teatro del Generalife, 22.30 h

Ballet Nacional de Eslovenia
El Corsario

8 julio | Teatro del Generalife, 23.00 h

Patricia Guerrero
Deliranza
#granada1922



Entradas
ya a la venta

Noches de flamenco

#granada1922

13 y 14 junio | Plaza de los Aljibes, 22.30 h

Dos generaciones flamencas para conmemorar un siglo de cante jondo

Decanos: **Rancapino, José de la Tomasa, Juan Villar y Vicente Soto**

Jóvenes: **Antonio Reyes, Jesús Méndez, Antonio Campos y Kiki Morente**

Guitarras: **Miguel Ángel Cortés y Miguel Ochando**

Artista invitado (guitarra solista): **Pepe Habichuela**

Presentador: **Juan Pinilla**

15 junio | Plaza de los Aljibes, 22.30 h

Rafael de Utrera cante / **Trío Arbós**

Agustín Diassera percusión

I Concurso de Cante Jondo, Granada 1922:

el Tenazas de Morón y su contexto musical

Obras y arreglos de Garvayo, Fernández Arbós, Bretón y Falla

17 junio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.00 h

Pedro El Granaino cante

Patrocinio Hijo guitarra

Granaino jondo

22 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Marina Heredia cante

José Quevedo 'Bola' guitarra

Paquito González percusión

Jesús Lavilla piano

Colaboraciones especiales:

Jaime Heredia 'El Parrón'

Curro Albaicín

ArteSonao

24 junio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.00 h

María Terremoto cante / **Nono Jero** guitarra

Cantaora

30 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Mayte Martín cante

Paco Cruzado / José Tomás guitarras

Marta Cardona violín

Miquel Àngel Cordero contrabajo

David Domínguez percusión

Déjà vu

1 julio | Auditorio Municipal La Chumbera, 21.00 h

Duquende cante / **Carlos de Jacoba** guitarra

Caireles

6 julio | Palacio de los Córdova, 22.30 h

José del Tomate guitarra

Plaza Vieja

Bach Modern

23 junio | Parroquia de Nuestro Salvador, 21.00 h

Monica Melcova órgano

Obras de Bach y Messiaen

26 junio | Crucero del Hospital Real, 12.30 h

Jean-Guihen Queyras violonchelo

Obras de Bach y Kurtág

28 junio | Patio de los Arrayanes, 21.00 h

Isabelle Faust violín

Obras de Bach y Kurtág

4 julio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Yulianna Avdeeva piano

Obras de Bach y Shostakóvich

Música de cámara

20 junio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Cuarteto Casals

Juan Pérez Floristán piano

Obras de Sotelo, Mendelssohn y Brahms

#Brahms125

21 junio | Centro Federico García Lorca, 20.00 h

Elena Gragera mezzosoprano

Antón Cardó piano

Obras de Nin-Culmell, Ohana, Poulenc, Gerhard, Nin Castellanos, Bautista, Leeuw, Pittaluga y Bowles

#granada1922

26 junio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Vivica Genaux mezzosoprano

Gigi Pinardi guitarra

Capriccio: Temi e Variazioni

27 junio | Patio de los Arrayanes, 22.30 h

Cuarteto Cosmos

Obras de Debussy, Sotelo y Ravel

#granada1922

6 julio | Patio de los Mármoles (Hospital Real), 21.30 h

Andrè Schuen barítono

Daniel Heide piano

Brahms: *Die schöne Magelone*, op. 33

#Brahms125

Cantar y tañer. Sones antiguos y barrocos

18 junio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h

Solistas de la Orquesta Barroca

de Sevilla / Ariel Hernández tenor

J. S. Bach: arias para tenor y 'obbligati'

Domingo 19 junio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h

Juan de la Rubia órgano

Obras de Cabezón, Palestrina, Muffat, Correa de Arauxo, Cabanilles, Böhm y De la Rubia

23 junio | Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h

Academia Barroca del Festival de

Granada / Aarón Zapico dirección musical

Grosso Barroco. Esplendor del siglo XVIII

25 junio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h

La Grande Chapelle

Albert Recasens director

Conmemoración del 300 aniversario del nacimiento de Antonio Rodríguez de Hita

25 junio | Colegio Mayor Santa Cruz la Real, 21.30 h

Europa Galante / Fabio Biondi director

Las cuatro estaciones

2 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h

Musica Ficta

Raúl Mallavibarrena director

Música en tiempos del emperador Carlos V

3 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h

Musica Boscareccia / Alicia Amo soprano

Andoni Mercero violín y dirección

Obras de Corselli, Albero, Pergolesi, Soler y Nebra

9 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h

MUSICA ALcheMica

Lina Tur Bonet violín y dirección

Las Sonatas del rosario I

10 julio | Monasterio de San Jerónimo, 12.30 h

MUSICA ALcheMica

Lina Tur Bonet violín y dirección

Las Sonatas del rosario II

Conciertos de Palacio

16 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orquesta Ciudad de Granada

Josep Pons director

Juan Pérez Floristán piano

Obras de Debussy/Falla, Ravel y Stravinsky

#granada1922

19 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE

Coro Infantil «Elena Peinado»

Pablo González director

Wiebke Lehmkuhl mezzosoprano

Mahler: *Sinfonía nº 3*

24 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Handel: Il trionfo del Tempo

e del Disinganno

Europa Galante / Fabio Biondi director

Vivica Genaux mezzosoprano

Sonia Prina alto

Marie Lys soprano

Francesco Marsiglia tenor

29 junio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orquesta Ciudad de Granada

Joven Academia de la OCG

Lucas Macías director

Tabea Zimmermann viola

Jean-Guihen Queyras violonchelo

Obras de Albéniz/Guerrero, Sotelo y Strauss

#granada1922

1 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orquesta Joven de la Sinfónica

de Galicia / Víctor Pablo Pérez director

Jordi Cos idea y guion original

Salvador Vidal narrador

Música de cine. Tributo a John Williams

3 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orchestre Philharmonique

de Monte-Carlo

Kazuki Yamada director

Véronique Gens soprano

Obras de Berlioz

5 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orchestre Philharmonique

de Monte-Carlo

Charles Dutoit director

Martha Argerich piano

Obras de Ravel y Chaikovsky #granada1922

7 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

Orquesta y Coro Nacionales de España

David Afkham director

Katharina Konradi soprano

Peter Mattei barítono

Brahms: *Ein deutsches Requiem*, op. 45

#Brahms125

9 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

London Symphony Orchestra

John Eliot Gardiner director

Maria João Pires piano

Obras de Beethoven

10 julio | Palacio de Carlos V, 22.30 h

London Symphony Orchestra

John Eliot Gardiner director

Maria João Pires piano

Obras de Chaikovsky, Schubert y Mozart

Instituciones Rectoras



Y con el apoyo incondicional del Círculo de Mecenazgo

Nikolaj Szeps-Znaider

Carisma y versatilidad

por Lorena Jiménez

Conocido por su nombre artístico como Nikolaj Znaider, en 2019 anunció que volvería a usar su nombre completo: “deseo honrar a mi padre y a la familia de mi padre dentro y fuera del escenario”. Nikolaj Szeps-Znaider nació en Copenhague de padres judíos-polacos en julio de 1975. Tenía ocho años cuando vio por primera vez en un programa de televisión al célebre violinista israelí Itzhak Perlman, que fue su inspiración infantil. Con dieciséis años, ganó el Concurso Internacional Carl Nielsen convirtiéndose en el violinista más joven de la historia del concurso, y viajó a Nueva York para continuar su educación en la Juilliard School. Antes de convertirse en uno de los violinistas más solicitados por las principales orquestas y directores del mundo, se formó en Viena con Boris Kuschmir y se convirtió en el ganador del prestigioso Concurso de violín Queen Elisabeth en Bruselas. Hoy no solo está considerado uno de los mejores violinistas del mundo, un violinista “de una brillantez impresionante” (*The New York Times*) sino que, además, a su talento como solista, ha unido el de director de orquesta, que se inició en 2010 como director principal invitado de la Orquesta del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, y durante tres años de la Orquesta de Cámara Sueca; además de su estrecha colaboración con la Sinfónica de Londres, es invitado habitual de orquestas de primer nivel como la Staatskapelle Dresden, la Filarmónica de Nueva York, Sinfónica de Montreal, Cleveland Orchestra o la Sinfónica de Chicago, entre otras. Durante la temporada 2018/19, fue artista residente de la Orquesta Sinfónica de Viena, y desde septiembre de 2020 ostenta la titularidad de la Orchestre national de Lyon. Nos encontramos en su camerino del Auditorio Nacional. Las primeras impresiones son las de un hombre alto, de complexión fuerte, sonrisa pronta y mirada directa. En la distancia corta, el director de orquesta y virtuoso violinista es un hombre amabilísimo, que cuelga mi gabardina en el perchero de su armario y se entrega a la charla sin marcar tiempos. Cercano en el trato y conversador generoso, resulta fácil sentirse cómoda con él y la entrevista se realiza espontáneamente y sin cuestionario.



Está en Madrid para dirigir a la Orquesta Nacional de España en su Ciclo Sinfónico... ¿Cuándo se dio cuenta de que además de mantener su estatus como uno de los violinistas más destacados de la actualidad, quería empezar una carrera como director?

Hace mucho tiempo... En realidad, lo decidí hace veinte años; antes, ya sentía predilección por la música sinfónica... Tuve un muy buen profesor de teoría cuando tenía doce, trece y catorce años que me enseñó muchas cosas del repertorio sinfónico, así que ya de adolescente, empecé a enamorarme del repertorio sinfónico... Y cuando empecé a trabajar más con Barenboim, ese fue el momento en el que decidí aprender, y algunos años después, descubrí que quería hacer esto; no era solo que quería, sino que necesitaba hacer esto... Pero nunca lo sentí como algo nuevo o diferente, sino que simplemente fue una evolución natural... Por supuesto es difícil cuando ya estás tocando como solista a un alto nivel, porque puedes ser un buen músico, pero no dejas de ser un principiante para la gente... Además, hay un elemento clave en la dirección, y es que tienes que aprender como si estuvieras aprendiendo un nuevo oficio... Empecé hace quince años, y tuve que dar mis primeros pasos y mis errores, y todo eso...

¿Y cómo ha cambiado su enfoque de la música desde el podio? ¿Piensa más en estructuras que en detalles?

Bueno, la principal diferencia es que no tienes una relación regular con el sonido... Quiero decir, que los instrumentistas tienden a crear su propio sonido cuando tocan... "este es mi sonido, este es tu sonido"... Por tanto, tienen una relación directa con el sonido; dirigir implica también otra forma de asimilar la música, porque cuando tocas, aprendes cronológicamente, es decir, empiezas con la primera nota, luego la segunda, etc... Digamos que empiezas con los detalles, y no puedes entender realmente la pieza hasta que no conoces algunos de los detalles, no la puedes tocar... Y con la dirección es al revés, ya que tienes que empezar a entender de qué trata la pieza y hacerte diferentes tipos de preguntas para ver cómo está armada, y luego vienen los pequeños detalles... Llegas al mismo sitio pero desde distintos lados... Y esto es algo que he tenido que aprender y que llega con el tiempo...

Por cierto, ¿el hecho de ser violinista le ha ayudado a la hora de trabajar con los cantantes? ¿Dirigir ópera es quizá lo más complicado?

La verdad es que el canto y el violín son cercanos porque el violín es un *singing instrument*... En la ópera tienes que ser realmente bueno dirigiendo, no vale con ser un buen músico... Tienes que saber cómo concertar a todos; el foso, la orquesta, los cantantes allí arriba... Ahí tienes que ser capaz de manejar realmente la situación... En una orquesta sinfónica, aunque no en todo el repertorio, es difícil que suceda una catástrofe, es decir, puede estar bien o mal, pero en la ópera siempre existe esa probabilidad... El mundo de la ópera está lleno de historias de catástrofes... Y el trabajo del director no solo consiste en salvar esa catástrofe si sucede sino en anticiparse a ella, antes de que suceda... Todas esas cosas las he aprendido con la ópera, porque en la ópera tienes muchos elementos diferentes...

Un compositor que presta una especial atención a todos los detalles es Mozart, de quien ya ha dirigido varios títulos: *Die Zauberflöte*, la trilogía Da Ponte, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail*... ¿Mozart es el mejor para aprender el oficio?

Mozart es fantástico porque es tan perfecto... Es extremadamente difícil de hacer y además no tiene que haber sensación de tensión... Es muy juguetón y exquisitamente bonito, pero implica tener en cuenta muchos detalles, porque si se



© LARS GUNDERSEN

El violinista y director de orquesta Nikolaj Szeps-Znaider dirigió a la Orquesta Nacional de España.

hace su música sin estos detalles, la música termina siendo banal... Y hay mucho drama que no está escrito; por supuesto, hay indicaciones de *forte* y *piano* pero tampoco muchas... Creo que las orquestas hoy en día están perdiendo la afinidad con esta música, porque estamos acostumbrados a tocar música del siglo XX o del tardo-romanticismo... Mahler, por ejemplo, que fue un gran director, indicaba cada cosa en la partitura, al contrario de Mozart, pero en Mozart se deberían hacer también tantas dinámicas como con Mahler, y nos estamos olvidando de esas habilidades... Beethoven, por ejemplo, es similar a Mozart, o Schubert...

A veces, ¿hay que ir más allá de la partitura?

Fue precisamente al descubrir *Le nozze di Figaro* cuando decidí que quería dirigir... Para mí fue como una auténtica revelación, y de hecho, la primera ópera que dirigí fue *Le nozze di Figaro* hace doce años... No solo tienes que tocar lo que ves, sino que tienes que ser capaz de ver también lo que está implícito... Yo siempre recuerdo a las orquestas esa bonita historia del gran *Divertimento para trío de cuerda* de Mozart, en el que no puso ninguna indicación dinámica en el segundo movimiento y el editor le dijo que se había olvidado de poner indicaciones dinámicas, a lo que Mozart respondió: los buenos músicos saben lo que hay que hacer... Y esa era la actitud... Deberíamos saber lo que tenemos que hacer,

"La principal diferencia entre ser violinista y ser director es que no tienes una relación regular con el sonido"



© LARS GUNDERSEN

"En Mozart se deberían hacer también tantas dinámicas como con Mahler, nos estamos olvidando de esas habilidades", afirma Szeps-Znaider, que considera a Mozart uno de sus compositores de cabecera.

pero con frecuencia nos olvidamos de esas cosas, y es todo un mundo que tenemos que conocer... Y Mozart, Beethoven, Haydn..., e incluso Schumann o Mendelssohn, nos fuerzan a conocer todas esas cosas, porque el principio de hacer música es siempre el mismo, es la misma forma de hacer música y el gran cambio llega con Mahler, que indicaba cada cosa en la partitura, lo que hace que los músicos no tengan que pensar, y deberían hacerlo...

Daniel Barenboim y Sir Colin Davis fueron dos figuras importantes al comienzo de su carrera como director...

Al principio, estuve más cerca de Barenboim, porque él fue el primero que me enseñó mucho sobre música, pude hacerle preguntas, y aprendí realmente mucho con él en producciones operísticas, observando todo desde dentro... Con Colin Davis fue muy diferente, fue más metafórico, como un maestro que me decía cosas y después de dos años me daba cuenta... "ah, ahora entiendo eso que me decía", e incluso hoy también entiendo y veo el sentido de todo lo que decía con esa sutil forma británica de decir las cosas... De una forma muy modesta, que parecía muy fácil, y que luego te dabas cuenta de que es una verdad fundamental; pero son verdades que son muy difíciles de hacer... Él era un verdadero maestro en ver la esencia de la situación... Era tan sabio... Fui muy afortunado de conocerlo...

El hecho de haber sido solista con directores de la talla de Colin Davis, Mariss Jansons, Zubin Mehta o Valery Gergiev, entre otros, ¿le sirvió de aprendizaje para su futura carrera como director de orquesta?

Sí, así es, y me he sentido muy afortunado de poder estar tan cerca y de tener también acceso a ellos cuando tocaba

como solista, porque podía sentarme a escucharlos en los ensayos para absorber, para aprender... y podía sentarme a tocar en la orquesta con ellos después de tocar mi concierto... Recuerdo que me sentaba a tocar con los violines cuando era joven (risas), incluso en los conciertos, me sentaba al final de la sección de violines y a veces en los primeros atriles, dependiendo de la orquesta... Y a veces tocaba la viola... Recuerdo que estábamos en la Scala con Colin, y toqué un Concierto de Mozart; tocábamos el concierto para violín y en la segunda parte tocaban una sinfonía de él... Y recuerdo que pregunté si podía sentarme a tocar en la orquesta y me dijeron que ese día tenían a un violista enfermo, así que me preguntaron si podía tocar la viola (risas). Y les dije, "sí, claro", y toqué con la sección de violas (risas)... Y por supuesto que todo eso me sirvió mucho para aprender, sentado allí...

Ahora que menciona ese Concierto para violín de Mozart, quería preguntarle por su grabación de sus cinco Conciertos con la London Symphony Orchestra. ¿Qué tal la experiencia como director-intérprete?

Fue una experiencia difícil y dura, porque se hizo como parte de LSO Live, lo que significa que tocas en vivo y luego hay algunas *patch sessions*, pero pensaron que no se podían vender los cinco Conciertos de Mozart en dos noches, así que hicimos tres conciertos y tuve que dirigir también una Sinfonía de Tchaikovsky en la segunda parte, y fue difícil... Normalmente, cuando grabas, quieres ajustar determinadas cosas, pero también tenía que dirigir el concierto; así que fue una experiencia en la que aprendí mucho, pero fue duro, sí... (risas).

¿Necesitan realmente un director los Conciertos para violín de Mozart o deberían interpretarse con una formación más camerística?

No, realmente, no lo necesitan... Como decía antes al hablar de Mozart, es extremadamente difícil hacerlo bien, en especial con grandes orquestas sinfónicas... Mozart está lleno de detalles que son imprescindibles para hacer que funcione bien y normalmente las orquestas sinfónicas no trabajan en ese tipo de detalles...

Siente una especial devoción por Mozart...

Sí, así es y ese ciclo de los cinco Conciertos fue como cerrar un círculo porque cuando empecé a dirigir, quería hacer las óperas de Mozart, la trilogía Da Ponte y luego, cuando empecé a hacerlas cuando era principal director invitado del Mariinsky, pude apreciar claramente que en las óperas de Mozart, la música es descriptiva, lo que significa que describe perfectamente el desarrollo dramático de la historia... No solo de la historia sino de las palabras; en Mozart, la música alimenta las palabras; veía el texto y tenía en mente cómo escribir la música... Concibe la música con el texto...

Con la London Symphony Orchestra tiene una especial relación como solista y como director. ¿Cuándo comenzó esa relación?

Pues la primera vez que toqué con ellos fue en 1999 o 2000 el *Concierto de Beethoven* con Rostropovich... A partir de entonces volvía con ellos una vez al año y también hice muchas giras... Creo que fue a partir de 2010 cuando los dirigí por primera vez, y me pidieron que volviera cada año; durante varios años, trabajé con ellos cada temporada...

Otra de las orquestas con las que ha colaborado en numerosas ocasiones es la Staatskapelle Dresde... ¿Qué me dice de su particular y excepcional Klang?

Me encanta esa orquesta... Sí, esa orquesta es realmente especial... El modo en el que hacen música, el modo en el que escuchan... Como bien dice, tiene un sonido muy especial, algo que no se puede describir... Ninguna otra orquesta suena así...

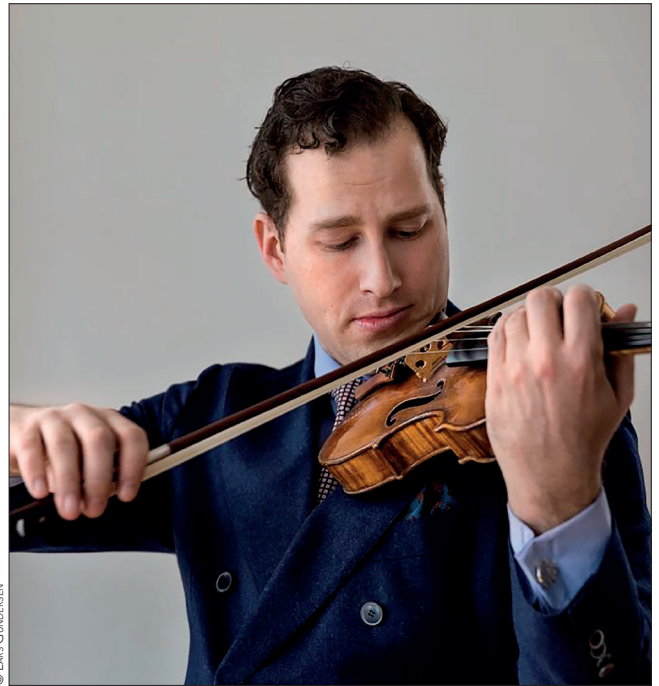
"Colin Davis fue un verdadero maestro en ver la esencia de la situación... Era tan sabio"

Además de los Conciertos de Mozart y el Concierto de Beethoven, ha tocado también los Conciertos para violín de Sibelius, Elgar, Tchaikovsky, Nielsen, Brahms, Bruch, Korngold... Una curiosidad: ¿tiene un concierto para violín favorito?

No creo que vaya a decir nada revolucionario, pero el *Concierto para violín* de Beethoven es una de las grandes obras maestras... Es un monumento gigante que Beethoven nos ha dejado no solo para los violinistas... De hecho, antes de que llegara, me senté al piano a tocar algo de Beethoven... Hay algo en él, esa verdad... Ese es el sentimiento que se tiene con Beethoven, su música habla de la esencia... Para mí, Beethoven es la torre, es totalmente inalcanzable y es muy difícil hacerlo realmente bien, porque es abstracto... El *Concierto para violín* es una obra colosal... Con Beethoven hay que conocer bien toda la *Gestaltung*... Cada vez que lo haces tienes que crear una nueva forma, y es difícil porque la música es abstracta (me canta un pasaje)... No estoy diciendo nada revolucionario pero creo que esa es la pieza... Me siento muy afortunado de pasar la vida con estas obras...

Hábleme de su disco *Bravo! Virtuoso & Romantic Violin Encores*, en el que presenta obras de Wieniawski, Kreisler, Ponce, Sarasate o Chopin, entre otros...

Me encanta esta música desde que era pequeño. Me encantaba escuchar esas piezas líricas en todas esas grabaciones de la *Golden Age* del violín... Creo que hemos perdido mucho al perder también esa forma de hacer música... Siempre decimos que todos suenan igual y es verdad; uno de los problemas son las grabaciones, porque la tecnología se ha perfeccionado tanto, que comienzas a editar y se convierte todo en perfección, no se puede aceptar una nota errónea... En cambio, si escuchamos esas primeras grabaciones, puede haber cosas erróneas pero no son cosas que molesten, porque nosotros no somos robots... Recuerdo que leí un artículo de Stefan Zweig, escrito hace casi cien años, que se llama *The Monotonization of the World*, en el que habla precisamente sobre cómo cada uno empieza a vestirse igual; habla de cómo la moda de París tardaba años en llegar a Alemania o a otros sitios... En cambio, ahora es todo instantáneo. Usted lleva, por ejemplo, un *trench coat* inglés... Quiero decir que cuando escuchas, por ejemplo, a aquellos grandes violinistas como Heifetz o Elman, o pianistas como Ignaz Friedman, Moriz Rosenthal, Józef Hofmann o Joseph Lhevinne..., toda esa gente tenía un enfoque totalmente individualista de la música, porque no tenían ninguna otra influencia... Se trataba de su propia relación con la música; por supuesto, escucharían a quien pasara por su ciudad, pero no tenía un consumismo masivo de la música como hacemos hoy en día... Hoy si queremos escuchar algo, vamos a YouTube y ahí tenemos todo; ellos, en cambio, no tenían grabaciones en aquella época... Así que crecieron encontrando su propio sonido... Por eso, hay tantas individualidades, en el sentido de que es como si fuera una *fingerprint*; solo una persona está haciendo eso... Y al mismo tiempo había también una estética... Hace quince días, hice la *Quinta* de Mahler y escuchaba las grabaciones de Mengelberg de 1926, es decir, quince años después de la muerte de Mahler, y eran totalmente diferentes de cómo lo tocamos hoy..., con mucho *portamento* (me canta un pasaje), muy bonito, muy *cantabile*, aunque no fueran juntos en absoluto para nuestros estándares de hoy, pero no importa, porque está tocado de forma muy bonita, y prima una gran flexibilidad y una relación diferente con el *tempo*... No es tan estricta como estamos acostumbrados, sino que tocan de forma más fluida... ¡Es una larga respuesta a su pregunta! (risas). Pero creo que hemos perdido muchas cosas, y a mí siempre me ha fascinado esa forma de hacer música; esas piezas de ese disco son parte de esto...



© LARS GUNDERSEN

"La Staatskapelle Dresden tiene un sonido muy especial, algo que no se puede describir, ninguna otra orquesta suena así", indica el también director de orquesta.

Hábleme de su violín... ¿Cómo fue su primer encuentro con su Guarneri del Gesù 1741, con el que Kreisler estrenó el Concierto para violín de Elgar? ¿Fue amor a primera vista?

La verdad es que no se había tocado mucho este violín cuando lo vi por primera vez; sabía que era uno de los violines de Kreisler. Él tenía muchos violines, pero este fue el que tocó durante catorce o quince años y sabemos las fechas exactas porque hay una carta que escribió... El violín sonaba muy bonito, pero tenía un sonido un poco pequeño porque realmente no había sido tocado durante mucho tiempo... Así que no estaba muy convencido a la primera, digamos, que fue amor a segunda o a tercera vista, pero es un instrumento realmente increíble... Tiene un *massive sound* pero a la vez un sonido muy bonito, y no es fácil encontrar ambas características en un mismo violín...

Actualmente es el presidente del jurado de la Carl Nielsen International Competition, a pesar de su negativa inicial. ¿Qué le animó finalmente a decidirse? ¿Cuál es su enfoque de los concursos?

Sí, así es. Al principio, cuando me pidieron hacerlo, dije, "no, no, gracias...", pero luego pensé que quizá existía la posibilidad de hacer algo... No estoy en contra de los concursos, pero a veces hay cosas erróneas... Para mí, un concurso tendría que consistir en encontrar un talento y dar a ese talento una plataforma. Así que dije "vale, lo haré", pero con dos condiciones: ningún profesor en el jurado y conciertos para el ganador, es decir, no solo el premio, el dinero, el cheque, sino diez o quince conciertos para que este joven tenga la oportunidad de hacer una carrera... Y ahora hemos comenzado con algo nuevo, porque pensé: "está bien que el ganador tenga una plataforma pero, ¿qué pasa con los demás?". Así que hemos creado una academia que se desarrolla de forma paralela al concurso, para que aquellos que ya no están compitiendo puedan quedarse; además, lo interesante de este concurso es que en el jurado no solo están músicos, sino también *orchestra managers*, *artists managers*, profesionales de PR... Gente fantástica que puede aportar mucho...

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Benjamin Alard

Bach o la claridad mística

por Darío Fernández Ruiz

Resulta ocioso presentar a Benjamin Alard a los aficionados a la música barroca de nuestro país. Su larga trayectoria como organista primero y clavecinista después (pronto cumplirá las dos décadas) o su sobresaliente discografía hablan por sí solas, pero quizás no lo hagan con la contundencia de los seis recitales que ofreció para el Centro Nacional de Difusión Musical en Madrid a lo largo de las dos últimas temporadas. En ellos, Alard desgranó las cuatro partes de la *Clavier-Übung* bachiana en un formidable *tour de force* con el que el músico francés refrendó su compromiso artístico y vital con la figura del cantor de Leipzig, al que dedica sus mayores esfuerzos desde que en 2004 mereciese el primer premio en el Concurso Internacional de Clave de Brujas. Y sobre Bach esta entrevista, hasta el punto que el propio Alard afirma: "cuando toco su música de memoria, tengo la sensación de que conecto con algo. Por ejemplo, al tocar las *Variaciones Goldberg*, siento que estoy ahí, tocando, pero de alguna manera, me parece que realmente no soy yo; es extraño: siento que estoy siendo muy sincero con la música y que al mismo tiempo ocurre algo que no puedo explicar... Es algo que tiene que ver con las grandes creaciones artísticas. No es Bach, no soy yo... Creo que soy un instrumento más, como el propio teclado...". Pues esto es Benjamin Alard, Bach o la claridad mística.



Actualmente, se encuentra inmerso en la grabación para el sello Harmonia Mundi de la integral de la obra para teclado de Bach. Acaba de aparecer el sexto volumen...

El proyecto arrancó hace cuatro años con el primer volumen, dedicado a sus obras de juventud; me pareció muy importante ofrecer este enfoque cronológico al público para hacerle comprender que, cuando aún era muy joven, Bach ya era un magnífico compositor, pero también un improvisador muy importante... y con influencias muy diversas. Me parecía fundamental mostrar hasta qué punto Bach estaba influido por Buxtehude o Heinichen... En este último volumen, el arte de composición de Bach está mucho más estructurado, todas sus obras giran siempre en torno a una idea. En el primer libro del *Clave bien temperado*, Bach quiso ser muy didáctico; en aquella época, se sentía un compositor muy capaz y quiso ofrecer a sus hijos y a sus alumnos un libro que les sirviera de ejemplo, para que vieran cómo podía ser una fuga y cómo ellos mismos podían escribir también su propia fuga. Este último volumen marca un giro muy importante porque en este periodo, justo antes de ir a Leipzig, Bach adopta un nuevo enfoque como compositor. Después, su arte de composición se volverá cada vez más... [Alard no parece encontrar la palabra precisa], su arte gira en torno a una idea más estudiada, más perfecta, más compleja.

¿Cómo definiría en pocas palabras su propio enfoque cuando se acerca a una pieza de Bach?

Para mí, es una música muy difícil. Mi enfoque consiste en dar al público la mayor claridad posible, ya sea con el órgano o el clave... Toda la música de Bach es muy difícil de comprender para el público; por eso, procuro dar lo mejor de mí mismo para que mi interpretación sea lo más clara posible, mediante la articulación, usando distintos colores... Necesitamos escucharlo con claridad; hay mucha luz en su música, pero si no la tocas con suficiente claridad, perdemos algo, se pierde su carácter, su sentimiento. Necesitamos comprender bien la diferencia, la sensibilidad de cada música; si tocas una danza de Bach, que no fue escrita para ser bailada, debes apreciar la influencia de la danza y comprender de dónde procede esa música, esa forma de componer y de interpretar. Para mí, lo más importante al afrontar la música de Bach, es la claridad.

Estoy totalmente de acuerdo en lo que ha afirmado sobre la dificultad de esta música. ¿Hasta qué punto convendría usted con la idea de que la música de Bach que es una conversación entre la mente y la emoción?

Mmmm, es difícil. Como músico, trabajo duro y cuando comienzo a trabajar, intento interpretar esta música sin dar demasiado, porque es muy compleja, está muy bien compuesta y no es necesario dar mucho. Por supuesto, hace falta claridad y sensibilidad para hacerla comprensible al público, pero no hay que dar en exceso. Cuando lo comparamos con Vivaldi o Haendel, que son grandes compositores, uno se da cuenta de que no son como Bach; él tiene algo más, algo profundo, algo inexplicable. Es difícil concretar qué; en toda su obra, la fuga siempre está presente, Bach parece buscar algo... no sé, místico. Cuando toco el clave o el órgano, tengo que intentar cantar, elegir el color, pero no quiero dar "mi" versión; hay muchos músicos que tocan Bach muy bien. Personalmente, cuando toco su música de memoria, tengo la sensación de que conecto con algo. Por ejemplo, al tocar las *Variaciones Goldberg*, siento que estoy ahí, tocando, pero de alguna manera, me parece que realmente no soy yo; es extraño: siento que estoy siendo muy sincero con la música y que al mismo tiempo ocurre algo que no puedo explicar... Es algo que tiene que ver con las grandes creaciones artísticas. No es Bach, no soy yo... Creo que soy un instrumento más, como el propio teclado...



© BERNARD MARTINEZ

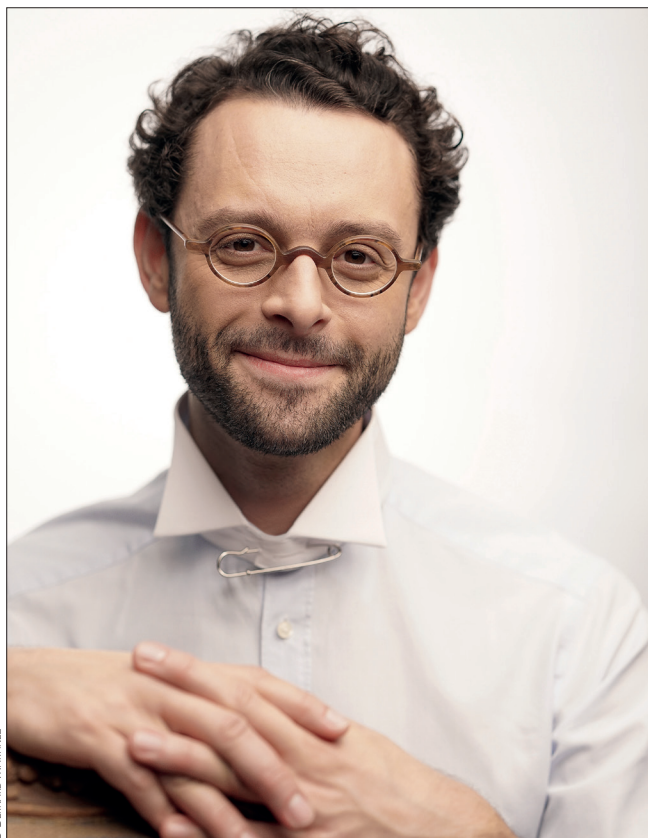
"Para mí, lo más importante al afrontar la música de Bach, es la claridad", afirma Benjamin Alard.

Creo que le entiendo. Hablemos ahora de sus años de formación. Comenzó muy temprano en Dieppe, su ciudad natal y pronto se sintió atraído por el órgano; después, se trasladó a Rouen, donde recibió clases de Louis Thiry y François Ménessier. ¿Hasta qué punto influyeron en usted como músico?

Louis Thiry era un hombre extraordinario porque, como dijo de él Messiaen, era libre; no tenía ninguna idea preconcebida sobre la música; era ciego y lo fiaba todo a su oído, que, como puede suponer, estaba muy desarrollado. Estudiar con él fue una experiencia muy interesante; le preocupaba inculcar a sus alumnos la importancia de oír, de escuchar los efectos, las sensaciones, las diferencias de articulación... Su opinión sobre las cosas que había que mejorar era más valiosa que la de alguien que puede ver. Al igual que él, creo en la absoluta importancia de escuchar. François Ménessier fue su sucesor; le interesaban más los aspectos mecánicos, su construcción y funcionamiento, los registros, la claridad... Porque el órgano no es un instrumento como el violín; es una máquina grande y debes saber muy bien qué es lo que ocurre cuando aprietas una tecla, sentir el viento y saber cómo puedes usarlo. Thiry y Ménessier fueron importantísimos. Luego llegó el clave...

Sí, precisamente ahí es donde quería detenerme ahora. Hábleme de sus años en la Schola Cantorum de Basilea. ¿Qué importancia tuvo en su formación como clavecinista?

En Rouen, por entonces no había posibilidad de estudiar clave. Comencé a tocarlo solo; después, empecé a estudiarlo con Elizabeth Joyé durante un curso de verano en Normandía; de ahí, decidí marchar a Basilea; ir allí, aprender alemán y conocer a varios músicos franceses que habían acudido allí a estudiar fue una experiencia valiosísima; Basilea fue una escuela extraordinaria de libertad y cultura. Allí aprendí historia de la música, notación antigua, contrapunto... Toqué mucha música de cámara... Y sentí la libertad del intérprete... Ahora tengo la sensación de que ya no es exactamente igual



© BERNARD MARTINEZ

"Si me encontrara con Bach, elegiría compartir una experiencia sencilla, observar un cuadro, visitar una iglesia y hablar...", expresa uno de los grandes intérpretes bachianos.

porque el actual sistema universitario es más... creo que no es el adecuado para vivir una experiencia como la que yo tuve, pero bueno, eso no nos concierne. En cualquier caso, allí había muchos profesores que trabajaban juntos con los mismos alumnos, lo cual es muy bueno para desarrollar tu independencia. En mi opinión, tener un profesor que te diga "vale, podrías hacer eso" es fundamental. El profesor debe interesarse por el alumno, por su forma de interpretar y tiene que darle lo mejor de sí mismo para que llegue a hacer su propia música. El mejor profesor es aquel que te da responsabilidad con la música. Es muy fácil decir: "Tienes que tocar esto así"... [Alard, que está hablando de su experiencia en Basilea apasionadamente, se detiene un momento para recordar a uno de sus profesores, por quien evidencia gran estima]. Allí tuve como profesor a Jean-Claude Zehnder, un hombre muy cultivado y muy conocedor del órgano. Zehnder me ayudó mucho en los comienzos del proyecto Bach para Harmonia Mundi porque él ha investigado y escrito mucho sobre el Bach joven. De hecho, preparé el programa del primer volumen con él.

Ha mencionado sus experiencias en música de cámara durante sus años en Basilea y me gustaría preguntarle en qué se diferencian sus enfoques como intérprete solista y músico de cámara...

Me gusta mucho la música de cámara; entre otras cosas, te ayuda a tocar solo y desarrollar tu imaginación sobre los demás instrumentos; en aquella época hice mucha con La Petite Band, los hermanos Kuijken y a veces la echo en falta; pero lo cierto es que toco solo mucho tiempo, ya sea el órgano o el clave. Aprender a tocar el *basso continuo* fue una experiencia magnífica que me ayudó a desarrollarme como intérprete. Quizás en el futuro toque más música de cámara, es maravillosa... pero a veces es muy difícil compatibilizar las agendas de cada uno para los ensayos y los conciertos... Tengo varias ideas...

¿Podría comentar brevemente alguna de ellas?

Me encantaría tocar música distinta [a la que hago habitualmente]. Por ejemplo, Falla... Tengo un pequeño proyecto, pero aún no está definido del todo. Para mí, el *Concierto de Falla* es más música de cámara que orquestal. Es una pieza muy difícil, tocarla bien y encontrar la forma apropiada de interpretarla no resulta fácil... El pasado mes de noviembre toqué con el flautista Emmanuel Pahud [solista de la Filarmónica de Berlín], que no es un intérprete historicista; resultó una experiencia magnífica; Pahud fue muy humilde; tocamos música francesa: Couperin. Creo que adaptamos nuestros estilos y formas de tocar, compartimos nuestra visión de la música... Resultó muy interesante. Respecto al futuro... Quizás haga más música de cámara... Depende.

Acaba de mencionar Couperin. ¿Se ha planteado grabar o interpretar sus Misas para órgano?

Por el momento, no. Es una música maravillosa. Me encanta y la toco a menudo, en misa, durante los servicios. Pero para mí, la música sacra necesita el destino apropiado. Se puede hacer, pero tenemos que encontrar la razón, el sentido, y en nuestro mundo, hoy en día, resulta muy complicado tocar música sacra... Con Bach, es distinto... para el público, toda su música es sacra, o al menos ésa es mi impresión. Por eso, me gustaría mucho hacer algo con sus Cantatas seculares; eran muy famosas en su época y me parece que a menudo nos olvidamos de que Bach era un hombre secular o pasamos por alto el hecho de que el *Oratorio de Navidad* se compone de movimientos de las Cantatas seculares... No, no tengo planeado grabar las Misas de Couperin; ya hay muchas versiones maravillosas, pero si intentase algo con su música, serían transcripciones... Tengo otros proyectos; tengo uno con los *Conciertos para órgano* de Haendel, pero me pasa lo mismo; me gustaría situar cada concierto en el contexto adecuado, con el órgano apropiado y en versiones distintas, porque algunos se interpretaron en París, en *concert spirituel*... Me gustaría dar una versión distinta de estos *Conciertos*... [De repente, Alard cambia el tono y se vuelve aún más expresivo] ¡Improvisación, improvisación!... Si tuviera más tiempo para trabajar, porque Bach me absorbe mucho hoy por hoy, me gustaría dedicarme al arte de la improvisación. Improviso algo, durante las misas, pero no practico mucho y me gustaría hacerlo.

Cuando habla de misas, ¿se refiere a su trabajo como organista titular de la iglesia de Saint-Louis-en-l'Île?

Sí, toco allí los viernes por la tarde y los sábados por la mañana; en Francia, no es como en Alemania o Inglaterra; la actividad es pequeña y la música no es particularmente buena; lo hago con gusto; me gusta organizar conciertos allí y encargarme del órgano, pero es sólo una parte pequeña de mi actividad...

Permítame acabar con dos preguntas: ¿cómo se ve dentro de quince o veinte años y qué le diría a Bach si ahora entrase por esa puerta y pudiese hablar con él cinco minutos?

[Ríe] No sé, espero que mis proyectos puedan crecer y continuar. Me siento muy libre con este proyecto Bach; después de cada volumen, elijo algo distinto. Quizás lo acabe en 10 o 12 años. Tengo una idea descabellada: me gustaría hacer todo el proyecto Bach con programas distintos en 33 conciertos, pero no sé dónde ni cómo podría hacerse... Y en cuanto a ese encuentro con Bach, no sé. Si puedo compararlo con mis encuentros con Gustav Leonhardt, que me impresionaron mucho, no creo que le preguntase nada en concreto; preferiría compartir una experiencia sencilla, observar un cuadro, visitar una iglesia y hablar...

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

la fuerza del Liceu

175

JUNTOS SEGUIREMOS
HACIENDO HISTORIA

TEMPORADA 2022/2023

Abónate al Liceu

HASTA UN
30% DE
DESCUENTO

Ahora, los abonos
100% flexibles.
Descúbrelos en **liceu.cat**

©Jaume Plensa



La música sabía lo que yo siento

por Gonzalo del Puerto

"Callan las cuerdas. / La música sabía /
lo que yo siento"
(Jorge Luis Borges)

Música y vida están entrelazadas y remiten la una a la otra de muchas maneras. El libro *El eco de lo que ya no existe. Ensayos sobre música, evocación y memoria* (México, Turner 2021) del músico y ensayista mexicano Raúl Zambrano (Tampico, 1969) ofrece al lector un conjunto de reflexiones en torno a un asunto no menos vasto. Los siete ensayos que conforman el libro, ilustran, desde lo que de modo aproximado podríamos llamar la historia de la música, un catálogo de pérdidas, de ausencias, de silencios que testimonian una dimensión crucial que el autor discierne en la emoción musical: su carácter evocador, su voluntad de dar permanencia a lo que desaparece (voluntad de memoria, dice Freud), que busca que lo que fue, sea. Evocación que, en la ausencia, permite que siga viva la presencia que fue y que dé, aún, sentido a toda pérdida. Desde ese punto de vista la ley del fuego heraclíteo, que cita el autor, no termina "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada", ya que la misma ceniza tendrá sentido.

Este es el hilo conductor con que, en su libro, Raúl Zambrano nos conduce, de un modo iluminador, a momentos, intenciones y creaciones musicales dispersas en el tiempo y el espacio: el silencio del final del *Lux Aeterna* de Ligeti; la trabajosa pérdida y reinención del corpus poético y musical de las *trobairitz* provenzales: la impostura extraordinaria de unas Suites para guitarra de Silvius Leopold Weiss y Alessandro Scarlatti, urdidas por el gran compositor mexicano Manuel Ponce a instancias de Andrés Segovia; la reinención del sueño por el "arte total" wagneriano (y su transformación en pesadilla en su derrumbamiento televisivo); los extraordinarios juegos enigmáticos de Francisco López Capillas, o el análisis de la doble escritura de cada nota y cada silencio que postulan los incompletos 14 cánones enigmáticos de Johann Sebastian Bach, que hace decir al autor: "Cada nota que se canta es el punto de encuentro de dos realidades separadas por el tiempo. Cada silencio lo es también". Asombrosamente, la afirmación es consonante con el conocido verso de Quevedo. Hablando de los libros, dice: "en músicos callados contrapunto / al sueño de la vida hablan despiertos".

Raúl Zambrano

El eco de lo que ya no existe

*Ensayos sobre música,
evocación y memoria*



T

TURNER MÚSICA

El libro concluye, formal y conceptualmente, podríamos decir, en una síntesis en la que está tan presente el "etc.", con que Bach termina su decimocuarto canon, y el "Desunt caetera", con que John Donne termina el elogio fúnebre de Lady Bedford. Dice Zambrano: "La invención de la memoria es atravesar el silencio de las cosas, hacer sonar el eco de lo que ya no existe, algo que creemos estar escuchando y ya se ha ido".

En el mismo carácter radicalmente ensayístico de *El eco de lo que ya no existe*, que avanza no por espíritu geométrico sino de fineza, late un propósito crítico, contra corriente, que desea desfondar los hábitos mentales que guían, muchas veces de modo involuntario, nuestra escucha musical y mostrar, en ese giro reflexivo, la vanidad de las etiquetas y las fórmulas. Al hacerlo así, está reivindicando,

tácitamente y de modo en ocasiones expreso, una cierta noción de ideal humanístico, demasiadas veces desvanecido de la mirada académica, incluso de aquella que toma por objeto a las artes. Rechazo de toda domesticación teórica, de toda la simplificación y la unilateralidad que supone la absorción de lo musical por lo que Theodor W. Adorno llamaba, con obvio talante corrosivo, la "industria cultural", Zambrano busca recuperar, para la conciencia de todos, el aura perdida de la música. Su acierto, alineado con aquello a que apunta el arte genuino del ensayo, es el de lograr interpelarnos desde su propio horizonte de sentido, crecientemente claro según progresa la lectura.

Quizá quepa decir de este libro lo que dice Wittgenstein al comienzo del Prólogo de su *Tractatus Logico-Philosophicus*, para subrayar desde el principio que el libro no es un manual: que su comprensión será posible sólo a aquellos que hayan pensado de por sí esos mismos o parecidos pensamientos que el libro recoge. En su carácter implícitamente mayéutico está escrita formalmente la clave que le da significado, belleza y rigor. Su contraparte y su sentido radican fuera de él mismo: en la conversación a la que apunta.

**El eco de lo que ya no existe. Ensayos sobre música,
evocación y memoria**

Autor: **Raúl Zambrano**

Turner 2021, 296 páginas



⇒⇒ www.turnerlibros.com

Carlos Mena, nuevo director artístico del Coro de la Sinfónica de Galicia

La junta de gobierno del Consorcio para la Promoción de la Música (CPM) ha nombrado al contratenor y director de orquesta Carlos Mena (una de las voces y artistas españoles de mayor proyección internacional) como nuevo director artístico del Coro de la Orquesta Sinfónica de Galicia para los próximos cuatro años y para el que ha diseñado un ambicioso programa de mejora técnica y solvencia musical. Además, Mena contará con el gallego Javier Fajardo (responsable del

Coro de la Universidad de Valladolid) como director musical asociado.

El CPM ha querido reconocer el trabajo de Joan Company como creador y director del Coro nombrándolo director honorario, "por su inestimable aportación y como incuestionable profesional en el ámbito de la dirección". Igualmente, el CPM confirmó a José Trigueros como director asociado de la Orquesta Sinfónica de Galicia por cuatro años más.

La Filarmónica de Varsovia y la Academy of St Martin in the Fields en Ibermúsica



© Uwe Arens

La violinista Julia Fischer se presenta con la Academy of St Martin in the Fields en Ibermúsica.

El mes de mayo nos trae a la Academy of St Martin in the Fields y la Filarmónica de Varsovia en la temporada de Ibermúsica. La primera, mítica orquesta de cámara británica fundada en 1958 por Sir Neville Marriner y versátil como pocas, se presenta con la violinista Julia Fischer, con un

precioso programa compuesto por el *Rondo para violín y orquesta de cuerda D 438* de Schubert, las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* de Britten, el *Rondo para violín y orquesta KV 373* de Mozart y la *Sinfonía de Cámara Op. 110a* de Shostakovich.

Por su parte, Ibermúsica recibe por segunda vez a uno de los pianistas más prometedores de su generación, el uzbeko Behzod Abduraimov. En esta ocasión, con la Orquesta Filarmónica de Varsovia y el director Andrei Boreyko, ofrecerán el *Concierto para piano n. 2* de Rachmaninov, la *Pequeña Suite* de Lutoslawski y la poco programada pero interesante *Sinfonía en do menor* de Grieg, programa que llevan de gira por España con conciertos en Zaragoza (24 de mayo), Barcelona (25 de mayo) y Madrid (26 de mayo).

Academy of St Martin in the Fields

Solista: **Julia Fischer**

Obras de Schubert, Britten, Mozart, Shostakovich

Orquesta Filarmónica de Varsovia / Andrei Boreyko

Solista: **Behzod Abduraimov**

Obras de Lutoslawski, Rachmaninov, Grieg

Miércoles, 18 de mayo, 19.30h (Academy of St Martin)

Jueves, 26 de mayo, 19.30h (Filarmónica de Varsovia)

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)



⇒ www.ibermusica.es

EARLY MUSIC MORELLA

22-28 JULIO 2022
MEDITERRÀNIA

FESTIVAL EARLY MUSIC MORELLA
INFO | ENTRADAS
☎ +34 961 780 015
morella@culturalcomes.net

MÚSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA

SILKE GWENDOLYN SCHULZE
ALTA CAPELLA / FLAUTA DE PICO

PALOMA GUTIÉRREZ
CANTO GREGORIANO

PATRIZIA BOVI
CANTO MEDIEVAL

PINO DE VITTORIO
CANTO NAPOLITANO

DELIA AGÚNDEZ
CANTO RENACENTISTA / BARROCO

MARCO GARCÍA DE PAZ
CORO / DIRECCIÓN CORAL

PABLO MÁRQUEZ
ÓRGANO Y CLAVE

ELIES HERNANDIS
SACABUCHE

CARLES MAGRANER
VIHUELA DE ARCO / VIOLA DA GAMBA

EDUARDO EGÜEZ
VIHUELA DE MANO / TIORBA / GUITARRA

OTRAS ACTIVIDADES: Conferencias | Mesa redonda | Masterclass | Med&Ren JamSessions | Visita al castillo | Yoga | Cena fin de curso

MÚSICA TRADICIONAL

ISABEL MARTÍN
CANTO Y PERCUSIÓN MEDITERRÀNEA

EDUARD NAVARRO
LENGÜETA DOBLE / RONDALLA / DULZAINA

AZIZ SAMSAOUI
MÚSICA MODAL Y ANDALUSÍ / KANÚN / OUD

ZOHAR FRESCO
PERCUSIÓN

KAVEH SARVARIAN
RITMO Y MÚSICA PERSA

TALLERES

TONI APARISI
DANZA / DINÁMICA / EXPRESIÓN CORPORAL

MARA ARANDA
EL RITUAL EN EL MEDITERRÀNEO

ADOLFO FALCES
ESCRITURA MEDIEVAL

SERGI MARTÍ
MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS

SÒNIA FERRER
MÚSICA ANTIGUA PARA NIÑOS Y FAMILIAS

INFO Y MATRÍCULA: morella@culturalcomes.net

La JONDE, Orquesta Residente en las Xornadas de Música Contemporánea de Santiago de Compostela

La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), unidad perteneciente al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), inaugurará el próximo mes de junio la nueva edición de las Xornadas de Música Contemporánea que presentará diez actividades en Santiago de Compostela entre el 1 y el 22 de junio en diferentes espacios de la ciudad. La JONDE será la Orquesta Residente de las Xornadas, protagonizando cinco de las actividades de la programación con la celebración de 2 conciertos en formato ensemble (1 y 5 de junio) y 3 de música de cámara (2,3 y 4 de junio) en el Auditorio de Galicia.

La programación recorrerá una importante muestra de la creación musical contemporánea reflejando a su vez la diversidad de género y procedencia de sus autores. La JONDE interpretará un total de 22 obras de 11 mujeres y 11 hombres, entre ellas, 2 estrenos absolutos, encargos de la JONDE para la ocasión, a cargo de las compositoras Alicia Díaz de la Fuente y Hara Alonso, y 3 estrenos en España. De esta forma la JONDE afianza su compromiso con la difusión y apoyo a las nuevas creaciones musicales.

Los 50 músicos integrantes de la JONDE estarán acompañados en escena junto a los profesores invitados al desarrollo de ambos proyectos. En colaboración artística y pedagógica con el Plural Ensemble, y dirigidos por Fabián Panisello, el proyecto de ensemble contemporáneo interpretará obras de los compositores Georg Friedrich Haas, Kaija Saariaho, Fabián Panisello, Steve Reich, Inés Badalo, Alicia Díaz de la Fuente, Philip Cashian y Péter Eötvös. Bajo la dirección del pianista Alberto Rosado, el clarinetista José Luis Estellés, el percusionista Miquel Bernat y la



La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), Orquesta Residente en las Xornadas de Música Contemporánea de Santiago de Compostela.

compositora Hara Alonso, el proyecto de música de cámara contemporánea abordará obras de Hanna Kendall, Carlos D. Perales, Missy Mazzoli, Jesús Torres, Pierre Jodlowsky, Elena Mendoza, Georgina Derbez, Ramon Humet, Nuria Giménez, Raquel García-Tomás, Abel Paúl, Nuria Núñez, Hara Alonso y José Manuel López López.

Este segundo Encuentro anual de la JONDE centrará su actividad formativa del 26 al 31 de mayo en el propio Auditorio de Galicia, durante la cual los jóvenes músicos prepararán el repertorio junto con los 17 profesores de diferentes especialidades. Todos los conciertos serán de acceso gratuito hasta completar aforo, previa retirada de invitación.

La Accademia Bizantina presenta Serse en HDB Sonus

Tras su exitoso estreno discográfico con *Rinaldo* de Haendel, la Accademia Bizantina saca al mercado su segundo disco editado por su propio sello discográfico HDB Sonus. Se trata de la grabación en vivo de la ópera *Serse* también de Georg Friedrich Haendel (1685-1759), realizada los días 29 y 31 de marzo de 2019 en el Teatro Municipale Romolo Valli Reggio Emilia, en el marco de una coproducción entre varios teatros italianos.

Ottavio Dantone dirige un cast de destacadas voces del repertorio barroco: la soprano Arianna Vendittelli (*Serse*), la mezzosoprano Marina De Liso (*Arsamene*), la contralto Delphine Galou (*Amastre*), el bajo Luigi De Donato (*Ariodate*), la soprano Monica Piccini (*Romilda*), la soprano Francesca Aspromonte (*Atalanta*) y el barítono Biagio Pizzuti (*Elviro*). La edición crítica de la ópera ha sido realizada por el musicólogo italiano Bernardo Ticci.

El *live recording* de *Serse* con Ottavio Dantone y la Accademia Bizantina en el sello HDB Sonus estará disponible a partir del 27 de mayo en todas las plataformas de *streaming* y en la propia web de HDB Sonus.



⇒⇒ <https://hdbsonus.it>
⇒⇒ www.accademiabizantina.it

La elegía de Gerhaher



La nueva grabación de Christian Gerhaher en Sony Classical se acerca al ciclo de canciones para barítono y orquesta de cámara *Elegie Op. 36*, de Othmar Schoeck (1886-1957), en el que participan la Kammerorchester Basel bajo la dirección de Heinz Holliger. De esta manera, el gran barítono deja su sello en una de las obras más hermosas del compositor, uno de los creadores suizos más importantes del siglo XX junto a Honegger y Frank Martin.

⇒⇒ www.sonyclassical.es

Temporada 2202-23 del Teatre del Liceu

El salto al vacío será el *leitmotiv* que vertebra la programación artística de la temporada 22-23 del Liceu, una invitación a indagar sobre la necesidad de movernos de la zona de confort y arriesgarnos. Los títulos recogen una serie de personajes que se encontraran delante de decisiones que implican un no retorno. La temporada cuenta con seis voces invitadas: Jaume Plensa (artista plástico, escultor y grabador), Antonio López (pintor y escultor), Marina Abramović (artista *performer*, fotógrafa, videoartista y escenógrafa), Louise Glück (poeta), Flávia Junqueira (fotógrafa y artista visual) y Raquel García-Tomás (compositora y videoartista).

El estreno mundial de la nueva producción de *Macbeth* de Verdi con la puesta en escena de Jaume Plensa es la esperada propuesta del Liceu que conducirá el maestro Josep Pons. Raquel García-Tomás será la segunda mujer en estrenar una obra absoluta en el Gran Teatre: será con *Alexina B.*, libreto de Irène Gayraud y una propuesta escénica de Marta Pazos. En el escenario del Teatre se podrán ver dos nuevas coproducciones del Liceu: *Tosca* de Puccini con el sello de Rafael R. Villalobos y *Dido & Aeneas* de Purcell, con una propuesta a camino entra la ópera y la danza dirigida escénicamente y con coreografía de Blanca Li y la batuta de William Christie.

Grandes cantantes y directores musicales y escénicos se apoderan del Liceu en esta temporada que sigue celebrándolos 175 años del Liceu: Gustavo Dudamel, Marina Abramović, Javier Camarena, Piotr Beczala, Marc Minkowski, Aleksandra Kurzak, Joseph Calleja, Susanna Mälkki, Matthias Goerne, Sonda Radvanovsky, Lotte de Beer, Lise Davidsen, Ermonela Jaho, Ambrogio Maestri, William Christie, Calixto Bieito, Irène Theorin, Rinaldo Alessandrini, Nadine Sierra, Magdalena Kozená, Marta Pazos, Rafael R. Villalobos, René Jacobs, Olivier Py, Claus Guth, Nikolai Schukoff, Elena Pankratova, Carlos Álvarez o Julie Fuchs, entre otros.

También se contará con la presencia de grandes voces nacionales como las de Sara Blanch, Serena Sáenz, Xavier Sabata, Saïoa Hernández, Carles Pachón, Xabier Anduaga, Àngel Odena, Lidia Vinyes-Curtis, Ruth Iniesta, Marta Mathéu, Pau Armengol, Rocio Martínez, Marta Infante, Leonor Bonilla, Albert Casals, David Cervera, Mireia Pintó, Mercedes Gancedo, Stefano Palatchi, Antonio Lozano, Felipe Bou, Manel Esteve, Moisés Marín, Gemma Coma-Alabert, etc.

Macbeth y *7 Deaths of Maria Callas* son dos de las producciones estrella con la participación de las artes encima del escenario a través de Jaume Plensa y la artista Marina Abramović, respectivamente. Antonio López presentará su



Desde la izquierda, Josep Pons, Víctor García de Gomar, Salvador Alemany y Valentí Oviedo, tras la presentación de la nueva temporada del Liceu.

primera propuesta escénica poniendo en diálogo su obra con *Winterreise* de Schubert en La Model.

El 175 aniversario será el contexto y el motivo para vivir momentos únicos durante la temporada. Uno de ellos es la unión con la Ópera de París y el intercambio de orquestas, proyecto que se aplazó debido a la pandemia. Gustavo Dudamel dirigirá la Orquesta de la Ópera de París con la *Novena Sinfonía* de Mahler en el Liceu, concierto que abrirá la temporada 22/23 el 20 de septiembre. Josep Pons viajará a París con la Orquesta del Teatre per interpretar en La Bastille *El Castillo de Barbazul* de Bartók con Irène Theorin y Sir Bryn Terfel.

Entre el resto de títulos, hay que destacar *Don Pasquale* de Donizetti, bajo la batuta de Josep Pons, con producción de Damiano Michieletto. *Il tritico* de Puccini con Susanna Mälkki y una exuberante producción de Lotte de Beer de la Bayerische Staatsoper. El artista residente Àlex Ollé dirigirá escénicamente *Il trovatore* de Verdi. Otra perla de la temporada será cuando el director Jordi Savall vuelva al Teatre para dirigir *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, con producción de Calixto Bieito. Vuelve Wagner al Liceu con *Parsifal*, con montaje de Claus Guth y Josep Pons en el foso. Javier Camarena y Nadine Sierra son la pareja protagonista de *Manon* de Massenet, que serán acompañados des del podio por Marc Minkowski. René Jacobs vuelve al Liceu para dirigir *Orfeo ed Euridice* de Gluck con la Orquesta Barroca de Freiburg, y *Alcina* de Haendel será el reto de Marc Minkowski con su formación, Les Musiciens du Louvre.

  ⇒⇒ www.liceubarcelona.cat

El Azahar Ensemble con Christian Zacharias en el CNDM

Entre la variedad de conciertos que propone el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) para mayo, destacan, entre otros, el que ofrecerá el Azahar Ensemble con el prestigioso pianista Christian Zacharias (Auditorio Nacional, día 12), en un programa con obras de Anton Reicha y Beethoven, con el *Quinteto para piano y vientos en mi bemol mayor Op. 16*, pieza claramente modelada sobre el *Quinteto KV 452* mozartiano, pero ejemplo ya muy evidente de la personalidad que su autor había comenzado a imponer.



El Azahar Ensemble ofrecerá un concierto con Christian Zacharias en el CNDM.

  ⇒⇒ www.cndm.mcu.es

71 Festival Internacional de Música y Danza de Granada

Entre el 13 de junio y el 10 de julio, el Festival de Granada ofrecerá en sus 28 días de celebración un total de 97 espectáculos de música y danza (51 en la programación general y 46 en el Fex), de los que 54 serán de entrada libre. La programación se estructura, como en las dos ediciones previas, en siete ciclos en los que se darán cita algunos de los intérpretes más destacados del panorama actual.

Bajo el epígrafe *#granada1922*, el histórico concurso granadino será el eje temático del Festival con una treintena de actividades, con numerosos recitales de flamenco, de piano, de canto, conciertos de música de cámara y sinfónica, con el fin de contextualizar las relaciones musicales y personales de Manuel de Falla con todos aquellos ilustres colegas franceses y españoles que tanto se influyeron mutuamente. Además, la música de nuestro tiempo estará presente con el estreno absoluto de una obra sinfónica encargo del Festival al compositor Mauricio Sotelo con la mirada puesta en 1922.

Se darán cita artistas flamencos ya legendarios y el ballet tendrá su habitual presencia significativa. Como el pasado año, el Festival contará con dos músicos residentes. El compositor Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) y la violista alemana Tabea Zimmermann (Lahr, 1966), sin lugar a dudas la mejor intérprete actual de este instrumento.

Otros nombres que protagonizan el Festival incluyen a Javier Perianes, Jean-Guihen Queyras, Lucas Macías, Monica Melcova, Isabelle Faust, Yulianna Avdeeva, la Orquesta y Coro Nacionales con Katharina Konradi, Peter Mattei y David Afkham; Frank Peter Zimmermann, Martin Helmchen, André Schuen, Daniel Heide, Daniil Trifonov, Grigory Sokolov, Orquesta Sinfónica de Londres con Sir John Eliot Gardiner y Maria João Pires, la Orquesta Filarmónica de Monte-Carlo con Kazuki Yamada y Véronique Gens, así como con Charles Dutoit y Martha Argerich; la Orquesta Ciudad de Granada con Josep Pons y Juan Pérez Floristán, la Orquesta Sinfónica y Coro RTVE con Pablo González, Europa Galante con Fabio Biondi y las voces de Vivica Genaux, Sonia Prina, Marie Lys y Francesco Marsiglia; la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia con Víctor Pablo Pérez, Alexandra Dovgan, Ivo Pogorelich, Juan Carlos Garvayo, Cuarteto Casals,



Daniil Trifonov, uno de los grandes pianistas del momento, dará un recital en el Festival de Granada.

Cuarteto Cosmos, Elena Gragera, Antón Cardó, solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla y Ariel Hernández, Academia Barroca del Festival de Granada con Aarón Zapico, La Grande Chapelle y Albert Recasens, Musica Ficta y Raúl Mallavibarrena, Musica Boscareccia con Alicia Amo y Andoni Mercero, MUSICA ALcheMica y Lina Tur Bonet o Juan de la Rubia, entre muchos otros.

 www.granadafestival.org

Joan Francesc Marco, nuevo director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

El Ministerio de Cultura y Deporte ha nombrado como nuevo director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) a Joan Francesc Marco (L'Hospitalet de Llobregat, 1951) en sustitución de Amaya de Miguel, quien deja el puesto por decisión para desempeñar un nuevo proyecto profesional, también en el ámbito de la gestión cultural.

La trayectoria profesional de Joan Francesc Marco ha estado vinculada a la gestión cultural en el ámbito público y la organización de diversos departamentos de cultura en la Administración. Desde julio de 2021 ocupaba el puesto de asesor en el gabinete del ministro y ya ejerció diversos cargos en el organigrama del INAEM, primero como subdirector general de música y posteriormente como director del Instituto entre los años 1990 y 1995.

Posteriormente fue concejal del Ayuntamiento de L'Hospitalet y diputado provincial y pasó a formar parte del gobierno de la Diputación de Barcelona como diputado del Área de Cultura y presidente delegado del Institut del Teatre de Barcelona. Entre los años 2004 y 2007 fue consejero delegado del Teatre Nacional de Catalunya, donde asumió la gestión y la orientación de las grandes líneas de actuación del TNC. Posteriormente, en julio de 2008, el Patronato de la Fundación y la Junta de Gobierno del Consorcio del Gran Teatre del Liceu lo nombran director general de la Fundación y del Consorcio, respectivamente. Además ha ocupado diversos puestos de responsabilidad en el ámbito de la administración local en el Ayuntamiento de Sabadell, L'Hospitalet de Llobregat y Granada.

Paisajes Sonoros, temporada 2022-23 de la Franz Schubert Filharmonia

La Franz Schubert Filharmonia ha presentado la temporada 2022-23, con el título de "Paisajes Sonoros", su undécima temporada de conciertos en el Palau de la Música Catalana. Ocho conciertos con la voluntad de ofrecer un amplio abanico de paisajes sonoros, de la mano de los mejores intérpretes, como Elisabeth Leonskaja, Joshua Bell, Katia y Marielle Labèque e Ivo Pogorelich. Además, se mantiene la estrecha relación y vínculo con artistas que ya han colaborado con la Franz Schubert Filharmonia como Midori y Alice Sara Ott. Entre los programas articulados por el director titular y artístico de la orquesta, Tomàs Grau, se encuentra la *Pastoral* de Beethoven, el *Lobgesang* de Mendelssohn, la *Séptima* de Dvorák, la *Quinta* de Schubert y la *Cuarta* de Schumann, entre otros.

En cuanto a los programas con solista, están el *Concierto para dos pianos y orquesta* de Mozart, el *Concierto para violín y orquesta* de Tchaikovsky, el *Concierto para violín y orquesta* de Mendelssohn, el *Concierto para piano y orquesta n. 2* de Chopin y el *Concierto para violonchelo y orquesta n. 1* de Haydn, entre otros.

Entre los nombres destacados de la nueva temporada, además de los citados, se encuentran Thomas Rösner, Nadège Rochat y la Coral Càrmina. Y se producirán dos es-



Katia y Marielle Labèque vuelven a estar presentes en la nueva temporada de la Franz Schubert Filharmonia.

trenos como obras de encargo, *Meerstille* de Joan Magrané y una obra de Bernat Vivancos.

⇒⇒ <https://franzschubertfilh.com>

Siberia de Umberto Giordano en el Teatro Real

El estreno vienés de la primera ópera de Umberto Giordano (*Mala vita*) en septiembre de 1892 mereció una cierta reseña por parte del legendario crítico musical Eduard Hanslick: "Su sentido del drama es más fuerte que su talento musical, su temperamento más fuerte que su arte". Esta sentencia planea sobre la mayor parte de la producción operística de Giordano, autor clave de la *giovanne scuola* verista merced a éxitos perdurables como *Andrea Chénier* y, en menor medida, *Fedora*. Secuela de esta última en cuanto a la ambientación rusa, *Siberia* (1903) gozó de una fugaz popularidad antes de caer en el olvido, destino al que contribuyó el libreto de Luigi Illica, que reeditó el triángulo amoroso explotado ya en *Andrea Chénier* y *Tosca*, integrado aquí en una trama tan exótica como extravagante.

La partitura de Giordano juega, en cambio, bazas más interesantes gracias a la profusa integración de melodías folclóricas rusas y la utilización de la disonancia para expresar el paroxismo y la desesperación. Testifican a favor de *Siberia* su calurosa acogida en París en 1905, que recibió elogiosas palabras de Gabriel Fauré, quien saludó su segundo acto como "una de las páginas más singulares y cautivadoras que puede ofrecer la música dramática moderna".

Esta ópera en tres actos, estrenada en el Teatro Alla Scala de Milán el 19 de diciembre de 1903 y que supone su estreno en el Teatro Real, se ofrece en versión de concierto, con la dirección musical de Domingo Hindoyan (director del Coro: Andrés Máspero) al Coro y Orquesta titulares del Teatro Real (Coro Intermezzo / Orquesta Sinfónica de Madrid). El reparto incluye los nombres de Sonya Yoncheva, Elena Zilio, Mercedes Gancedo, Murat Karahan, George Petean, Alejandro del Cerro, Albert Casals, Tomeu Bibiloni y Fernando Radó. Se ofrecen dos funciones, los días 6 y 9 de mayo.



La reconocida soprano Sonya Yoncheva interpreta en el Teatro Real el rol de Estefania en *Siberia*, de Giordano.

⇒⇒ www.teatreal.es

Tercera edición del Carmen Mateu Young Artist European Award

La Fundació Castell de Peralada anunció la convocatoria de la tercera edición del Carmen Mateu Young Artist European Award, Opera and Dance, con el objetivo de reconocer la trayectoria y promover la carrera de jóvenes coreógrafos. El premio, instituido en 2019 con la misión de apoyar la creación de los artistas emergentes en los campos de la danza y la ópera, también pretende perpetuar la memoria y el legado de Carmen Mateu, mecenas y *alma mater* del Festival Internacional Castell de Peralada. El Carmen Mateu Young Artist European Award es un galardón multidisciplinario de sello particular que se otorga anualmente y que alterna las dos categorías del Festival como son la danza y la ópera. La recepción de candidaturas para la tercera convocatoria está abierta y se alargará hasta el 14 de septiembre de 2022. El ganador o ganadora de la nueva edición se dará a conocer el 21 de noviembre de 2022.

La tercera edición del Carmen Mateu Young Artist European Award inicia el proceso de convocatoria en el que se pueden presentar candidatos con un máximo de 35 años en la fecha de presentación de su candidatura, que han desarrollado su trayectoria en la danza, acreditando el estreno de una de sus coreografías, y que tengan nacionalidad europea o que residan en Europa, entendiéndose por Europa los países miembros del Consejo de Europa en el momento de presentar la candidatura.

A partir de las candidaturas presentadas hasta el 14 de septiembre, una comisión de expertos, designada por el vicepresidente del jurado, hará una primera selección que será trasladada a un jurado que contará con la participación del coreógrafo, bailarín y director artístico de Acosta Danza y del

Birmingham Royal Ballet, Carlos Acosta; Iratxe Ansa, Premio Nacional de Danza 2020, bailarina, coreógrafa y cofundadora de Metamorphosis Dance; el coreógrafo y director artístico de la Compañía de Danza de Sídney, Rafael Bonachela, y la coreógrafa, directora artística y Clore Cultural Leadership Fellow, así como directora designada del Ballett Zürich, Cathy Marston, como vocales nombrados específicamente en esta segunda edición para la evaluación y la consiguiente deliberación el 21 de noviembre de 2022.

El premiado recibirá 30.000 euros en concepto de encargo de una nueva coreografía, un galardón creado por el artista Santi Moix y confeccionado por la prestigiosa joyería creativa Bagués Masriera y una residencia artística para la creación de la pieza coreográfica con la compañía Acosta Danza. La coreografía, que podrá ser de estilo clásico, neoclásico o contemporáneo, se podrá ver en la edición del año 2024 o siguientes del Festival Castell de Peralada y se definirá el número de bailarines y la duración de la pieza de acuerdo con la dirección artística del Festival.

La dotación económica del premio se distribuirá de la manera siguiente: los primeros 10.000 euros se entregarán coincidiendo con la ceremonia de entrega del premio; los siguientes 10.000 euros, durante el proceso de creación de la obra coreográfica en el momento que determine el Festival, y los 10.000 euros restantes, en el momento del estreno de esta pieza de danza dentro del marco de la 38 edición del Festival Castell de Peralada.

 [⇒ https://carmenmateuaward.com](https://carmenmateuaward.com)

Focus Festival de la Orquesta Nacional de España

Las filias y fobias desatadas en torno a las culturas francesa y alemana reflejan el tenso clima político que se vivió en el periodo de entreguerras. La alargada sombra de Wagner rivalizó con las miradas a París, referente de la nueva identidad musical latina. Es "Francia vs. Alemania" junto a "Compromiso vs. Evasión", los dos leitmotiv de la nueva edición del Focus Festival, titulado "Poéticas encontradas: la música española en el periodo de entreguerras (1918-1939)", de la Orquesta y Coro Nacionales de España, que se realizará durante este mes de mayo, coproducido con la Fundación Juan March, sede donde también se realizarán conciertos de cámara en tres entregas: "Simbolismo vs. Neoclasicismo" (I-II) y "Poesía vs. Música".

En el Auditorio Nacional de Música tendrán lugar los dos conciertos del Focus Festival de la Orquesta y Coro Nacionales de España, el primero (día 6) con dirección de Álvaro Albiach y obras de María de Pablos, Joaquín Turina, Wagner y Conrado del Campo, donde se dilucida el enfrentamiento franco-germano. El segundo concierto, ya con el Coro Nacional, será dirigido por Jordi Francés (día 27), con obras de Julián Bautista y *La Peste* de Roberto Gerhard.

También en mayo, entre otros conciertos de la OCNE, tiene lugar el Sinfónico 20 (20-22 de mayo), dirigido por David Afkham, que contará con la gran violinista Lisa Batiashvili, que interpretará el *Concierto para violín n. 1* de Shostakovich, estando en programa además la *Cuarta* de Brahms y *Stilleben mit Orchester* (estreno absoluto, obra



Lisa Batiashvili interpretará el *Concierto para violín n. 1* de Shostakovich en el Sinfónico 20.

encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España) de Elena Mendoza.

Orquesta y Coro Nacionales de España Focus Festival

Directores: **Álvaro Albiach, Jordi Francés**
Sinfónico 20

Director: **David Afkham**

Solista: **Lisa Batiashvili**

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

 [⇒ http://ocne.mcu.es](http://ocne.mcu.es)

AB
ACCADEMIA
BIZANTINA

OTTAVIO
DANTONE



NEW
RELEASE
OUT
27TH MAY
2022

AVAILABLE ON

   qobuz HDBSONUS.IT

ACCADEMIABIZANTINA.IT



Elena Margolina

Schubert *in tempore belli*



por Blanca Gallego

La reconocida maestra ucraniana, que ejerce su cátedra en la Hochschule für Musik de Detmold, acaba de publicar su grabación en el sello Ars Produktion de dos de las Sonatas más hermosas y conflictivas de la producción de Franz Schubert, las *D 850* y *D 958*, con las que también quiere hablar al mundo respecto a la triste situación por la que está pasando su país natal. “Las dos Sonatas *D 850* y *D 958* fueron mis primeros encuentros con Schubert, en mi personal viaje de descubrimiento de su mundo”, afirma la pianista, que igualmente opina que “las personas que nunca han vivido bajo una dictadura tienen dificultades para comprender lo frágil que es nuestro mundo libre y que también debe defenderse activamente. En mi opinión, el pacifismo puro es una supresión de la realidad”.

En tiempos como estos, una música como la Sonata D 958 de Schubert refleja muy bien la situación actual en Ucrania, a la que usted, como ucraniana, le está afectando de manera muy profunda...

El drama y la tragedia de las intenciones de Schubert en su Sonata *D 958* van mucho más allá de los confines de un solo evento, incluso si se trata de un evento tan terrible como la guerra en Ucrania. Las atrocidades de las guerras sacuden continuamente a los países y a las personas; pero duele especialmente cuando la tragedia se desarrolla repentinamente al alcance de la mano. Y adquiere una dimensión completamente diferente cuando la escena de la tragedia es mi ciudad natal y numerosos amigos y colegas están en peligro inminente.

Porque hablamos de una grabación con dos Sonatas de Schubert, las D 850 y D 958, su último disco. ¿Por qué estas Sonatas?

Las dos Sonatas *D 850* y *D 958* fueron mis primeros encuentros con Schubert, en mi personal viaje de descubrimiento de su mundo. Aquí se encuentran todas las facetas posibles que caracterizan la música de Schubert de una manera muy especial, es decir, lo que constituye esencialmente el universo de Schubert. Una obra sinfónica generosamente pintada con paisajes naturales y sonidos alpinos, canciones íntimas, profundamente melancólicas y sombrías, arrebatos dramáticos desgarradores, belleza divina y tonos celestiales transfigurados; todos estos tesoros de la percepción humana distinguen a Schubert como un gran humanista.

La enorme profundidad de Schubert es difícil de explicar a sus jóvenes y dotados alumnos en Alemania, en Detmold, dónde usted desarrolla parte de su actividad docente en la Hochschule...

Es uno de mis mayores desafíos pedagógicos, el acercar los contenidos y las características especiales del mundo de Schubert a los jóvenes. “Una música maravillosamente conjunta con muchos rincones”, me dijo uno de mis



“Las atrocidades de las guerras duelen especialmente cuando la tragedia se desarrolla repentinamente al alcance de la mano. Y adquiere una dimensión completamente diferente cuando la escena de la tragedia es mi ciudad natal y numerosos amigos y colegas están en peligro inminente”, afirma la pianista ucraniana, que con este Schubert discográfico se plantea la necesidad de la belleza y el arte para huir del conflicto.

Video

Elena Margolina

Franz Schubert - Sonatas D 850, D 958

www.youtube.com/watch?v=8JPwBtF9X00

estudiantes acerca de la música de Schubert. Un examen intenso de los contrastes entre el mundo interior sombrío, con un pie en un abismo, la melancolía y la desesperación por un lado, y la ligereza y la alegría del lado soleado de la vida por el otro. Para comprender esta profundidad, se requiere un enorme desarrollo artístico, una gran madurez mental y emocional, combinada con una sensibilidad musical especial. Sí, puede convertirse en un compromiso de por vida.

¿Cuál cree que puede ser la solución para el conflicto en Ucrania?

Los acontecimientos actuales en Ucrania me han dejado profundamente conmovida y atónita. Después de una fase de choque e inercia, la acción por parte de muchas personas, entre las que me encuentro, llegó, ya sea ayudando a organizar el transporte de productos médicos o la toma de refugiados, conciertos benéficos o el cuidado de los jóvenes músicos de las zonas de guerra. Esta es mi humilde contribución a la paz y a la preservación de la cultura ucraniana.

¿Y cuál cree que han sido las causas hasta llegar a la situación actual?

Las personas que nunca han vivido bajo una dictadura tienen dificultades para comprender lo frágil que es nuestro mundo libre y que también debe defenderse activamente. En mi

opinión, el pacifismo puro es una supresión de la realidad.

¿Más Schubert y menos guerras?

Si la música de Schubert tuviera el poder de salvar al mundo de la guerra, de la muerte de gente inocente, sería un verdadero milagro. No obstante, aprecio la idea de que los valores humanísticos intemporales, expresados en una palabra del poeta, una pincelada del pintor, o los sonidos del músico, pueden silenciar las armas. La gente anhela la belleza porque toca el alma, fascina e inspira. Así que unámonos a Dostoyevsky en la creencia de que la belleza (incluyendo la de la música de Schubert) salvará el mundo.



www.margolina.de

Masterclass de Daniel Levy

Principios artísticos y técnicos de la Escuela de Scaramuzza

por Gonzalo Pérez Chamorro

A partir del próximo mes de octubre será posible, para los estudiantes avanzados de piano, participar en una serie de *masterclass* del pianista Daniel Levy en Madrid. Levy, exponente de relieve de la Escuela del mítico pedagogo nacido en Crotona, Vicente Scaramuzza, maestro de grandes músicos como Bruno Gelber, Martha Argerich y Michele Boegner, entre muchos otros de renombre internacional, ha creado recientemente un Departamento especial de la Academia Internacional de Eufonía: la Escuela de Música Vincenzo Scaramuzza en Ascona y Locarno (Suiza). Las actividades en España estarán íntimamente conectadas con la Escuela y tienen como objetivo transmitir los principios vigentes de esta enseñanza dirigida a jóvenes músicos. Uno de los fines de la Escuela y de sus *masterclass* es también poner de relieve la necesidad de indagar y tomar consciencia de cuál es el rol del músico y de la música en el siglo XXI.

En octubre, dará usted en Madrid una serie de *masterclass* similares a las que imparte en la Escuela de Música Vincenzo Scaramuzza en Ascona y Locarno... ¿Cuál es la principal finalidad de estas clases?

Será una serie de clases que en principio tendrán lugar en octubre, noviembre y diciembre, una forma esta para ofrecer a los interesados en frecuentarlas, continuidad y también la posibilidad de profundizar los fundamentos artísticos y técnicos de la escuela de Scaramuzza, aplicados a obras específicas. La finalidad de estas clases es la de transmitir y hacer conocer en modo particular la escucha de sí mismo en el instrumento, la búsqueda del sonido expresivo y ese "decir la Música" que el Maestro, parafraseando la declaración de Chopin, traducida en cantar porque había primero un sonido que era ideado antes de realizarlo con las manos.

Scaramuzza expresaba con gran sencillez y claridad:

"Mi forma pianística ha sido sometida constantemente a experimentación, de manera que en ningún momento caí en la rutina. Todavía en la actualidad (1968) me encuentro dispuesto a investigar y aceptar nuevas ideas. Todos los alumnos reciben los mismos principios, de los cuales aprovechan su ventaja en la medida de su capacidad". Entre sus afirmaciones más contundentes se halla aquella que declara: "Yo no te enseño solamente a tocar el piano, te enseño para la vida".



A partir del próximo mes de octubre será posible, para los estudiantes avanzados de piano, participar en una serie de *masterclass* del pianista Daniel Levy en Madrid.

¿Y a quién van dirigidas?

Fundamentalmente a estudiantes avanzados de piano que sienten la necesidad de ampliar los horizontes de la labor musical y que no limitan su acción solo a logros técnicos, sino que intentan penetrar el sentido de la inspiración de los compositores, partiendo de la partitura escrita, pero que no se conforman con solo tocar el instrumento correctamente. La música es un lenguaje no verbal y a su vez cada frase es como en un poema o escrito, un principio intraducible para el intelecto pero disponible a la intuición.

¿Cómo resumiría los principios estéticos de su maestro, Vincenzo Scaramuzza?

Diría que el Maestro poseía la clave de síntesis del motivo y el para qué uno se aplica por toda la vida a la Música. Consideraba la dedicación consagrada a estar en contacto con la Belleza como un don especial. Vida y Música fueron un coherente ejemplo durante toda su existencia como concertista y como pedagogo. La mayor consistencia de su en-

señanza fue dejar a cada uno como un sello práctico y espiritual a la vez, con principios iguales para todos pero que sabía distribuir según la forma física y psicológica de quienes estudiamos con él.

¿Qué tipo de pianista y artista sería usted si no hubiera tenido contacto con Scaramuzza?

Es complejo remontarse e imaginar algo que hubiese sido distinto de lo que fue. Puedo decir, que sabiendo lo que Scaramuzza ofreció a la Música, hubiese sentido que me faltó algo importantísimo y esencial, que él transmitió sin muchas palabras. Seguramente hoy, después de una vida habría sentido que hubiese deseado trabajar y estudiar con él y habría lamentado no haber tenido el privilegio de su presencia. Y es por ello que debo hoy agradecer a la recordada Ana Gelber, discípula del Maestro, con quien yo estudiaba, que me propusiera y acercara a él para hacerme escuchar y estudiar. El destino era ese, y me parece importante rendirle tributo de este modo.



Masterclass de piano - Otoño 2022, Madrid

Octubre: 6 - 7 - 8 - 9
Noviembre: 10 - 11 - 12 - 13
Diciembre: 8 - 9 - 10 - 11
Plazas Limitadas

Lugar:

Studio (cerca del Retiro)
Piano Steinway Gran Cola Modelo D

Más información:

www.academyofeuphony.com/es/master-classes-madrid

seminars@academyofeuphony.com

91 527 2632

Álvaro Cendoya

El piano de Manuel Ponce, tercera parada

por Gonzalo Pérez Chamorro

Quien fuera nuestra portada en abril de 2018, el pianista Álvaro Cendoya, alcanzó la espectacular cifra de más de un millón de descargas por *streaming* de su grabación del piano de Manuel María Ponce (Fresnillo, Zacatecas, 8 de diciembre de 1882 - Ciudad de México, 24 de abril de 1948), para el sello Grand Piano. Actualmente, con el paso del tiempo, la cifra ya ha subido a dos millones, lo que nos da una idea de la buena acogida internacional que está teniendo esta integral, que justo cuando se celebra el décimo aniversario de Grand Piano, en los fastos del sello se publica la tercera entrega del piano del compositor mexicano, con la inclusión de la primera grabación mundial de la pieza *Vespertina*, casi cinco minutos deliciosos que ya están disponibles en todo el mundo.

Llegamos a un tercer volumen de la obra pianística de Ponce, lo que parecía una quimera hace unos años ya tomando forma como proyecto sólido...

Es cierto, ya que he dedicado mis últimos cinco años a la preparación de este disco, con el contraste entre los *Estudios de concierto*, obras de juventud y que se inscriben en la tradición del gran virtuosismo que floreció en el siglo XIX y las *Veinte piezas fáciles*, escritas ya en 1939 con el subtítulo "Para los pequeños pianistas mexicanos", adaptaciones pianísticas de cantos y danzas populares, abarcando desde música indígena, el internacionalmente famoso *Cielito lindo*, o los cantos de la Revolución mexicana entre 1910 y 1920: *La cucaracha*, *La Valentina* y *La Adelita*. Todo el conjunto viene a ser un bello ejemplo de nacionalismo musical, del cual Ponce fue su iniciador. La primera pieza de cada disco es quizás la que más me cuesta decidir, esta vez he incluido un estudio que no pertenece a la colección de sus *Estudios de concierto*, que en realidad es una difícil transcripción del famoso del *Estudio Op. 70 n. 1* de Moscheles, donde Ponce traslada la parte de la mano derecha a la mano izquierda. Y he tenido el honor de grabar la pieza *Vespertina* como primera grabación mundial.

Esta vez ha grabado este volumen en un Auditorio, en Musikene, en lugar del habitual estudio de grabación...

Musikene, muy amablemente, me ofreció la posibilidad de llevar a cabo la grabación en su Auditorio con un magnífico Bösendorfer Concert Grand. Al haber grabado siempre en estudios, al principio fue una sensación extraña, pero poco a poco, la amplitud del escenario o el patio de butacas aún vacío me ayudaron a que todo el proceso de la grabación fuese lo más parecido a sentirme en un recital en vivo y olvidarme del micrófono, con su papel de juez que no perdona imperfecciones técnicas (para



El pianista Álvaro Cendoya se encuentra grabando la obra completa para piano de Manuel María Ponce, del que acaba de publicarse el tercer volumen.

mí nunca "fallos"). Creo que es la grabación en la que más he disfrutado de todas las anteriores.

El ingeniero de sonido ha sido una parte importante en este proyecto...

Creo que a menudo se subestima la importancia que tiene el ingeniero de sonido en una grabación. Este es el tercer disco que grabo con Mikel F. Krutzaga; es indispensable, en mi caso, partir de una confianza absoluta en quien va a ser el que va a saber plasmar de la mejor manera posible todas las horas de trabajo y el esfuerzo final que supone una grabación. Durante la grabación hay también momentos poco agradables, de dudas, pasajes que en ese momento no salen como en casa, debido a acústicas diferentes, y es ahí donde un ingeniero de sonido es capaz de solucionar cualquier tipo de problema. Por ejemplo, la versión en este disco del brillante *Estudio "Juventud"*, dedicado a la técnica de las octavas, tiene poco que ver con la que yo

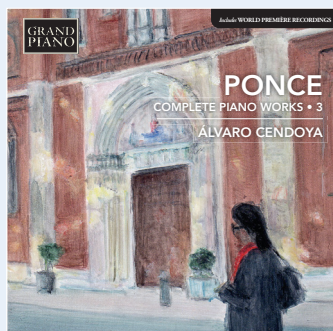
había venido trabajando todo este tiempo en la última sesión de grabación, habiendo discrepado con Krutzaga por no haber quedado satisfechos de la versión anterior. Esta es el ejemplo de hasta qué punto un ingeniero de sonido atento puede solucionar un problema que el intérprete no puede por sí solo.

Precisamente, esta nueva entrega de la integral del piano de Manuel Ponce sale al mercado cuando el sello Grand Piano cumple su décimo aniversario...

Nunca pensé que me vería envuelto en el proyecto de grabar una integral de la obra pianística de algún compositor y menos tan extensa como la de Manuel Ponce, por hasta un total de 8 discos; siempre mi agradecimiento a Klaus Heymann, fundador de Naxos, quien de una manera casi inmediata y en dos mails muy cortos, me dio la oportunidad de llevar a cabo el proyecto musical más importante de mi vida. El hecho de ir aprendiendo todo un repertorio nuevo y muy complejo, como es toda la música de Ponce, me está ocupando más tiempo del que pensé en un principio. Cuento con toda la ayuda logística del profesor Paolo Mello en cuanto a manuscritos, ediciones agotadas o escritos del compositor. También mi enorme agradecimiento a Astrid Angvik, directora del sello discográfico de Grand Piano, que como dice precisamente este año cumple su décimo aniversario, con la que continuamente mantengo una relación profesional muy seria y de mutua confianza; con una persona así, el proyecto Ponce ha resultado más sencillo de lo que a priori podría parecer.

Hace unos años hablábamos en esta revista que usted era el "pianista del millón", ya que había tenido un millón de audiciones en Spotify de una pieza de Ponce...

Sí, es cierto, y la cifra ha aumentado... La excelente acogida por parte de la crítica de mis dos discos anteriores y de los casi dos millones de Spotify *streams* que ha logrado *Moderato malinconico*, una de las piezas de mi anterior álbum, me animan a continuar aún con más ilusión cada día en este proyecto. No cabe duda que al tratarse de un repertorio prácticamente desconocido y no existir casi referencias anteriores a modo de consulta, la responsabilidad es doble, primero de cara al compositor y a toda la cultura e historia mexicanas.



"Todo el conjunto de este tercer volumen de la obra para piano de Ponce viene a ser un bello ejemplo de nacionalismo musical, del cual Ponce fue su iniciador"

www.naxos.com/person/Alvaro_Cendoya/13447.htm
www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=GP772

HISTORY LIVES ON

Fritz Kreisler's
RECITAL
RECORDINGS
1930–35



Great Violinists • Kreisler

ADD

8.111412



**THE COMPLETE
RECORDINGS • 11**

**BIZET
BRANDL
FALLA
GLAZUNOV
GLUCK
HEUBERGER
KREISLER
RAVEL
SCHUBERT
WEBER**

Fritz Kreisler

Recorded 1930–35

Una odisea musical

Sobre la imagen acompañada

por Juan Gómez Espinosa

Hace unos meses visité la exposición que el Círculo de Bellas Artes de Madrid le dedica a Stanley Kubrick (concluye si se apuran este 8 de mayo). Tiempo después, acudí al mismo lugar para ver tres cortometrajes mudos con banda sonora interpretada en directo (la reseña, en esta misma revista). Por gracia de las conexiones, decidí escribir este pequeño ensayo. Pero no os voy a engañar: hablaré desde la ignorancia.

En la escena XIV de *Luces de Bohemia*, Rubén Darío le pregunta al marqués de Bradomín si ama a Shakespeare. El aristócrata contesta:

“¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!”

En esta réplica, Valle expone el eterno dilema entre fondo y forma. Los Quintero podían ser graciosos (en su época), pero Shakespeare sacaba petróleo de cualquier tema. Imaginemos: unos primates muy peludos y apenas bípedos descubren que los huesos pueden ser útiles, ya para procurarse alimento, ya para matar congéneres; un monolito bien pulido parece observar el hallazgo; uno de los primates, tras cargarse a un enemigo, arroja el “arma” al aire; el hueso, flota que te flota, es relevado en el espacio por una nave. Todo esto parece sacado de una mente hasta arriba de LSD. Si explicamos que la secuencia pertenece a una película de 1968, la teoría lisérgica gana puntos. Y, sin embargo, los pseudohumanos, los huesos letales y el vehículo interestelar constituyen el comienzo de una obra maestra del cine: *2001: A Space Odyssey*.

La música se acopla

Podríamos decir que la calidad reside en ritmo narrativo, fotografía, ambientación y dirección artística. Y acertaríamos. Pero hay un elemento que no debemos olvidar: la música. La película se abre con un primate que juega con un hueso a destrozarlo. Acompañándolo, los primeros compases de *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss. Posteriormente, la nave se acopla a una enorme estación espacial mientras suena otro Strauss, Johann II, *An der schönen blauen Donau*. Y tanto el monolito como otros elementos turbadores de la película se presentan bajo los pentagramas de Ligeti. Quizá pensemos que elegir estas músicas dependió de ambientaciones acústicas exigidas por el guion. Y, parcialmente, no andaremos errados.

“Podríamos decir que la calidad de *2001: A Space Odyssey*, reside en ritmo narrativo, fotografía, ambientación y dirección artística, y acertaríamos; pero hay un elemento que no debemos olvidar: la música”



Una obra maestra del cine, *2001: A Space Odyssey*, filme de 1968 de Stanley Kubrick.

El *Zarathustra* resulta solemne y los golpes de timbal se asemejan a los que propina el primate sobre el esqueleto. El vals discurre fluidamente, al igual que el acoplamiento, y es una danza tan circular como la estación espacial. La micropolifonía de Ligeti engendra unos intervalos tan estrechos como inquietantes. Todo esto es cierto, y responde a la epidermis del efecto musical. Sin embargo, puede haber mucho más. Por qué no bucear en las relaciones entre músicas, imagen y guion, vínculos que se hunden en terrenos como la filosofía, la política o la sociología. Sobre mi escritorio descansan tres monografías acerca de Stanley Kubrick. No leeré ninguna de ellas hasta que no termine este artículo. Que la música hable por sí misma, y de sí misma, emparejándose a esta película. Por eso hablo desde la ignorancia.

Aunque los cuñaos no lo sepan, *Also sprach Zarathustra* dura más de minuto y medio. Es un poema sinfónico realmente largo cuya escucha recomiendo. En la película aparece sólo la primera parte: “Einleitung, oder Sonnenaufgang”, es decir, “Introducción, o Amanecer”. Por supuesto, nos encontramos en la introducción de *2001*, pero también en el amanecer de la humanidad (esto es obvio). Strauss compuso la pieza en 1896. Apenas trece años después de publicarse el libro homónimo de Nietzsche. Para el estreno del poema



"2001: A Space Odyssey, se abre con un primate que juega con un hueso a destroz ar esqueletos, acompañándolo, los primeros compases de *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss".

sinfónico, la sífilis ya le había derretido el cerebro al filósofo. Strauss no era un ignorante de la filosofía, disciplina que había estudiado en la universidad. El compositor quiso recoger entre pentagramas lo principal del pensamiento nietzscheano, desde la voluntad de poder hasta la muerte de Dios pasando, lógicamente, por el *Übermensch*, el superhombre.

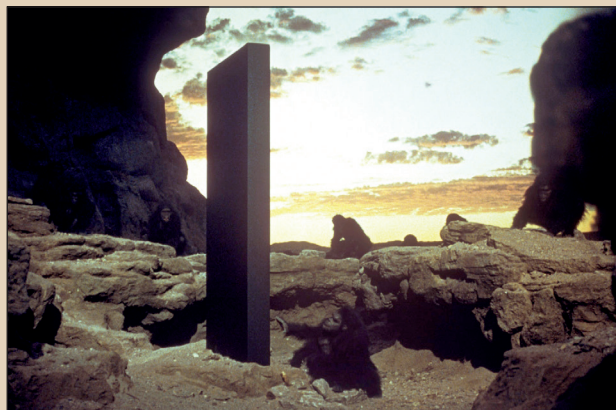
El superhombre

El primate habilidoso de 2001 es aquel que comienza a trascender su naturaleza. Se asoma a la puerta de la evolución y deja atrás las ataduras de animalidad más básica. El superhombre también debe desarrollar su condición hasta trascenderla y liberarse de toda atadura cotidiana. La voluntad juega aquí un papel decisivo. El ser que se supera puede manejar las condiciones que lo han manejado hasta entonces. Alcanza la categoría de un dios. Hace y deshace. Crea y destruye. El amanecer de la humanidad se asienta sobre estos parámetros, aunque luego no nos mantengamos a la altura. Tristemente, además de crear dioses a los que someterse, el humano puede malinterpretar ideas como las planteadas por Nietzsche (en parte por mala fe, en parte por simpleza mental, dos características que ostentaban la hermana de Friedrich, depositaria de su legado, y todo el nacionalsocialismo). Las lecturas erróneas de Nietzsche alcanzaron a un anciano Strauss dramáticamente (es lo que

tiene mostrarte más que tibio con el ascenso de Hitler y que tu nuera sea judía). La interpretación falsa de *Zarathustra* resulta tan letal como el uso de una herramienta para asesinar.

El hueso que deriva en nave no sólo forma una elipsis de miles de años. También conecta un segmento que abría Strauss (Richard) con otro que protagoniza Strauss (Johann II). Nos encontramos ante una humanidad que ya explora el espacio exterior. Una humanidad sofisticada, capaz de crear y combinar estructuras complejas en el vacío. Johann II se movió en una sociedad, la vienesa, en la que la sofisticación marcaba la norma. No en todos los espectros sociales, claro. Las condiciones de vida de los trabajadores poco tenían que ver con las de los salones aristocráticos.

Johann II, pese cabalgar durante su juventud a lomos de la revolución, terminó por encastrarse en la élite. Hoy lo lla-



"Puede inquietar, puede producir incluso miedo, como a los primates que se hallan frente al monolito o los exploradores espaciales que ya no pisan suelo conocido".

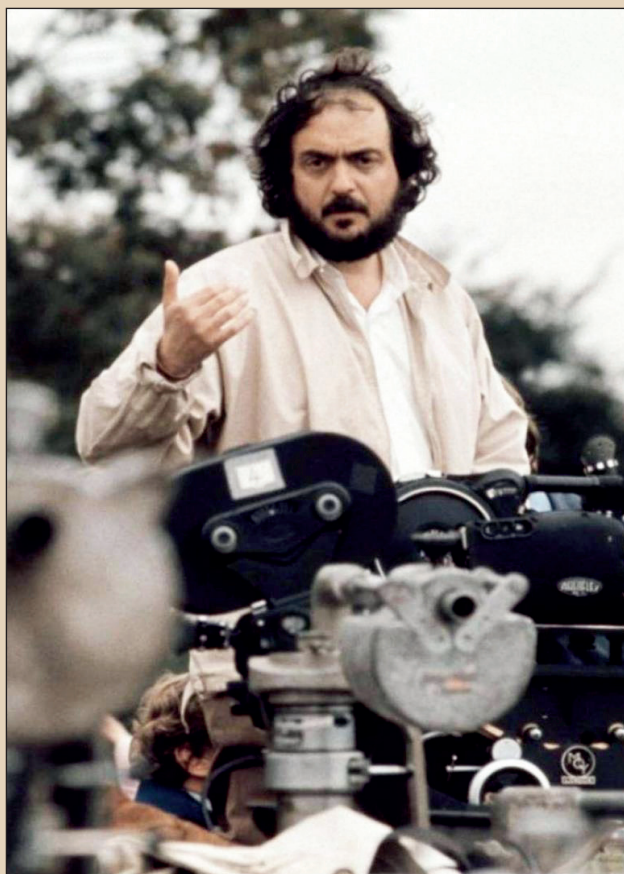
"El hueso que deriva en nave no sólo forma una elipsis de miles de años, también conecta un segmento que abría Strauss (Richard) con otro que protagoniza Strauss (Johann II)"

maríamos *mainstream*, pero no por pertenecer a la tendencia mayoritaria, sino a la más poderosa (y quien ostenta el poder, marca las tendencias). Aquel imperio austro-húngaro podía alzar los edificios más imponentes, crear un arte refinado, mantener protocolos exquisitos... cerca de la corte. Lejos de ella, y por ella, se vertía la sangre en guerras y contrarrevoluciones. El emperador, aquel tipo tan romántico de Sissi, terminará siendo un anciano decadente sobre el que se engendre la Primera Guerra Mundial. Johann no llegó a ver esta contienda. Entre almidones y perfumes, compuso polcas y demás. Para nobles, claro. Al pueblo se le arrebató incluso el vals, en origen una danza campesina.

En 2001 no aparece pueblo llano futurista. En el espacio exterior no existe. Pero tampoco dentro de la estación, ese templo circular de la perfección humana. La nave se acopla a ella con elegancia. La rotación no se frena. Los científicos mantienen videoconferencias gracias a la más complicada tecnología y demuestran modales exquisitos en las reuniones, pese a que los interlocutores pertenezcan a una potencia enemiga. Todo este milagro de sofisticación, no obstante, apenas puede superar el escollo irracional de un monolito. Los exploradores, ante la estructura, son atacados por algo tan etéreo como una frecuencia insoportable. Se llevan las manos a las orejas (bueno, a los cascos) y caen de rodillas. No los acompañan las armonías de un vals vienés.

Ligeti

Fue en la Viena posmoderna donde falleció Ligeti, un rumano-húngaro-austriaco-judío (no practicante) tan cosmopolita como Kubrick, un neoyorkino-británico. El director no sólo empleó la música del primero en 2001. Asaltó su catálogo (*Atmosphères*, *Requiem*, *Lux Aeterna*, *Aventures*) sin pedir permiso. Vamos, que se pasó los derechos de autor por el



El Círculo de Bellas Artes de Madrid ha dedicado una exposición a la figura y filmografía de Stanley Kubrick.



Un fotograma de *Barry Lyndon*, donde no solo la música está exquisitamente escogida y ubicada, la iluminación es igualmente minuciosa.

monolito. Ligeti, aunque admirador de la película, demandó a la productora exigiendo... ¡un dólar! (la dignidad del creador es tan valiosa que pedir millones resulta vulgar). Ligeti jamás fue un individuo que pecase de convencional. Su música, una exploración independiente y continua de las posibilidades sonoras, lo delata. Los *clusters*, la micropolifonía, las técnicas expandidas o el cromatismo intenso generan discursos en los que nada resulta previsible. Quien escucha su música pierde toda coordenada heredada. Ligeti nos reta: sumergíos en este cauce acústico y dejaos llevar. Puede inquietar, puede producir incluso miedo, como a los primates que se hallan frente al monolito o los exploradores espaciales que ya no pisan suelo conocido.

El personaje de Bowman sí que llega a aceptar el reto. Se sumerge en una dimensión que borra toda coordenada. Ligeti acompaña. Al final del viaje, Bowman experimenta la agonía, la muerte y la resurrección. Regresa a la condición de feto, de nueva vida, y suena otra vez *Also sprach Zarathustra*. Retorno.

Los Strauss o Ligeti no son los únicos compositores de los que 2001 se nutre. No debemos olvidar a Khachaturian, ni negarle el aplauso a Kubrick por desechar de Gayane su célebre "Danza del sable" (ya le había sacado partido otro genio, Billy Wilder, en *Uno, dos, tres*) en favor del maravilloso *Adagio*. Esta música, asentada sobre una melodía larga y aparentemente monótona, esconde sutilezas entre unas voces que rozan las disonancias, que en cualquier momento podrían rebasar los cauces convencionales e inundar las orillas tonales. Nunca ocurre. El conflicto no se desata. El movimiento continúa, moroso y gris. De la misma manera surca el espacio el Discovery. Dentro, los astronautas pueden practicar *footing* en un pasillo eterno por circular.

Puede que todas estas conexiones planteadas entre música, imagen y otros aspectos resulten gratuitas. No lo sé porque hablo desde la ignorancia. Pero nadie puede negarle a Kubrick su condición de genio a la hora de elegir composiciones. No sólo en 2001. Recordemos, por ejemplo, a Beethoven en *A Clockwork Orange*: quien cantó a la humanidad acompaña aquí lo más salvaje de una sociedad hipertrofiada; a Bartók en *The Shinning*: las gemelas inquietantes sólo pueden encarnarse en cuerda, percusión y celesta; o a Schubert en *Barry Lyndon*: otro vienés que resulta agradable para los oídos superficiales pero que, no tan en el fondo, esconde toda la oscuridad, igual que el mundo de Lyndon...

Podríamos seguir, pero odio las tablas de excel. Sólo un apunte: a Ligeti, Kubrick lo volvió a utilizar en dos ocasiones más. En *The Shinning* y en *Eyes Wide Shut*. Al poco de terminar ésta, el de Nueva York falleció. Creo que lo hizo para ahorrarse un dólar.

NAXOS

DVD
VIDEO

GLOBAL



WAGNER

FROM BAYREUTH TO THE WORLD

KATHARINA WAGNER CHRISTIAN THIELEMANN ALEX ROSS VALERY GERGIEV
PLÁCIDO DOMINGO PIOTR BECZAŁA BARRIE KOSKY ANJA HARTEROS

kick!

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

Hugo Alfvén

por Juan Carlos Moreno

Si a alguien no se le puede aplicar el dicho que afirma que “nadie es profeta en su tierra”, ese es Hugo Alfvén. En su Suecia natal no tienen duda alguna al respecto: es su compositor, el artista que mejor ha sabido expresar a través de sonidos sus tradiciones, leyendas y paisajes. En cambio, su proyección internacional ha sido más bien escasa, al menos en comparación a otros compositores nórdicos de los que fue contemporáneo, como el finlandés Jean Sibelius y el danés Carl Nielsen.

La de compositor fue una vocación tardía. Cuarto de los seis hijos de un sastre, Alfvén contaba nueve años cuando, en 1881, empezó a recibir lecciones de violín y piano. Tenía dotes como intérprete, incluso para convertirse en un solista virtuoso, por lo que en 1887 ingresó en el Real Conservatorio de Estocolmo para perfeccionarse como violinista. Pero las tenía también para el dibujo y la pintura, disciplinas que siguió cultivando y estudiando durante ese periodo al lado de maestros como el paisajista Otto Hesselbom.

Todo cambió en 1890, cuando, aún estudiante, entró como violinista en la Hovkapellet, la orquesta de la corte sueca. Fue en ese momento cuando decidió que la música sería la carrera a la que iba consagrar su vida, pero no ya como intérprete, sino como compositor. A las clases particulares en la materia que le dio el hoy olvidado Johan Lindegren, siguieron otras en ciudades como Bruselas y Dresde que permitieron al joven Alfvén familiarizarse con las corrientes que triunfaban entonces en Europa, en especial el nacionalismo y el posromanticismo que conformarían la base de su estilo. Los frutos de esos viajes y estudios no tardaron en llegar: en 1896, Alfvén organizó un concierto en Estocolmo en el que dio a conocer su *Sonata para violín y piano Op. 1*. Tan solo un año después, en la misma ciudad, la Hovkapellet en la que había tocado como violinista interpretó su *Sinfonía n. 1 Op. 7*. Esa obra fue toda una declaración de intenciones: en un país en el que las instituciones musicales y el público solo parecían mostrar interés por la ópera y la música coral, Alfvén optó por presentarse como sinfonista. El éxito obtenido por esta obra, así como por la *Sinfonía n. 2 Op. 11*, estrenada en 1899 y de tono más autobiográfico, le animó a insistir en el ámbito orquestal.

Consagración definitiva

Su consagración definitiva llegaría cinco años más tarde con el estreno de la *Rapsodia sueca n. 1 “Vigilia de estilo”*, en la que Alfvén logró conjuntar de modo magistral el encanto

“La facultad de pensar en colores es, de hecho, una de las características más personales del lenguaje musical en las creaciones del compositor sueco Hugo Alfvén”

musical, por otro lado bastante académico en lo que a la construcción formal y la armonía se refiere.

de las melodías populares escandinavas con un espíritu puramente romántico y evocador, todo ello realizado por una paleta orquestal que debe mucho a la experiencia pictórica del compositor. La facultad de pensar en colores es, de hecho, una de las características más personales de su lenguaje



“En Suecia no tienen duda alguna: Alfvén es su compositor, el artista que mejor ha sabido expresar a través de sonidos sus tradiciones, leyendas y paisajes” (en la imagen, un sello postal sueco dedicado al compositor, impreso en 1972).

El poema sinfónico *Una leyenda de las islas Skerries Op. 20* (1904), las *Sinfonías n. 3* (1906), 4 “Desde los arrecifes” (1919) y 5 (1952), y dos rapsodias más, la n. 2 “Upsala” (1907) y n. 3 (1931), constituyen lo más granado de la aportación de Alfvén a la música orquestal, sin olvidar los ballets *El rey de la montaña* (1923) y *El hijo pródigo* (1957), o bandas sonoras como la de *Synnové de Solbakken* (1934), de cuyas partituras extrajo sendas suites. Curiosamente, y más tratándose de alguien que se forjó como violinista, no abordó nunca la forma concertante.

Música coral y vocal

La otra gran pasión de Alfvén fue la música coral y vocal. Oratorios, cantatas, baladas, odas, corales... Su aportación en este ámbito fue ingente, no solo como compositor, sino también en la faceta de director de formaciones como el Siljankör, que dirigió entre 1904 y 1957, o el coro masculino Orphei Drängar, al frente del cual estuvo desde 1910 hasta 1947 y con el que realizó giras por Europa y Estados Unidos. En cambio, y al margen de su Op. 1, Alfvén apenas volvió a acercarse a la música de cámara, salvo para escribir algunas piezas de circunstancias.

Alfvén compuso prácticamente hasta el final de su vida, fiel siempre a la estética romántica en la que había dado sus primeros pasos como compositor y a las melodías folclóricas que tanto amaba. Mas no sufrió el fatídico destino de otros compositores longevos, condenados a ver cómo las nuevas corrientes y modas musicales relegaban su obra a un segundo plano o extendían sobre ella el manto del olvido. La suya no solo siguió interpretándose en Suecia, sino que su figura era tan indiscutida que, en 1953, a un octogenario Alfvén le tocó el honor de dirigir la primera grabación en estéreo del país. La partitura escogida fue la *Rapsodia sueca n. 1*, todavía hoy una de las obras más interpretadas y grabadas de su catálogo.

El primer sinfonista sueco

Hugo Alfvén ocupa una posición similar a la de Jean Sibelius en Finlandia y Carl Nielsen en Dinamarca: la del padre de la sinfonía en su país, Suecia. En realidad, no fue tal: en 1843, Franz Berwald (1796-1868) ya había estrenado en Estocolmo su *Sinfonía n. 1*. El género, no obstante, no cuajó, de modo que la vida musical sueca siguió girando en torno a la ópera y el canto coral. El mérito de Alfvén fue cambiar esa situación con

"Alfvén ocupa una posición similar a la de Sibelius en Finlandia y Nielsen en Dinamarca"

su *Sinfonía n. 1*, una obra que se esfuerza por ser "la primera escrita en lengua sueca", palabras con las que el compositor expresaba su deseo de alejarse de la influencia

germánica y danesa que hasta entonces había dominado entre los músicos de su país. El éxito obtenido le permitió seguir ahondando en esa vía con obras cada vez más personales y maduras. Así, la *Sinfonía n. 2* (1899) destaca por su carácter oscuro y tempestuoso, y unas dimensiones poco antes impensables en la escena sueca. La *Tercera* (1906), en cambio, es luminosa, una especie de himno a la alegría en el que Alfvén alcanza su plenitud como orquestador. La forma tradicional estalla en la *Cuarta* (1919), concebida como un vasto poema sinfónico que tiene el amor y el mar como protagonistas. La *Quinta* (1952) y última fue la obra maldita de Alfvén: orgulloso de su primer movimiento y satisfecho con el segundo, los dos últimos le parecían atroces y no paró de revisarlos hasta su muerte en 1960.

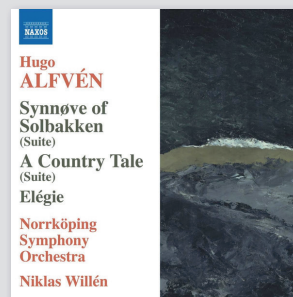
CRONOLOGÍA

- 1872 Nace el 1 de mayo en Estocolmo.
- 1881 Empieza a estudiar violín y piano.
- 1887 Ingresa en el Real Conservatorio de su ciudad natal.
- 1890 Entra como violinista en la *Hovkapellet* u Orquesta de la Corte.
- 1891 Tras graduarse, recibe lecciones de composición de Johan Lindegren.
- 1896 Ofrece un concierto en Estocolmo en el que da a conocer su *Sonata para violín*.
- 1897 Estreno de la *Sinfonía n. 1* a cargo de la Orquesta de la Corte.
- 1903 Compone la *Rapsodia sueca n. 1* "Vigilia de estío".
- 1910 Es nombrado director de la agrupación coral masculina Orphei Drängar.
- 1912 Contrae matrimonio con la pintora danesa Marie Triepcke.
- 1919 Acaba la *Sinfonía n. 4* "Desde los arrecifes", de carácter programático.
- 1923 Se estrena en Estocolmo el ballet *El rey de la montaña*.
- 1934 Escribe la música para la película *Synnöve de Solbakken*, de Tangred Ibsen.
- 1946 Finaliza la composición de su *Sinfonía n. 5*. Se estrenará en 1952.
- 1953 Dirige su *Rapsodia sueca n. 1* para la primera grabación en estéreo de Suecia.
- 1957 Estreno del ballet *El hijo pródigo* en Estocolmo.
- 1960 Muere el 8 de mayo en Falun.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonías n. 1-5. Rapsodias suecas n. 1-3*. Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo / Neeme Järvi. Bis. 5 CD. DDD.
- *El rey de la montaña*. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca / Evgeny Svetlanov. Musica Sveciae. DDD.
- *Gustavo II Adolfo de Suecia*. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca / Stig Westerberg. Swedish Society. DDD.
- *Suite de "Synnöve de Solbakken". Una saga campestre. Elegía*. Orquesta Sinfónica de Norrköping / Niklas Willén. Naxos. DDD.
- *Padre Nuestro*. Iwa Sörenson, soprano; Birgitta Svendén, mezzosoprano; Christer Solén, tenor; Rolf Leanderson, barítono. Coro de Estocolmo. Orquesta Sinfónica de Norrköping / Gustav Sjökvist. Bluebell. DDD.
- *Cantatas, opp. 12 y 36. Balada "Las campanas", op. 13*. Real Coro Filarmónico de Stocolmo. Orquesta Sinfónica de Gävle / Stefan Parkman. Sterling. DDD.
- *Canciones*. MariAnne Häggander, soprano; Lars Roos, piano. Bluebell. DDD.

- *Obras corales y vocales*. Claes-Hakan Ahnsjö, tenor. Folke Alin, piano. Orphei Drängar / Robert Sund. Bis. DDD.




UNITEL
EDITION

GEORGE FRIDERIC HANDEL

SAUL

FLORIAN BOESCH · JAKE ARDITTI · ANNA PROHASKA
GIULIA SEMENZATO · RUPERT CHARLESWORTH

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
ARNOLD SCHOENBERG CHOR

Conducted by CHRISTOPHER MOULDS
Staged by CLAUDS GUTH



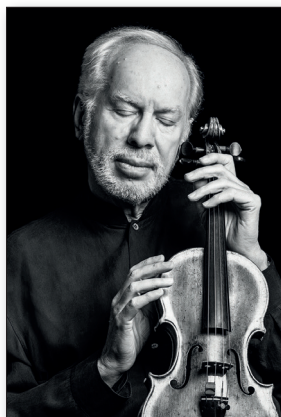
DVD
VIDEO

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

THEATER
an der Wien
DAS OPERNHAUS

AUDITORIO

Conciertos



“Leonard Slatkin y Gidon Kremer (en la imagen) debutaron en la temporada de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, donde el *Concierto para violín y orquesta* de Weinberg tuvo como intérprete a Kremer, figura legendaria y gran defensor de la obra del compositor judeo-polaco. El *Allegro molto*, atacado con brío por Slatkin, no dio tregua a formación y solista. Kremer abordó con absoluta templanza los intrincados pasajes técnicos adjudicados a su instrumento en la partitura”, así se expresa Juan Manuel Ruiz en un concierto histórico de la formación canaria. Pero igualmente hablamos del Caldara por René Jacobs en el CNDM, el recital de Damrau, Kaufmann y Deutsch para Ibermúsica, la *Misa en si menor* de Bach de la Orquesta y Corto Nacionales de España, la temporada del ADDA, etc.

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

Ópera



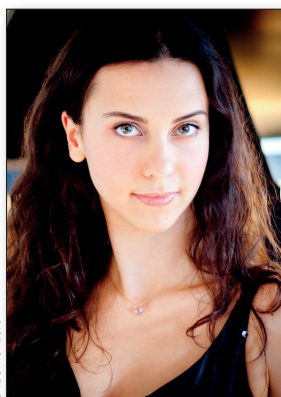
© David Ruano

“El director de escena Ivan Alexandre y el director de orquesta Marc Minkowski decidieron interpretar la trilogía de las óperas Da Ponte de Mozart como si de una saga se tratara y, con un mismo planteamiento escénico y ciertos elementos que actúan a modo de leitmotiv, como el color de la casaca del seductor en sus tres edades o, en el plano musical, la intercalación de breves motivos de las otras óperas a cargo del fortepiano” (en la imagen, Iulia Maria Dan como Donna Anna en *Don Giovanni*). Este Mozart, que queda como uno de los puntos altos de la temporada, comparte páginas con *Peter Grimes* desde Londres, *El ópalo mágico* del Teatro de la Zarzuela, *A Quiet Place* de Bernstein desde París, *Pelléas et Mélisande* del Teatro de la Maestranza o *Macbeth* desde el Palau de Les Arts de Valencia.

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

DISCOS

Discos



© Iberkonzert

Entre los discos recomendados del mes y criticados en la sección, destacan el trabajo de la pianista Anna Petrova (en la imagen), como nos lo describe Sol Bordas “La pianista representa en el piano temas de la naturaleza y de las emociones que enumera así: Naturaleza - Lirismo - Amor - Campanas - Drama - Virtuosismo, con tres compositores rusos representantes del romanticismo tardío y el simbolismo, Scriabin, Rachmaninov y Prokofiev, más un compositor búlgaro menos conocido, Pancho Vladigerov”. Del mismo modo hablamos del Sibelius de Klaus Mäkelä, el Rameau de William Christie, los arreglos para trío de obras de Beethoven por Emanuel Ax, Leonidas Kavakos y Yo-Yo Ma, el Bach de Alard y Bacchetti, el Shostakovich de Jansons, etc.

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

44

AUDITORIO

54

DISCOS

72

DOCUMENTALES

83

DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

El vitalismo de Ádám Fischer

Alicante



La Dusseldorfer Symphoniker, dirigida por Ádám Fischer, recalcó en Alicante en el Auditorio de la Diputación.

La primera visita del maestro Fischer al ADDA dirigiendo a la Wiener Symphoniker a mediados del invierno de 2016 y como admirador de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, significó toda una experiencia para mí por su vitalista versión realizada con el más puro carácter vienes. Aquel recuerdo me llevaba a albergar una gran expectación ante el programa que traía dirigiendo a la Dusseldorfer Symphoniker, de la que es titular desde 2015, junto a la gran pianista georgiana Elisabeth Leonskaja, brillante ganadora del III Concurso Enescu allá por el año 1964, que sustituía al inicialmente anunciado András Schiff, interpretando el *Quinto Concierto Op. 73* de Beethoven y la *Primera Sinfonía* de Gustav Mahler, compositor del que este director húngaro está considerado un especialista.

Absorbida toda la atención por parte de la solista, la interpretación del *Emperador* discurrió por los derroteros de una alta profesionalidad basada en la experiencia en tal repertorio de los tres elementos concertantes. Leonskaja, desarrollando un pianismo expansivo no exento de delicadeza, ofreció un primer tiempo bien contrastado con esa suficiencia técnica que le permitía dar ese carácter sinfónico al piano apuntado ya en la determinante introducción, que anunciaba esa dialéctica entre fuerza y emocionalidad que convergían y divergían con esa especial naturalidad que vino a confirmarse en el definido tratamiento sintético que dio a la coda. La aparente simplicidad del *Adagio* central sirvió para que la pianista mostrara su capacidad de canto, una de sus grandes cualidades expresivas, que se percibió favorecida por la serenidad coral que imprimió el director a la orquesta, demostrando su capacidad de tenso "apianamiento" en el pasaje de transición al rondó final que la solista planteó como si de una fácil improvisación se tratara, llegando a su punto culminante en la variación tiroleña ejecutada con originalidad evocativa, a partir de la cual discurrió hasta la conclusión con luminosa sonoridad favorecida por la energía que irradiaba el pódium. Su interpretación como bis del último Preludio, *Fuegos de artificio*, de Claude Debussy, tendió más al desparpajo percusivo que hacia una experiencia impresionista, tan plástica en esta pieza.

La *Sinfonía "Titán"* sustituyó en la segunda parte del programa a la anunciada Suite del ballet *El mandarín maravilloso* de Bartók, que hubiera tenido un especial interés desde el espíritu magiar de Ádám

Fischer. Éste se adentró en los titánicos efluvios orquestales del compositor bohemio demostrando dominio de lenguaje, al que respondía la orquesta con adecuada identificación con sus indicaciones, teniendo su momento de mayor trascendencia en el tercer movimiento, en el que logró ese imaginativo y contrastado sentido que quiso darle el compositor a sus temas, particularmente a la folclórica interrupción marcada por los címbalos, que mostraba la capacidad de detalle de la excelente sección de percusión de esta orquesta. En el tempestuoso tiempo final, se confirmó el temperamental dinamismo del director en toda su magnitud, efecto que entusiasmó al público impactado ante la magnificente sonoridad orquestal.

José Antonio Cantón

Elisabeth Leonskaja. Dusseldorfer Symphoniker / Ádám Fischer.
Obras de Beethoven y Mahler.
Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Rossini en todo su esplendor

Bilbao

La cita anual de la ABAO con el concierto se trasladó al Teatro Arriaga, de capacidad evidentemente menor a la del Palacio Euzkalduna, lo que facilitó una imagen de muy buena entrada en un acto con obras infrecuentes en la historia de la entidad bilbaína. El concierto era un monográfico Rossini y cabe comenzar la reseña afirmando que tuvo una alta calidad, tanto por la adecuación de las voces como por la prestación de las mismas.

La primera parte de un concierto sin descanso la ocupó la cantata *Giovanna d'Arco* (1859), donde tuvimos oportunidad de conocer a la mezzo Chiara Amarú, que deslumbró con una voz de estilo rossiniano puro, agilidades brillantes y un bello color. Toda una suerte contar con esta cantante. A continuación el plato fuerte de la velada, el *Stabat Mater* (1833) del mismo compositor, donde, si bien todo el cuarteto tuvo un nivel excelso, destacó la voz fulgente, densa y hermosa de la soprano Angela Meade, de agudos de una suficiencia casi insultante y que estuvo cerca de provocar el aplauso espontáneo en un par de ocasiones. Su técnica es ejemplar y dentro del excelente nivel, Meade enseñó una voz un peldaño por encima de las restantes, caso del "Inflamatus". Ojalá podamos disfrutarla en un futuro inmediato en una representación operística.

La misma mezzo no quedó atrás y aunque su papel tiene menor trascendencia, no cabe que supo mantener el nivel de la velada. El tenor Paolo Fanale, que abordó el momento más conocido de la obra, "Cujus animam", mostró estilo rossiniano, si, aunque cierta debilidad en los sobreagudos, con color mate. Simón Orfila enseñó su característica voz y participó de uno de los momentos más emocionantes en la velada, la interpretación del "Eja mater" a capela. Permisaseme, sin embargo, subrayar en este logro la importancia de Nicola Luisotti, maestro conductor que llevó con mano dúctil todo el concierto. Solo por verle dirigir el penúltimo número, "Quando corpus morietur", mereció la pena todo el concierto.

Una velada distinta para ser de la ABAO, pero resplandeciente sin paliativos. Quizás el sonido orquestal no era todo lo brillante que podía exigirse, pero la ABAO puede sentirse satisfecho en esta temporada tan complicada por haber acertado de pleno con el concierto especial.

Enrique Bert

Angela Meade, Chiara Amarú, Paolo Fanale, Simón Orfila. Coro de la ABAO, Orquesta Sinfónica Verum / Nicola Luisotti. Obras de Rossini.
Teatro Arriaga, Bilbao.

El milagro de Mozart y Da Ponte

Barcelona



“El resultado es fascinante, ya que la producción de la trilogía Da Ponte es todo un homenaje al teatro clásico”.

La idea no es nueva: aunque muy diferentes entre sí, las tres óperas surgidas de la colaboración entre Da Ponte y Mozart cuentan con un personaje, el del seductor, que puede funcionar como nexo de unión entre ellas. Un seductor retratado en tres edades: Cherubino de *Le nozze di Figaro*, el adolescente que empieza a descubrir el placer; Don Giovanni, el libertino en plenitud de facultades; y Don Alfonso de *Così fan tutte*, el conquistador maduro que se refugia en el cinismo. Analizadas con detenimiento, las tres obras presentan más temas en común, como los conflictos de poder en una sociedad clasista, la relación entre hombres y mujeres o el anhelo de libertad. Suficiente para que el director de escena Ivan Alexandre y el director de orquesta Marc Minkowski se decidieran a interpretar esta trilogía como si de una saga se tratara y, como tal, con un mismo planteamiento escénico y ciertos elementos que actúan a modo de leitmotiv, como el color de la casaca del seductor en sus tres edades o, en el plano musical, la intercalación de breves motivos de las otras óperas a cargo del fortepiano. Para realzar esa unidad, las tres óperas se representaron en días consecutivos: el 11 de abril, *Nozze*, el 12, *Don Giovanni*, y el 13 *Così*.

El resultado es fascinante. Acorde con el marco barroco del que procede, el Drottningholms Slottsteater de Estocolmo, la producción es todo un homenaje al teatro clásico. Así, la escenografía no puede ser más sencilla: un escenario central con unos cuantos postes de los que cuelgan sábanas y cortinas que figuran puertas, estancias o pinturas, y que se corren, cuelgan y descuelgan continuamente, casi siempre por parte de los mismos cantantes. Fuera de ese escenario, en los laterales, un baúl y unas mesas propias de un camerino con todo aquello que los personajes necesitan para cambiar su vestuario o utilaje. Y ya está, no hace falta mucho más para que el espectador se imagine un palacio o un jardín. De este modo se consigue que el ritmo sea trepidante, sin esas molestas pausas para cambios de decorado

que interrumpen la acción. A ese ritmo contribuye también los intérpretes, siempre arriba y abajo, pero según una coreografía precisa que no olvida que estas tres obras son, por encima de todo, comedias.

Mas la ópera no solo es teatro. O, en todo caso, es teatro cantado. Y en ese punto es donde el primer día sonaron las alarmas. La puesta en escena, el movimiento de los actores y su forma de decir los recitativos, por no hablar de la dirección de Minkowski, hacían justicia al subtítulo de *Nozze*, “la loca jornada”, pero las voces no pasaban de discretas. Pocas, muy pocas, llamaron la atención. Prácticamente solo la de Ana-Maria Labin (Condesa) y Lea Desandre (Cherubino) en cuanto a calidad del canto, y la de Robert Gleadow (Figaro), más que por instrumento, por su entrega total al papel.

El nivel, sin embargo, mejoró en los dos siguientes títulos. En *Don Giovanni* repitieron Gleadow (Leporello), con la misma extenuante entrega escénica (un par de desnudos casi integrales incluidos) y una Arianna Venditelli que brilló más como Donna Elvira que como Susanna. Alexandre Duhamel fue un Don Giovanni rotundo, sin demasiados matices, pero efectivo, mientras que Iulia Maria Dan convenció como Donna Anna por la musicalidad de su canto. Más redondo fue el nivel de *Così*, sobre todo gracias a su elenco femenino: Ana-Maria Labin, una Fiordiligi emotiva y segura en su “Per pietà, ben mio”; Angela Brouwer, Dora-bella inconsciente y juvenil, y Miriam Albano, una Despina despierta, pícaro y, vocalmente, irreproachable.

El gran protagonista de la trilogía, sin embargo, se encontraba en el foso: un Marc Minkowski en estado de gracia que hizo volar la orquesta del Liceu. Sus lecturas tuvieron ese ritmo teatral, ese dinamismo que Mozart y esta propuesta escénica exigen. Todo fluía con una naturalidad y una gracia pasmosas, con momentos de alta tensión dramática (el arranque de *Don Giovanni* o la escena de la cena con el Comendador) y espacio también para esos instantes en que Mozart suspende el tiempo para que sus personajes descubran sus sentimientos. Minkowski dirigía con una sonrisa y eso se apreció en el resultado. Mención especial merece la labor de Maria Shabashova al pianoforte por su imaginación a la hora de acompañar en los recitativos y la naturalidad con que intercalaba motivos de las otras óperas o realzaba algunos pasajes orquestales.

En suma, la propuesta del Liceu de dar de manera consecutiva la trilogía de Mozart y Da Ponte solo merece parabienes. Es una forma de abordar esas obras maestras de un modo nuevo, global, sin dejar por ello de disfrutarlas por separado. ¿Que el nivel vocal pudo ser mejor? Sin duda. Pero, salvo en *Nozze*, en los otros dos títulos ese nivel fue suficientemente óptimo. Si a ello se une la calidad actoral de esos cantantes, la vivaz e imaginativa puesta en escena, solo aparentemente sencilla, y la dirección de Minkowski, poco más se puede pedir.

Juan Carlos Moreno

Thomas Dolié, Ana-Maria Labin, Arianna Venditelli, Robert Gleadow, Lea Desandre, Alix Le Saux, Alexandre Duhamel, Iulia Maria Dan, Angela Brouwer, James Ley, Florian Sempey, etc. Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu / Marc Minkowski. Escena: Ivan Alexandre. *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

“Para realzar la unidad propuesta por Ivan Alexandre, las tres óperas se representaron en días consecutivos”

Una digna reapertura lírica

Buenos Aires



La bohème, de Puccini, es la ópera más representada en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Sin duda la reanudación de la temporada lírica es uno de los episodios más esperados en los teatros... Tal cual el Teatro Colón de Buenos Aires ha podido abrir su temporada con *La bohème*, de Giacomo Puccini. De manera que me ocupa en este despacho desde mi corresponsalía porteña hablar de una ópera celebre que, estadísticamente, en lo que va de la vida de este emblemático teatro para la ciudad, detenta el mayor número de representaciones. Por eso la he tenido que comentar y analizar tantas versiones con intervenciones de grandes repartos y escenografías.

La presente versión tiene su raíz en 2018, dado que se mantuvo la puesta escénica de aquel momento, realizada por el italiano Stefano Trespidi, muy vinculado en su trayectoria a la Arena de Verona, y que tuvo vínculos con *regisseurs* muy destacados, sobre todo las reposiciones del gran Zeffirelli. Logró entonces una puesta movida, con algunos extras menos por razones del protocolo pero de lucimiento, sobre las escenografías preparadas por Enrique Bordolini y el vestuario de Imme Muller.

La versión musical del director debutante en la ocasión Alain Guingal fue sumamente correcta, con respecto al respaldo de las voces en escena y algo más tendiente al *forte* en la escena del Café Momus. Bien el coro estable en su reaparición, luego de largo silencio (algo

menguado en integrantes), dirigido por Miguel Martínez y el de niños, dirigido por César Bustamante.

Saimir Pirgu, con voz pareja y sonora, y un canto expresivo en las diversas escenas, encarnó un Rodolfo meritorio y convincente, en tanto Verónica

“La presente versión es de Stefano Trespidi, que tuvo muchos vínculos con el gran Zeffirelli”

Cangemi aportó su experiencia y recursos como Mimi, luciendo tanto en lo vocal como expresivo. Por otra parte, también fue debutante Giuliana Gianfaldoni como Musetta, que en el célebre vals no transmitió el lado picaresco del personaje, con voz y canto monocorde.

Los bohemios tuvieron intérpretes efectivos con movimientos de escena bien marcados, siendo sus intérpretes Alfonso Mujica, Juan Font y Fernando Radó, con una expresiva “Vecchia zimarra”. En los papeles comprimarios cabe el destaque de Luis Gaeta y Sergio Spina, entre otros.

En suma, una apertura que trajo el regreso de la ópera y el comienzo de los abonos acostumbrados del Colón. Ya en próximos despachos iré cubriendo todo aquello que tenga relación con este esperado regreso, hasta la próxima.

Néstor Echevarría

Verónica Cangemi, Saimir Pirgu, Giuliana Gianfaldoni, Alfonso Mujica, Juan Font, Fernando Radó, etc. Orquesta y Coro del Teatro Colón / Alain Guingal. Escena: Stefano Trespidi (Zeffirelli). *La bohème*, de Giacomo Puccini. Teatro Colón, Buenos Aires.

Leyendas con pasión

Las Palmas de Gran Canaria



Kremer y Slatkin en un concierto con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria que quedará en la memoria de los intérpretes y público.

El director norteamericano Leonard Slatkin y el violinista letón Gidon Kremer debutaron en el doceavo concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC), con un repertorio que incluyó obras de Barber, Weinberg y Franck.

Slatkin, que dirigió unas emotivas palabras al público desde el podio, previas al inicio del concierto, dedicó la interpretación del *Adagio* de Barber en recuerdo de las víctimas del actual conflicto en Ucrania y con el deseo de un mundo mejor. Las cuerdas de la OFGC se mostraron cohesionadas, sutiles en los matices y respiraciones e intensamente expresivas en el clímax del *Adagio*. Slatkin caló profundamente en los músicos y la audiencia, exhibiendo una plasticidad gestual que se tornó esencial a la hora de comunicar la atmósfera introspectiva de esta conmovedora pieza.

El *Concierto para violín y orquesta* de Weinberg tuvo como intérprete a Kremer, la otra figura legendaria de la noche y gran defensor de la obra del compositor judeopolaco. El *Allegro molto*, atacado con brío por Slatkin, no dio tregua a formación y solista. Kremer abordó con absoluta templanza los intrincados pasajes técnicos adjudicados a su instrumento en la partitura. El Maestro norteamericano logró el perfecto y difícil balance entre solista y orquesta, esta última de nutrida instrumentación y amplios gestos sinfónicos en su escritura. Kremer hiló con naturalidad la dilatada línea melódica del *Allegretto*, con destacadas interacciones con el clarinete y logrando crear el apropiado clima dramático. Más intimista y lírico en el *Andante*, mostró su lado más virtuoso en los marcados y obsesivos motivos del *Allegro risoluto*, culminando la obra con brillantez. Correspondiendo a los cálidos y prolongados aplausos del público, el afamado violinista ofreció como propina una magnífica interpretación del *Réquiem* para violín de Igor Loboda, obra compuesta en memoria de las víctimas del conflicto armado ucraniano de 2014.

Continuó el concierto con la *Sinfonía en re menor* de Franck, que resplandeció desde su inicio por el amplio hálito de las cuerdas en los fraseos, los acentuados contrastes de *tempi* y los poderosos clímax del *Lento-Allegro ma non troppo-Allegro*. Slatkin ofreció una versión vibrante y enérgica, así como cargada de lirismo en los inspirados temas melódicos, sin perder nunca la visión de conjunto y obteniendo los mejores resultados de una OFGC volcada totalmente en la interpretación. La formación canaria, estimulada en todo momento por la sabia veteranía del director norteamericano, resultó perfectamente empastada en todas sus familias instrumentales, equilibrada en los *tutti* y con sobresalientes solos, como los de trompa y corno inglés en el *Allegretto*. El denso y penetrante dramatismo del *Allegro non troppo* final fue remarcado con brillantez por los metales y timbales, siempre en perfecto balance con el

resto de secciones. Slatkin, que conoce esta obra al detalle, obtuvo momentos verdaderamente intensos, dando pulso vital a cada movimiento de la sinfonía a través de continuas y dinámicas oleadas sonoras, y preparando, con total elocuencia y determinación, su triunfante desenlace final.

Un concierto, en definitiva, que quedará en la memoria de los intérpretes y público, por el poder comunicativo y evocador exhibidos y la absoluta entrega de todos los agentes musicales implicados.

Juan Manuel Ruiz

Gidon Kremer. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / Leonard Slatkin. Obras de Barber, Weinberg y Franck. Auditorio Alfredo Kraus, Las Palmas.

Tormenta en el alma

Londres



John Tomlinson y Allan Clayton, dos pilares interpretativos en este *Peter Grimes* de Deborah Warner.

Finalmente, la coproducción de *Peter Grimes* estrenada en el Teatro Real de Madrid el año pasado llegó a la Royal Opera House. Dos teatros más, las óperas de París y de Roma, aguardan esta puesta en escena de Deborah Warner, que también en Londres fue aclamada como modélica. Tanto lo es que me resisto un poco a ponerle este reparo, seguramente no compartido por el 99 por ciento de los espectadores: el simbolismo de un protagonista enroscado en sus redes de pesca, con un alma representada por un acróbata suspendido en los aires como también lo está a veces su barca, es una maravillosa alegoría de libertad contrapuesta a una comunidad que, víctima de una pobreza que la lleva a atrincherarse en obsesivos prejuicios, persigue al protagonista con linternas y antorchas como si fuera una moderna Gestapo. Esta trascendencia de antihéroe versus victimarios es, en algunos momentos, un estereotipo que quita a la obra su costumbrismo casi de sainete.

Dicho lo cual, también en Londres impresionó ese protagonista que Allan Clayton canta con suprema seguridad y calidez de timbre, aún en ese difícilísimo sostenido en el registro alto al comienzo de "Now the Great Bear and Pleyades". Su gesto final, de conmovedora aceptación al partir con su barca para hundirse en el mar, queda también como una gema interpretativa de este protagonista sin par en la simpleza de una inocencia que le hace resistir cualquier hipocresía, literalmente hasta la muerte. Similarmente bien

cantada fue la Ellen Orford de la bellísima Maria Bengtson, pero su caracterización falló en un punto fundamental, muy claro para quienes hayan podido apreciar otras interpretaciones, por ejemplo, la de Heather Harper. Ellen no solamente ruega con la ternura y la desesperación puesta por Bengtson, sino que también acusa y confronta a Grimes con una capacidad de reproche que termina demostrando el sinsentido de los sueños de éste último. La bofetada con que Grimes termina su relación con Ellen es una respuesta a lo que él ve como una agresión de quién, hasta ese momento, había considerado como su ángel salvavidas. Y la famosa "embroidery aria" de Ellen no es un simple lamento *pseudopucciniano*, sino una queja llena de amargura y resentimiento.

John Tomlinson cantó con suprema seguridad y proyección vocal un alcalde-magistrado (Swallow), que termina saliéndose de sus casillas de forma irresistiblemente hilarante durante el baile escenificado por Warner como un verdadero pandemonio. Y Bryn Terfel descolló con su interpretación de Balstrode: no hubo aspecto interpretativo de este inquietante personaje que se le escapara, desde su sombría capacidad satírica hasta la implacable y finalmente destructiva sobriedad de juicio con que instruye a Grimes a suicidarse. Pero también logró algo que no recuerdo haber visto antes, a saber un asomo de ternura y sensibilidad en su conspiración con Ellen para tratar de salvar hasta último momento la vida del protagonista. Excelente también Jacques Imbrailo como un Ned Keene, que aquí no es solo un apotecario, sino un seductor en su relación con Mrs. Sedley (una convincente Rosie Aldridge), que depende de él para conseguir el láudano al cual es adicta. Y similarmente efectivos los cameos encabezados por la Auntie de Catherine Wyn-Rogers.

Mark Elder dirigió un *Peter Grimes* más bien lento, que le permitió ser lacerante en su articulación y exploración de texturas, cromatismos y contrastes, aun cuando extrañé esa mezcla urgencia en *crescendo* que Britten impone en la famosa *Passacaglia* que abre el segundo acto. Pero nada faltó en los demás Interludios, en los cuales su detenimiento quirúrgico para con el detalle fue magistralmente combinado con un pulso de sostenida tensión y vitalidad. Bajo su dirección, coros y orquesta interpretaron un inolvidable "Old Joe has gone fishing", esa sincopada canción desperada por neutralizar la tormenta del mar y del alma que hacen de esta obra un hito en la historia de la ópera.

Agustín Blanco Bazán

Allan Clayton, Maria Bengtson, John Tomlinson, Bryn Terfel, Jacques Imbrailo, Catherine Wyn-Rogers, Rosie Aldridge. Royal Opera House / Mark Elder. Escena: Deborah Warner. *Peter Grimes*, de Benjamin Britten. Royal Opera House, Londres.

Y Purcell fue una fiesta

Madrid



"En el Teatro Real hemos tenido la suerte de escuchar *King Arthur* de Purcell al conjunto vocal e instrumental Vox Luminis".

Estrenada en 1691, en el Teatro de los Dorset Garden de Londres, es un caso único en la historia de ese curioso híbrido inglés, denominado "semi-opera", ya que tiene un libreto escrito específicamente para ella y nada menos que por el poeta más importante de la Restauración inglesa, John Dryden, cuando lo normal era que para esta forma teatral se adaptasen obras dramáticas ya existentes. En *King Arthur* la música y la trama están mejor integrados que en otras óperas semi serias de Purcell. Y aunque los principales protagonistas, Arthur y su prometida Emmeline no canten, Purcell, en el transcurso de sus cinco actos, proporciona un variado cóctel musical que combina madrigales con instantes furiosos o la sublime aria "Fairest Island", con la alegría campesina en "Your hay it is mow'd".

En el Teatro Real hemos tenido la suerte de escuchar esta maravillosa obra al conjunto vocal e instrumental Vox Luminis, fundado por su director Lionel Meunier, él mismo uno de los bajos, cuyo mayor atractivo reside en la capacidad de todos sus integrantes vocales de poder actuar como solistas. Cosa que funciona muy bien en obras como el *King Arthur* con sus múltiples pequeños papeles. Y aunque algún purista pueda echar en cara a Meunier algunas libertades con la partitura, como la inclusión en el Acto V del himno a St. George, que no se sabe si es de Purcell, los resultados del grupo son espectaculares y nunca he escuchado al magno músico británico interpretado con más brío y elegancia y mayor coordinación de cantantes, coro y orquesta. Esto, combinado con la excelente (por una vez) dramaturgia de Isaline Claeys y el magnífico recitado de las partes habladas por José Luis Martínez, convirtió este concierto en una sesión de gran música, de arte. En esta ocasión, ¡bravo al Teatro Real!

Francisco Villalba

Solistas. Vox Luminis / Lionel Meunier. *King Arthur*, de Henry Purcell. Teatro Real, Madrid.

Damrau, Kaufmann, Deutsch

Madrid

Que en una misma velada coincidan dos de las voces más importantes del mundo con el grandísimo pianista Helmut Deutsch; un habitual del Ciclo de Lied en el Teatro de la Zarzuela, es algo muy poco frecuente. Por eso este recital tenía una particularidad, atraía a los fans



Diana Damrau y Jonas Kaufmann, don grandes cantantes junto al piano superlativo de Helmut Deutsch.

de la soprano y del tenor, hoy considerado por muchos el primero del orbe, y a los amantes del Lied, menos numerosos, pero mucho más selectivos. El programa, preparado minuciosamente, procurando que no fuese ni demasiado popular ni demasiado académico, fue una sucesión de canciones interpretadas alternativamente por la soprano y el tenor y en ocasiones a dúo. La temática fue el amor, sus anhelos, sus momentos felices, sus temores, sus decepciones.

Diana Damrau demostró que para ella el mundo del Lied no tiene secretos, con su bella voz, manejada con la maestría que le es habitual, hizo verdaderas filigranas sin un detalle que empañase su maravillosa actuación. Fue exquisita, apasionada, juvenil, inocente. Lo fue todo sin renunciar a una musicalidad fuera de serie y dando una clase de interpretación.

Jonas Kaufmann es otra cosa. Su voz hoy en día se estrangula en muchos momentos, los *pianos* los resuelve en falsete, su agudo ha perdido el brillo de hace tiempo, pero, con el bello timbre abaritonado de su voz, aunque sea prefabricado, el tono medio aún poderoso y sus portentosas dotes interpretativas logró que, al menos yo, le perdonase los defectos antes apuntados. En otras ocasiones en sus recitales liederísticos no me han gustado, pero en esta, sí. Habrá sido por tener a Damrau como compañera y a Deutsch en el piano, o quizá el programa, pero es la única vez que cantando en Madrid haya justificado, en parte, su fama. Deutsch fue un magistral colaborador.

El éxito de la velada distó mucho de ser clamoroso.

Francisco Villalba

Diana Damrau, Jonas Kaufmann, Helmut Deutsch. Obras de Schumann y Brahms. IberoMúsica. Auditorio Nacional, Madrid.

Ensimismados

Madrid

La *Misa en si menor* de Johann Sebastian Bach fue todo un acontecimiento en víspera de las fiestas dentro de la programación de la Orquesta y Coro Nacionales de España, con su director titular, David Afkham, al frente. Un acontecimiento que se revistió de las galas de público que le corresponden por galones: una buena entrada (asientos de coro incluidos), de esas que aún nos parecen de otras épocas.

De inicio, el ajustado plantel sobre las tablas (cuerda con veintinueve profesores sobre la base de dos contrabajos), su compacta disposición alrededor del podio y la definida articulación conjunta, especialmente acusada en los primeros números corales de esta *Misa*, reflejaron una apuesta por un camino, una "tercera vía" abierta entre la visión más



La *Misa en si menor* de Bach, un acontecimiento dentro de la programación de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

tradicional heredada de las maneras del mundo sinfónico y la que proclama, por otros medios, técnicas y preparación, la (mal llamada) música antigua. Una apuesta que supone obvios riesgos al salirse con su articulación, acentos y silencios, de las inercias del conjunto, orquesta y coro, y exigir mayor concentración y limpieza, aún confluyendo en lógicas resoluciones prácticas.

Una disposición que dio mucho juego en *arias* como las del *Christe Eleyson* o ya en el *Gloria* que, en circunstancias más controladas,

apostaron en varias formas por la sutileza bajo el vuelo de la voz. Siguiendo con el coro, después, un *Qui tollis* magnífico y una entrada fulgurante del *Cum Sanctu*, con fuerza y ánimo mantenidos. Un final sobresaliente para una primera parte, preparada con su descanso para el público, en dicho punto. El *Credo*, con un punto de velocidad extra en sus coros iniciales, ofreció nuevos retos a orquesta y coro, desde los bajos del conjunto, dando, a la postre, una visión más ajustada y perfilada en todos números de profundo significado, con un finale *senza rit.*

Un *Sanctus* con mayestático magisterio en la conducción armónica y resolución en las secciones más exigentes; *Benedictus*, nuevamente destacando un labrado, cincelado y gustoso vuelo de la voz; para terminar en un sereno *Agnus Dei* de acuerdo a sus pautas y letra (*Dona nobis pacem*), dado que si se exagera (artificialmente) la articulación, buscando, quizás, una legítima mayor vivacidad y esplendor técnico, se compromete, por otro lado, el que es a mi parecer el más genuino, y avanzado también, logro bachiano: la moderna y eficaz funcionalidad de su conducción armónica. Una fértil e implacable funcionalidad que te invade y traslada como una suerte de ensimismamiento.

Luis Mazorra Incera

Robin Johannsen, Sophie Harmsen, Jeremy Ovenden, Konstantin Wolff. Orquesta y Coro Nacionales de España / David Afkham. *Misa en si menor*, de Bach. OCNE. Auditorio Nacional, Madrid.

El ópalo mágico

Madrid



La escenografía de Paco Azorín retrató muchos de los males tecnológicos de nuestros días.

The Magic Opal, o traducido, como fue el caso de este libreto en su integridad, *El ópalo mágico*, opereta cómica en dos actos con música de todo un Isaac Albéniz y libreto de Arthur Law en traducción de Javier Ibarz y Pachi Turmo, y adaptación de Paco Azorín y Carlos Martos de la Vega, fue la, como ven, prolija y valiente nueva producción del Teatro de la Zarzuela. Una obra, a su manera, compleja, que juega con el paralelismo con aquella otra tan célebre y de difícil interpretación del repertorio del *Singspiel* y de la ópera en general: *La flauta mágica* de Mozart. Pasamos, así, de la *flauta* al *ópalo*, de Mozart a Albéniz y, de la búsqueda de la verdad y la sabiduría, al... amor mismo. Lo que, aún sin remitirnos a términos *freudianos*, supone un paso casi insalvable.

Y sí, la argumentación abundó en un histriónico tono de juego permanente, alrededor de esta quimera: el amor „auténtico“. Una quimera subrayada por una escenografía más o menos puesta al día en todos los sentidos, los mejores y los peores, de esta manida expresión. Una escenografía que, en su propuesta geométrica y cromática, se regodeaba en un relativo surrealismo y sátira de fondo. Haciendo un pequeño juego de palabras, una escenografía... „al cubo“. De esta guisa un tanto „coral“, en el sentido filmico de este calificativo, el fruto se tornó colegiado y dependió en gran medida de las situaciones creadas alrededor de una trama con más peso aparente en lo teatral, lo simbólico e, incluso, lo circense.

Brilló la música de Albéniz, como no podía ser de otra forma, y su interpretación en manos de un buen y homogéneo elenco dramático y vocal, sin altibajos reseñables entre unos y otros, y entre unas y otras escenas, siempre a un nivel notable, así como los con-sabidos Coro del Teatro de la Zarzuela y Orquesta de la Comunidad de Madrid, dirigidos por Guillermo García Calvo.

Una visión remozada de la obra del de Camprodón que desmitificó de principio y por principio, algunos tópicos del género, sin llegar a cuajar para mi gusto, pero que, en este sentido de gallardía, coherencia y tenacidad, merece un espaldarazo, aún cuando resulta obvio que deja mucho, muchísimo margen para nuevas visiones y revisiones de esta desconocida *opereta* en el futuro, en su lengua inglesa original o en la nuestra. Que las veamos.

Luis Mazorra Incera

Ruth Iniesta, Santiago Ballerini, Luis Cansino, Damián del Castillo, Carmen Artaza, Jeroboám Tejera, Helena Ressurreição, Alba Chantar, Gerardo López, Tomeu Bibiloni, Fernando Albizu. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de La Zarzuela / Guillermo García Calvo. Escena: Paco Azorín. *El ópalo mágico*, de Isaac Albéniz. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

René Jacobs y su amada *Maddalena*

Madrid



El oratorio *Maddalena ai piedi di Cristo* de Antonio Caldara, que fue interpretado en el Ciclo Universo Barroco del CNDM.

Asistimos a uno de los conciertos más esperados de la temporada del ciclo Universo Barroco del Centro Nacional de Difusión Nacional (CNDM). El oratorio *Maddalena ai piedi di Cristo* de Antonio Caldara fue rescatado en los años 90 de la Biblioteca Nacional de Austria por René Jacobs y posteriormente grabado en 1996, convirtiéndose en uno de las grabaciones más queridas, escuchadas y valoradas por los melómanos, dada la belleza de su música y su interpretación. Se da la circunstancia de que Caldara compuso, al menos, otros cuarenta y dos oratorios, todavía casi ignotos.

La disposición escénica ideada por Jacobs fue muy original, creando un juego de alturas con las tarimas, donde se alternaban instrumentistas y cantantes, situándose muy próximos a los bancos de coro, dejando un gran espacio en el frente del escenario. La Orquesta Barroca de Friburgo dejó patente su calidad desde su primera intervención, en la *Sinfonia* de la Primera Parte del Oratorio. Los rápidos pasajes de la cuerda fueron de un gran vitalismo con soberbias intervenciones solistas de los violinistas Petra Müllejans y Brigitte Täubl, a modo de *Concerto grosso* veneciano. El conjunto alemán dio una verdadera lección de lo que significa ser un grupo estable en sus intérpretes, puesto que la treintena de sus integrantes estables son asimismo accionistas de la orquesta, lo que les confiere un compromiso extra que se transfiere a la interpretación. Debemos destacar la igualdad en el balance

sonoro y en la articulación por parte de todas las secciones de la cuerda. Asimismo, las intervenciones a solo en las arias con instrumento obligado fueron una delicia, como el dulcísimo y ensoñador sonido del violonchelista Guido Larisch en el aria "Pompe inutili" o el luminoso, expresivo y bello so-

"El conjunto alemán dio una verdadera lección, a destacar la igualdad en el balance sonoro y en la articulación por parte de todas las secciones"

nido de la concertino Petra Müllejans.

El florido bajo continuo fue en todo momento el perfecto aliado de los solistas, dotando de la perfecta atmósfera a cada uno de los múltiples *afectos* que acompañan a cada aria, que son una de las maravillas de este oratorio, mediante el empleo de múltiples combinaciones de sonoridades entre violonchelo, viola da gamba, arpa, archilaúd, órgano y clave.

El elenco vocal estuvo capitaneado por una espléndida Maddalena, la soprano Giulia Semenzato, en quien recae gran parte de las arias y de los *afectos*. Se mostró como una excepcional y versátil voz que domina todo su registro, mostrando una pulcritud máxima en la

emisión y dicción italiana, a la vez que su voz puede ser ligera, pero también poderosa y plena, con una expresividad que estuvo a la altura de las fantásticas arias. Hay que reconocer y poner en justo lugar al joven contratenor español Alberto Miguélez Rouco, quien encarnó magníficamente al Amor Celeste. Dueño de una voz especialmente natural, bella, de amplia tesitura y de nada desdeñable volumen, puso una fantástica elocuencia en cada una de sus intervenciones. Dejemos de buscar en el extranjero al nuevo referente de los contratenores. Quizás lo tengamos ya en casa.

El rol de Amor Terreno fue desempeñado por la contralto Helena Rasker, quien debió de dar más proyección a sus arias, mientras que los más breves papeles de Marta, Cristo y Fariseo fueron de un especial calidad por la siempre excepcional mezzo Marianne Beate Kielland, mientras que al Cristo del tenor Joshua Ellicott le faltó la personalidad necesaria para este papel de tanto simbolismo, mientras que Johannes Weisser, Fariseo, fue un rotundo y seguro barítono con muy buena presencia sonora en los graves.

René Jacobs dirigió con su carisma vital que lo caracteriza, mediante un gesto conciso desprovisto de artificiosidades, dejando mucha de la responsabilidad de los recitativos en el propio bajo continuo, que funcionó de un modo casi autónomo. La pasión y fascinación que siente Jacobs por esta música es tan contagiosa, que la orquesta no pudo dejar de responder, realizando un verdadero y cómplice trabajo conjunto entre director e instrumentistas. El público dedicó una larga y cálida ovación a todos los intérpretes hacia la extraordinaria música de Caldara, quien debe ser todavía mucho más reconocido e interpretado.

Simón Andueza

Giulia Semenzato, Marianne Beate Kielland, Helena Rasker, Alberto Miguélez Rouco, Joshua Ellicott, Johannes Weisser. Orquesta Barroca de Friburgo / René Jacobs. *Maddalena ai piedi di Cristo*, de Antonio Caldara.

Universo Barroco, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.

Una revelación

París



La puesta en escena de Krzysztof Warlikowski ilustra perfectamente la trama de *A Quiet Place*, ópera de Leonard Bernstein.

A Quiet Place (Un lugar tranquilo), ópera de Leonard Bernstein y última de sus obras líricas, hace su entrada en la Ópera de París. Para esta ocasión, se ha hecho una revisión del libreto y de la música, a cargo de Garth Edwin Wadsworth, responsable del "Leonard Bernstein Office", que se propone combinar los dos estados de la obra: el

Perfume genuinamente francés

Sevilla



© GUILLERMO MÉNDO

"Willy Decker firmaba otra dirección escénica extraordinaria, jugando sobre la escenografía minimalista de Wolfgang Gussmann y la iluminación Hans Toelstede".

No sabemos si el Maestranza podía prever una respuesta negativa del público ante este *Pelléas et Mélisande* de Debussy, pero algunas butacas quedaron vacías. Sin embargo, una mayoría disfrutó de una apuesta en la que confluyeron todos los elementos a su favor, acaso como ni siquiera su autor pudo imaginar. Puede que el trío protagonista fuese del mismo nivel que quienes lo estrenaron, pero no la producción, hecha no sólo con imaginación e inteligencia para sacar algunos de los muchos símbolos escondidos en la misma, sino por los recursos escénicos empleados, que incluía una suntuosa y esplendente escenografía, magnífico tratamiento de la luz o una batuta de oro.

La historia pone en pie un triángulo amoroso al uso: una hermosa mujer misteriosa, dubitativa, reservada, y dos hermanastros que se enamoran de ella perdidamente, hasta llegar a matar el uno al otro; naturalmente, el barítono-bajo asesina al barítono atenuado o Martin. Pero un argumento seccionado, conscientemente inconexo, con elipsis, no siempre dentro de una lógica dramática, junto a una línea melódica en la que no sólo no hay grandes arias, sino que incluso es difícil recordar una sola frase musical, no ayuda a encontrar el favor del público.

A cambio ofrece una música maravillosa, evanescente, sutil, ligera, como fuera de la realidad, casi siempre enlazada mediante motivos recurrentes que Debussy usa, no a la manera de Wagner, sino mucho más cortos, como unidades o células, siempre aplicados a la orquesta y nunca al canto.

Conviene saberlo para entender mejor el trabajo del trío protagonista, físicamente atractivos. Empezando por la bellísima Mari Eriksmoen, una soprano noruega que se dejó conquistar por Golaud, que la encontró perdida en medio de un bosque y con el que se casaría 6 meses después, y luego por su hermanastro, con quien parece encontrar el amor. También enamoró a toda la familia de sus amantes, y para cada uno de ellos necesitaba un registro diferente, un talante, maneras e inflexiones de voz. Esa maleabilidad es

una de las cualidades que deben acompañar a una verdadera Mélisande; eso, y una tersura en su emisión, diversos colores, claridad de dicción o sinuosa línea de canto.

De igual manera, pero por diferentes motivos, Golaud también hace de la versatilidad de su registro bandera. El norteamericano Kyle Ketelsen fue quien dio vida a sus encontrados y cambiantes sentimientos con absoluta propiedad, añadiendo una inteligibilidad impropia en su extensión más grave incluso, así como dolorosos agudos cuando los re-celos van desplazando al amor. Edward Nelson clavó el espíritu de Pelléas, el enamorado, con su voz limpia, no especialmente cálida, homogénea en todo el registro, con suficiente potencia para su amor anovelado. Maravilloso el dúo de amor.

También hubo importantes exigencias vocales para Yniold, el hijo de Golaud, por lo que se suele recurrir a una voz de soprano. Eleanor Deveze cumplió maravillosamente esas exigencias. Marina Pardo firmó una Geneviève a la que faltó una mayor emisión y menos vibrato, aportando su experimentada intención a su rol. Bien que aprovechó Javier Castañeda su doble oportunidad de pastor y médico. Coro interno y mágico.

Willy Decker firmaba otra dirección escénica extraordinaria, jugando sobre la escenografía minimalista de Wolfgang Gussmann y la iluminación Hans Toelstede.

Decker ya sabemos cómo maneja las situaciones, y cuando no enlaza algunas de las conexiones perdidas del argumento, consigue atraer al espectador con la belleza sorpresiva de la producción. Aunque es imposible que afloren todos aspectos horizontales y transversales de la obra simbolista, sí hubiese sido bastante aleccionador destacar los momentos de luz frente a los de sombra, que fueron contados, a pesar de que casi constituyen la esencia de los juegos simbólicos.

Tenemos la fortuna de contar como director honorario de la ROSS a Michel Plasson y como titular a Marc Soustrot. Desde sus nombramientos sabíamos que estos dos directores, ya de vuelta de todo, vendrían a dejar sus posos de sabiduría musical en el Maestranza. A sus 88 años, a Plasson le cuesta ya subir al podio, pero en octubre dirigió un programa de abono (el de inauguración de la temporada) de pie. Aunque estas limitaciones no le impiden que cuando toma la batuta dirija con la fuerza de un joven y la madurez de los años de experiencia que atesora. El resultado: una dirección de ensueño, porque se conoce todos los leitmotiv y su carácter, porque entiende el fluido melódico debussyano, porque da vida a cada instrumento cuando le corresponde, porque maneja el cambiante espectro dinámico de Debussy como pocos, porque le pone una ilusión-intención fascinantes y porque vierte en cada nota una gota del más evocador y seductor perfume francés.

Carlos Tarín

Edward Nelson, Mari Eriksmoen, Kyle Ketelsen, etc. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Michel Plasson. Escena: Willy Decker. *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

"Dirección de ensueño de Michel Plasson, conociendo los leitmotiv y su carácter, entendiendo el fluido melódico debussyano y el seductor perfume francés"

de 1983, para gran formación pero corta, y el de 1986, más extensa pero para una formación de cámara. En el Palacio Garnier, se ve así una ópera larga con la orquesta de la Ópera de París al completo, en conformidad con esta revisión, bajo la dirección de otro especialista del compositor estadounidense, Kent Nagano.

Se trata de un estreno importante en todos los sentidos, para esta nueva producción de la gran casa lírica parisina. La trama se conserva, correspondiendo al estado final de la obra, con una historia de conflicto de familia alrededor de peripecias amorosas homosexuales y heterosexuales. Una autobiografía seguramente, con alusiones a la vida

misma de Bernstein (desaparecido en 1990) para su obra testamento. Sobre un tejido orquestal brillante, la intervención del canto se divide entre largos diálogos y momentos de lirismo para algunos conjuntos, en una forma de teatro musical con una música que mezcla tonalidad y politonalidad. Una obra original e interesante desde muchos puntos de vista, mucho más ambiciosa y totalmente diferente de los musicales como *West Side Story* que han construido en parte la fama del compositor.

"La trama es una historia de conflicto de familia alrededor de peripecias amorosas homosexuales y heterosexuales"

El reparto vocal internacional elegido se revela en total adecuación, con un inglés (y algunos toques originales de francés) bien proyectado y un canto seguro, a pesar de estar a veces tapados por los instru-

mentos. Destaca el cuarteto de las voces de los papeles principales, encarnados con prestancia por la soprano Laudia Boyle (Dede), el tenor Frédéric Antoun (François), el barítono Gordon Bintner (Junior) y el bajo Russel Braun (Sam). Igualmente adaptados se muestran los numerosos otros solistas vocales y el coro, este para breves intervenciones. La orquesta se lanza voluptuosamente bajo la batuta tan experta como entusiasmada de Nagano.

La puesta en escena de Krzysztof Warlikowski ilustra perfectamente la trama, con decorados de interiores de casa que se mueven de una parte a otra del escenario, vestuario correspondiente al tiempo de la obra en Estados Unidos, gestos y movimientos en situación. Todo justo y de verdad, sin nada de complicaciones inútiles, que permite entender directamente la obra. El resultado confirma un espectáculo cumplido, que celebra como se debe el retorno al repertorio que merece esta ópera contemporánea poco conocida.

Pierre-René Serna

Laudia Boyle, Frédéric Antoun, Gordon Bintner, Russel Braun, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Kent Nagano. Escena: Krzysztof Warlikowski. A *Quiet Place*, de Leonard Bernstein. Palais Garnier, París.

Macbeth, Bugs Bunny y Pepa Pig

Valencia



© MIGUEL LORENZO - MIKEL PONCE / LES ARTS

La soprano dramática Anna Pirozzi fue la heroína de la noche en este *Macbeth* de Verdi.

En la vida, como en el teatro, y en el arte en general, no todo vale. Ya en el siglo XVIII se descubrió el buen gusto en la creación artística. Justamente, el montaje de *Macbeth* de Verdi ha sido un producto de mal gusto, una ensalada en donde se ha mezclado como ingredientes a figurantes procedentes del orbe de los dibujos animados (el conejo Bugs Bunny y la cerdita Pepa Pig, entre otros) como aliño a un drama de dramatismo exuberante y maldad en grado sumo. En el Acto III, que transcurre en la cueva de las brujas, no tiene mucho sentido contemplar a una gogó bailando sobre una barra en un cabaré mientras las hechiceras han sido convertidas en cabareteras ataviadas con lentejuelas, abalorios y plumas de marabú.

El director de escena cometió errores de bulto. Establecer un símil entre el poder regio y el fútbol, mientras un niño jugaba con una pelota, nos parece una astracanada. En el Acto IV, el coro canta "Patria opressa" en medio de un escenario más propio de refugiados ucranianos en la ciudad polaca de Przemysl. La escenografía, pobre, simplona. Un cuadrilátero con puertas laterales y un muro batiente al fondo. Los personajes entraban y salían por los costados. Minimalismo del malo. La iluminación, al menos, supo salvarse del desastre general. Fue rica, sugerente, aunque con focos monocromos.

Otra cosa muy diferente fueron los excelentes cantantes. La soprano dramática Anna Pirozzi fue la heroína de la noche. Con la primera *solita forma* de *Macbeth*, que abarca las escenas V-VI-VII, la cantante napolitana nos impresionó por sus exquisitas gramas graves, hercúleos agudos y un vigoroso registro medio. Verdi quería una malvada Lady Macbeth que impresionase al público por sus alaridos; esta mujer lo hizo, sí, pero cantando muy bien y sin desafinar. La señora Pirozzi podría acometer determinados papeles wagnerianos a piacere.

"En la cueva de las brujas no tiene mucho sentido contemplar a una gogó bailando sobre una barra en un cabaré"

Aunque inicialmente figuraba en el cartel Luca Salsi en el papel estelar de Macbeth, una hemorragia nasal le impidió comparecer en escena. En su lugar lo hizo el segundo barítono, George Gagnidze. La verdad es que el cantante de Tiflis tiene una voz carnosa, robusta, en sus gamas agudas; pero su centro es endeble. Sus graves son aceptables. Le faltó maldad para encarnar al atribulado y despiadado Macbeth. Empero, su gran aria en el Acto IV, "Pietà, rispetto amore", estuvo bien cantada, pero de manera apolínea.

Aunque el tenor tiene un papel pequeño, Giovanni Sala cantó con exquisito gusto su aria "Ah, la paterna mano", en el Acto IV; si bien, no es menos cierto que Giuseppe Verdi no exige grandes dificultades en esta bella cantinela. Sala es un buen tenor, elegante. El bajo-barítono Marko Mimica hizo un buen papel al interpretar a Banco, sobre todo en el Acto II, Escena IV, con ocasión de su serena aria "Come dal ciel precipita", previo a ser asesinado. Tiene un buen *fiato*, pese a que su voz no venga del inframundo.

El coro brilló sobremediano, ora en las voces blancas, ora en las masculinas, ora en el conjunto del gran coro. En esta ópera el coro tiene un cometido muy importante. En el Acto IV el Cor de la Generalitat Valenciana emocionó al público. La orquesta consiguió unos bellos timbres, fraseando muy bien el discurso musical. Desde el podio, Michele Mariotti no estuvo siempre a la altura de las circunstancias. En ocasiones, la batuta dirigió las escenas de hechicería, muy dramáticas, con ritmos bailables, y no era una fiesta, sino un conjuro.

Francisco Carlos Bueno Camejo

George Gagnidze, Marko Mimica, Anna Pirozzi, Rosa Dávila, Giovanni Sala, Jorge Franco, Luís López Navarro. Cor de la Generalitat Valenciana y Orquesta de la Comunitat Valenciana / Michele Mariotti. Escena: Benedict Andrews. *Macbeth*, de Giuseppe Verdi. Palau de Les Arts, Valencia.

UMBERTO GIORDANO SIBERIA



 Maggio Musicale Fiorentino
fondazione

Yoncheva | Sturua | Petean

Roberto Andò, director

**Orchestra e Coro
del Maggio Musicale Fiorentino
Gianandrea Nosedà, conductor**



Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

WORLD PREMIÈRE ON VIDEO

DYNAMIC



Ritmo.es

Guía

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

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

Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



La música para piano de Isaac Albéniz es históricamente indispensable para el rito de iniciación de la música española al siglo XX desde el XIX y para recuperar algo del brío nativo de la música tradicional española. Este volumen promete ser un estudio completo de las obras sobrevivientes para piano a cuatro manos del compositor, tanto transcritas por él mismo, como por sus contemporáneos, interpretadas por el Dúo Van Duá. La sabiduría convencional con respecto a esta música es que después de su llegada a París en 1894, y su exposición simultánea a la obra de Claude Debussy, Albéniz se vuelve mucho más experimental en estilo, adoptando una paleta armónica más audaz y rica que marca su estilo perdurable en el tiempo, marcando una distancia entre su inicial producción para el salón victoriano. Esto ha llevado, en parte, al dominio de la *Suite Iberia* sobre todos sus otros esfuerzos, excepto algunos casos aislados, como sus *Suites Españolas* o la *Rapsodia Española*, que han logrado sobrevivir a lo largo de las décadas intermedias por méritos propios. En ellas se ve un esfuerzo que demuestra que Albéniz estaba luchando hasta cierto punto en términos de encontrar un término medio entre el impresionismo y su voz natural. El enfoque del Dúo Van Duá es suelto e idiomático en su manejo de esta música con una calidez y generosidad de atmósfera, con evocaciones más que retratos en un concepto novedoso, perfectamente ejecutado.

Luis Suárez

ALBÉNIZ: Música para piano a cuatro manos.
Dúo Van Duá (Pamela Pérez y Pedro Mercado, piano).

Naxos 8574347 • DDD • 61'

★★★★

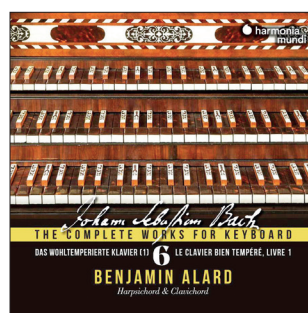
Después de cinco volúmenes en los que Benjamin Alard (entrevistado en este mismo número) ha explorado, en riguroso orden cronológico, la primera parte de la extensa producción para teclado de Johann Sebastian Bach, en esta sexta entrega se enfrenta a una de las obras canónicas de este rico repertorio.

Se trata del primer libro del *Das Wohltemperierte Klavier*. En las anteriores grabaciones, Alard nos ofrecía su lectura de las obras del maestro de Eisenach y sus inevitables vinculaciones con las de otros maestros, como Buxtehude, Pachelbel y Reinken. Pero en esta oportunidad, el maridaje que nos ofrece el virtuoso francés es con el *Klavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann Bach.

Pero esa no es toda la novedad de esta grabación. Alard no interpreta esta obra siguiendo la tradicional secuencia (Preludio & Fuga) en el orden ascendente de la escala, tal como lo escribió Bach. El francés altera el orden, "irrespetando" el canon y le quita la peluca al maestro. Una decisión que, seguramente, molestará a los puristas.

Es fácil que, con esta obra, las interpretaciones caigan en un academicismo gris. Pero eso no ocurre con estos tres discos. En Alard, hay algo de lectura desprejuiciada y de irreverencia juvenil que nos muestra a un Bach que no tiene el ceño fruncido. La interpretación del francés tiene rigor, es imaginativa, como ya lo venía demostrando desde los volúmenes anteriores, pero es, al mismo tiempo, fresca y, me atrevo a decir, algo juguetona. En esencia, el Bach de Benjamin Alard, sonrío.

Juan Fernando Duarte Borrero



BACH: Las obras completas para teclado (Vol. 6). Benjamin Alard.

harmonia mundi HMM90246668 • 3 CD • 2h 41' • DDD

★★★★



Andrea Bacchetti es uno de los pianistas más interesantes como intérprete del repertorio Barroco. Fue premio ICMA por su grabación de los *manuscriptos restaurados* de Domenico Scarlatti. Parte de la crítica afirma que "su estilo es sumamente individual y singularmente agradable, su *legato* es impecable, tiene una visión iluminada de registros y colores y delicadeza extrema en el control del sonido". Especialmente interesado en Bach, ha grabado sus *Invenções* y *Sinfonías*, el *Concierto Italiano*, las *Variaciones Goldberg*, y en esta nueva grabación aborda el segundo libro del *Clave Bien Temperado*, los 24 preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores. Decía Busoni que el Libro I del *Clave bien Temperado* estaba escrito para el músico y el II para el compositor, siendo de mayor dificultad técnica y estructural para el intérprete. El Temperamento Igual es un sistema de afinación que sustituiría al Mesotónico, al uso en la época, que no permitía el uso de tonalidades con muchas alteraciones. Pero Bach se atreve, y escribe hasta con siete sostenidos (Do sostenido mayor) y con siete bemoles (Do bemol mayor).

Bacchetti lo interpreta en piano moderno, sin echar la vista atrás, en busca de nuevas sonoridades, cuyo resultado es una interesante versión personal sin alterar el contenido. Bach escribió este segundo volumen en 1742 durante su estancia en Leipzig y llega hasta 2022 sin inmutarse. Aunque se interpreta poco en concierto, esta obra de arte intemporal es de estudio obligado en conservatorios y está presente en todos los programas oficiales de piano.

Sol Bordas

BACH: El Clave bien Temperado (Vol. II). Andrea Bacchetti, piano.

Arthaus Musik LC27853 • 2 CD • DDD • 131'

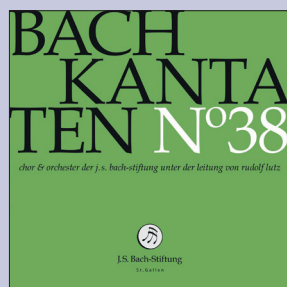
★★★★

QUÉ TIENE BACH QUE NO TENGAN OTROS...

No es la primera vez que vengo a alabar el trabajo de la Bach Stiftung y espero que tampoco sea la última; igualmente, me atrevo a destacar la unanimidad del resto de colegas de RITMO con las reseñas sobre esta colección, todo lo que refuerza la magnífica impresión sobre el trabajo de la fundación, porque abordar la integral de Cantatas de Bach ya da para descubrirse ante ellos; hacerlo grabándolas en conciertos en directo, entra en el terreno del amor eterno a esta gente. Y diréis que también hay que exigir calidad en el desempeño, pero por ahí no existen riesgos: lo que ofrecen se me antoja colosal, mucho más allá de lo exigible.

El caso es que, escuchando los primeros compases de una cantata, me quedo frecuentemente embobado haciéndome una pregunta a la que los años y el estudio no encuentran respuesta: qué tiene Bach que no tengan otros. Porque sí, podemos hacer un análisis sesudo de la sublimación del contrapunto, de su invención melódica, de su pulsión rítmica o de la íntima relación texto-música, para concluir que desde el punto de vista técnico es simplemente perfecta. Pero eso no explicaría la serenidad de cuerpo y mente que se experimenta cuando uno escucha, por ejemplo, ese dúo de *oboe d'amore* al inicio de "Ach Gott, wie manches Herzeleid", o la plenitud musical que se siente con el devenir del *cantus firmus* por ese "Lob, ehr und preis sei gott". Bach domina las notas: la música fluye si él lo quiere, o lucha con intervalos como un serrucho que se abre paso combatiendo el miedo al infierno y al tormento, si el texto así lo demanda.

A la deliciosa BWV 3 "Ach Gott, wie manches



Herzeleid" le acompañan las no menos encantadoras y de carácter más mundano y ligado a la corte BWV 184 "Erwünschtes Freudenlicht" y BWV 192 "Nun danket alle Gott". Todas comparten la firma de Bach, esa construcción monumental, donde las voces fluyen y todo encaja, situada siempre al servicio de la emoción más orgánica y espiritual.

Por eso, ante esta pureza de materia prima, el intérprete "lo tiene fácil", porque es difícil hacer sonar mal a Bach y "sólo" debe presentar algo inherentemente perfecto. No es música fácil, desde luego (siempre hablamos de las perrerías de Haendel a sus cantantes, pero Bach no se queda precisamente atrás), aunque cuando el intérprete comprende la magnitud de la música que maneja y se le acerca con la necesaria humildad (más unos mínimos técnicos), lo demás sale solo. Y de Lutz y su banda sólo podemos repetir el piropo de la anterior entrega: entienden la grandeza de la música de Bach, saben lo que hacen (muy recomendable leer las interesantísimas observaciones de Lutz en el libreto, especialmente si sois músicos), tienen muchísimo oficio y nos regalan una experiencia plenamente bachiana. No se puede pedir más.

Así, el volumen 38 es otra absoluta pasada, como ya lo era el 37 y seguramente los 36 anteriores. ¿Queremos más? Queremos todas.

BACH: Kantaten n. 38. Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach / Rudolf Lutz.

J. S. Bach-Stiftung C025 • 66' • DDD

★★★★★ R

Álvaro de Dios

EL INTRINCADO DESAFÍO DEL NÚMERO 7

Los dos registros discográficos aquí reseñados tienen varios puntos en común: ambos se realizaron en diciembre de 2019, en vivo, con tomas de sonido de alta definición, orquestas y directores de primer nivel y dos grandes séptimas sinfonías del repertorio sinfónico. Todo ello, aparentemente esencial para confluir en posibles versiones de referencia, es gestionado brillantemente, aunque con ciertos matices que a continuación comentamos.

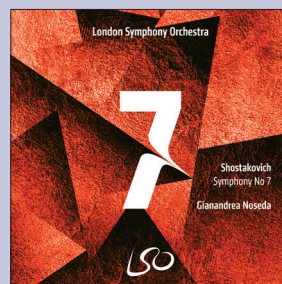
Respecto a la *Sinfonía n. 7* de A. Bruckner (versión L. Nowak), registrada en DXD (Digital Extreme Definition), Roth logra, en el *Allegro moderato*, unas cuerdas de fraseo amplio y fluido (sin excesivo vibrato), y temas, dinámicas y planos convenientemente desplegados. Las maderas se muestran diáfanos y los metales equilibrados en los *tutti*, dando como resultado un sonido envolvente, aunque de carácter más lírico que el *pathos* dramático inherente a esta música. Esto último también es percibido en el *Adagio*, de *tempo* demasiado rápido. Roth se centra más en la calidad y pureza del sonido que en sacar a relucir la expresión trágica que emana del movimiento, en una concepción algo epidérmica. Mejor concebido, el *Scherzo* se alza vigoroso y asertivo, así como *cantabile* y desenvuelto en el *trío*. La versión de Roth culmina en un

brillante *Finale*, con potentes intervenciones de los metales y una clara exposición de la filigrana polifónica, pero adoleciendo de una mayor recreación interpretativa debido a su rigidez rítmica.

La *Sinfonía n. 7* "Leningrado" de Shostakovich, grabada por Nosedá y la LSO con un sonido excepcional (en SACD), se abre con un *Allegretto* bien articulado, algo falto de energía, pero compensado por el implacable *ostinato* que lo caracteriza, y que alcanza, con riguroso control rítmico, dinámico y equilibrio en todas las secciones instrumentales, momentos de verdadera tensión y magnitud. El *Moderato* resulta elegante y ligero, con remarcables intervenciones del oboe, así como del xilófono, clarinete en Mib y bajo en la sección dramática central. En el centro expresivo de la sinfonía (*Adagio*) se echa de menos más intensidad en el arcaico motivo de las maderas y la posterior respuesta de las cuerdas al inicio, si bien se muestra convincente en el bloque central y su enlace con la reexposición. Nosedá logra un radiante remate final en el *Allegro non troppo*, a pesar de perder pulso en la "zarabanda triste" y cierta espontaneidad debido al excesivo control rítmico ejercido sobre la orquesta en todo el movimiento.

Ambos registros, muy recomendables por la gran calidad de las grabaciones y su excelente realización conceptual y técnica, se distancian, sin embargo, y aun teniendo en cuenta sus evidentes aciertos, de los referentes históricos conocidos, muy difíciles de retar en este repertorio.

Juan Manuel Ruiz



BRUCKNER: Sinfonía n. 7. Gürzenich-Orchester Köln / François-Xavier Roth.

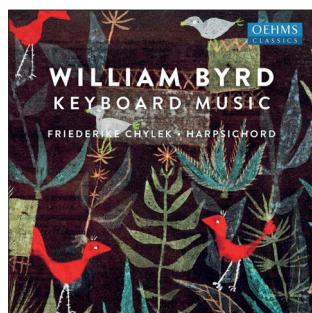
Myrios MYRO30 • 57' • DXD

★★★★★ S

SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 7 "Leningrado". London Symphony Orchestra / Gianandrea Nosedá.

LSO Live LSO0859 • 75' • SACD

★★★★★ RS



Con este nuevo trabajo en solitario, Friederike Chylek da continuidad a sus últimos discos *From Byrd To Byrd* y *Time stands still*, basados en diversos compositores renacentistas. Este CD está dedicado exclusivamente a William Byrd, que fue conocido como el padre de la música inglesa. Músico muy completo, su obra abarca composiciones de diversos géneros, pero es en el ámbito de la música instrumental para teclado donde realiza notables aportaciones; son trascendentes sus innovaciones técnicas y su alta calidad artística, que con más de 140 obras para virginal ayuda a establecer la escuela inglesa de clave.

Las obras, que interpreta con gran solvencia Chylek, nos llevan por un camino de diferentes composiciones que aparecen diseminadas en diversas publicaciones del autor. Las podemos encontrar en su manuscrito *My Ladye Nevells Booke* (1591), copiado por John Baldwin, y en antologías como *Fitzwilliam Virginal Book* (1612-1619) o *Parthenia* (1612-13), colección de piezas que edita junto a otros autores como John Bull, Giles Farnaby u Orlando Gibbons.

En cuanto a Chylek, hemos de destacar que su interpretación está muy bien equilibrada en diferentes parámetros, como en el fraseo, en la ornamentación y especialmente en el tratamiento del tempo, podemos decir que el resultado es un disco que supone una introducción sucinta y fiel a las obras para teclado de Byrd. En esta ocasión interpreta estas obras en una copia del clavicordio de Matthias Griewisch, según Ioannes Ruckers de 1624.

Raquel Sernequet

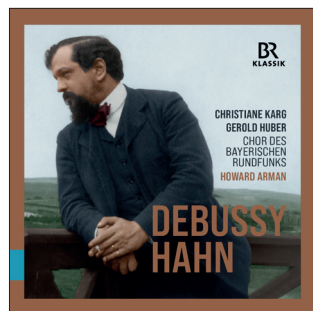
BYRD: Obras para teclado. Friederike Chylek, clave.

Oehms Classic OC1724 • 57' • DDD

★★★★

Grabación de estudio dedicada a la delicada e inaprensible música finisecular francesa del siglo XIX por uno de los mejores coros actuales, el de la Radio de Baviera, con uno de los mejores directores de coro actuales, Howard Arman. Con esto debiera bastar para que los aficionados a la música coral, y a la música de calidad habría que añadir, corrieran a escucharlo. El programa es sumamente original y bien contruidos: los dos pilares centrales son *La damoiselle élue*, ese pequeño oratorio bastante pagano que supuso la primera obra orquestal del joven Claude y que tuvo muy buena acogida, pero aquí en una versión para dos pianos del propio Arman basada en la partitura orquestal y la reducción pianística del propio Debussy; y por otro lado, la poco conocida *Études latines* (1900), para voces solitas, coro y piano, que ponen en música diez de los 18 poemas de Leconte de Liste del mismo título, evitando a propósito Lydia, incomparablemente puesto en música por Fauré, aunque Hahn lo imita en la pura y simple belleza de esa idealizada y sublimada antigüedad clásica. Además, encontramos el mismo poema de Verlaine, *L'ombre des arbres dans la rivière embrumée*, puesto en música por Debussy y Hahn para comparar y contrastar. La soprano Karg está excepcional en su prestación sonora. Y como comentábamos al inicio, el resultado final, partiendo de los artistas anunciados, es de una delicia sin fin, a pesar de que no todas las obras son corales, sino que hay importantes contribuciones de solistas. Una minucia esta peculiaridad, más si bien tan bien grabada como consigue Bernhard Albrecht, el técnico de grabación.

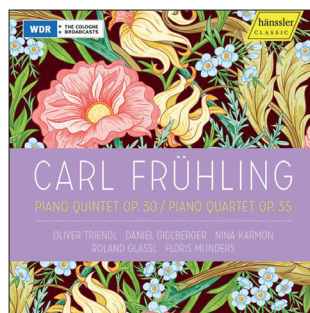
Jerónimo Marín



DEBUSSY: La damoiselle élue. Salut printemps. Les anges. HAHN: Études latines. Christiane Karg, soprano. Gerold Huber, piano. Chor des Bayerischen Rundfunk / Howard Arman.

BR Klassik 900529 • 56' • DDD

★★★★



A pesar de la escasa información existente sobre Carl Frühling (nacido en 1868 y fallecido tres días antes de cumplir 69 años en la más absoluta pobreza y sin expectativas o de interpretar o escuchar sus obras en vida), en el pormenorizado texto de Oliver Fraenzke que acompaña esta grabación discográfica encontramos datos biográficos muy significativos para acercarnos a una producción musical de alrededor de un centenar de obras. Apela a que la razón de haber sido relegado al olvido recaer en que era judío.

Comenzó sus estudios musicales en la Gessellschaft der Musikfreunde en Viena, como alumno de piano de Czerny y Anton Door (íntimo amigo de Brahms), y de Franz Krenn en composición quien, a su vez, había sido profesor de Mahler, Zemlinsky o Janáček, entre otros. Muy reconocido como pianista y músico de cámara compartiendo escenario con figuras como Pablo Sarasate, en el ámbito compositivo cuenta con virtuosas piezas de salón, vales de concierto, mazurkas y fantasías sobre melodías de óperas. Se definió a sí mismo como "un músico concienzudo" y fiel seguidor de Beethoven, Schumann y Grieg. En sus páginas camerísticas mantiene la forma clásica siguiendo la tradición romántica y tal como demuestra en su *Quinteto con piano Op. 30* de 1892, desaparecido después de 1914 y recuperado en 1992 para una grabación de la radio austríaca. Se cree que su *Cuarteto con piano Op. 35* data de poco después y en él deja claro su sentido del ritmo y del contrapunto sin desviarse de la funcionalidad de la tonalidad.

María del Ser

FRÜHLING: Quinteto con piano en fa sostenido menor Op. 30. Cuarteto con piano en re mayor Op. 35. O. Triendl, piano; D. Giglberger y N. Karmon, violines; R. Glassl, viola; F. Mijnders, violoncello.

Hannsler Classic HC21062 • 61' • DDD

★★★★

Conocido con el sobrenombre de "Il Buranello", Baldassare Galuppi (1706-1785) es un compositor dentro cuya obra, al igual que ocurre con otros contemporáneos suyos, como Giovanni Battista Sammartini o Franz Xaver Richter, se puede rastrear la rápida transición entre el Barroco tardío y el pre-Clasicismo, y como ocurre con los músicos de esa generación, situada todavía en una zona un tanto penumbrosa, su discografía, siendo incluso comparativamente abundante, no se ha planteado de una manera sistemática, centrándose ésta mayoritariamente en su música instrumental, marginal dentro la ingente producción de quien fue célebre en su tiempo como operista, y muy especialmente en la destinada al teclado, como es el caso de la presente grabación.

En ágil y brillante interpretación del afamado clavicembalista Luigi Chiarizia, el programa contiene una selección de páginas, algunas que ya ha sido anteriormente grabadas, como, por ejemplo, la n. 3 de la colección *Passatempo al cembalo*, dedicada al "Duque del Norte", es decir, al futuro zar Pablo I, pero la mayoría son primicias mundiales en versión historicista. En estas Sonatas se puede apreciar claramente la arriba mencionada evolución estilística, pues, si la *Sonata en re menor* con la que se inicia el programa nos hace pensar en Domenico Scarlatti, la *Sonata en mi menor* con la que se cierra nos trae a la mente a Domenico Cimarosa.

Salustio Alvarado



GALUPPI: Sonatas para clavicémbalo y órgano. Luigi Chiarizia.

Dynamic CDS7923 • 61' • DDD

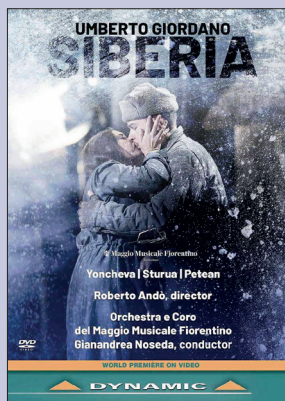
★★★★

LA RUSIA DE GIORDANO

Primera grabación mundial en video de esta ópera, hasta hace poco relegada al olvido (este mes de mayo el Teatro Real la ofrece en versión de concierto), realizada en julio de 2021 en el Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. La ópera, estrenada en 1905 en la Scala y repuesta en 1927 en el mismo teatro, después de someterla Giordano a una revisión que es la que aquí se ofrece, contiene elementos de música rusa como referencias a la *Obertura 1812*, la canción *Los sirgadores del Volga*, con la misma melodía y otra letra apropiada al caso y una orquestina de balalaikas, todo ello en un intento de rememorar la ópera de ambiente ruso iniciada con su exitosa *Fedora*.

Independientemente de la mayor o menor calidad de este título, la grabación es muy interesante, no solo por tratarse de una ópera casi desconocida sino, principalmente, por un lado, por la excelente dirección musical del maestro Nosedá, un director que ha sabido ganarse, creo que merecidamente, un puesto entre los más cotizados; con una amplia discografía de tinte muy variado, tanto en la música sinfónica como en la ópera. Su interpretación es clara, precisa, muy matizada y llena de contrastes, sin caer en la monotonía, sacando el máximo partido a una partitura que, de otra forma y a pesar de no ser muy extensa, se haría interminable; además cuenta con una excelente orquesta que le responde con eficacia y seguridad.

A lo dicho se suma la magnífica interpretación vocal y escénica de Sonya Yoncheva, que interpreta a su personaje con una perfección vocal y una intensidad dramática que pocas veces se ven en los teatros; demuestra ser una de las grandes voces de la actualidad. George Petean es un barítono con un amplio repertorio verdiano y verista; como Gléby, cumple su papel



de malo con bastante eficacia; tiene una voz que, sin ser extraordinaria, está bien timbrada y en el aspecto teatral no hay nada que objetar. El tenor Giorgi Sturua, Vassili, el enamorado de Stephana, tiene unas cualidades que no hacen de su voz la más adecuada para este papel, pues a veces se le nota excesivamente el esfuerzo; está por debajo del nivel de los otros dos protagonistas, si bien en alguna otra intervención en el repertorio verista que se puede escuchar en YouTube está mucho más acertado.

Los numerosos personajes secundarios que aparecen en cortas y puntuales intervenciones durante el transcurso de la ópera tienen en general un nivel adecuado. La dirección escénica, con intenciones renovadoras pero, en realidad, de un corte muy convencional que no aporta nada interesante, nos transporta al rodaje de una película de la época stalinista, con unas proyecciones que a veces corresponden a la acción y otras más bien distraen la atención del espectador. También resulta molesto el exiguo equipo de rodaje (director, cameraman y técnico de sonido), que aparece, se pasea y desaparece por el escenario sin un criterio claro en cuanto a las razones por las que lo hace en unas ocasiones sí y en otras no. El decorado y el vestuario son efectivos, sin extravagancias, lo que hoy en día ya es bastante. En cuanto a la toma de video, en general es correcta, aunque a veces la enturbien las proyecciones.

GIORDANO: Siberia. Sonya Yoncheva, Giorgi Sturua, George Petean. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino / Gianandrea Nosedá. Escena: Roberto Andò. Dynamic 37928 • DVD • 104' • DD 5.1



Enrique López-Aranda

SONY
CLASSICAL

A GATHERING OF FRIENDS

JOHN WILLIAMS Y YO-YO MA

CON LA FILARMÓNICA DE NUEVA YORK

Incluye la grabación en primicia de una versión revisada del Concierto para violonchelo de Williams, además de nuevos arreglos de selecciones de *La lista de Schindler*, *Lincoln* y *Munich*.

JONAS KAUFMANN

THE TENOR

Una selección de famosas arias italianas y francesas y duetos como "Nessun dorma", "La donna è mobile", "O soave fanciulla", "Torna a Surriento" y "Parla più piano" de la película 'El padrino'

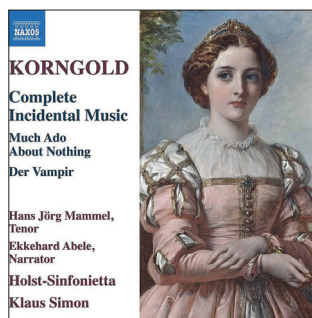
ALEXIS FRENCH

TRUTH

"Alexis Ffrench define un sonido único" - The Daily Telegraph

El pianista y compositor pionero de clásico-soul, con más de 450 millones de streams a nivel mundial, lanza un álbum nacido a partir de sentimientos de dolor, desesperación e injusticia, una prueba del poder de la comunidad y el pensamiento positivo.

Visítanos en: www.sonyclasical.es



Estamos de enhorabuena por recibir completa la música incidental de *Much Ado About Nothing*, la que conocemos en nuestra lengua por *Mucho ruido y pocas nueces*, escrita por la criaturita de Erich Wolfgang Korngold para el estreno de esta obra de teatro de Shakespeare el 20 de mayo de 1920 en el Palacio de Schönbrunn, a la sazón con solo trece años. Es más habitual la suite extraída de ella para gran orquesta, pero los 17 números de la música original para un reducido conjunto de 17 músicos incluidos arpa y piano, ofrecen una tímbrica y una maestría de los medios extraordinarios; no solo en la brillante obertura o en los números de enlace entre escenas, sino también en la música escrita para soportar diálogos sobre ella (¡Ah, el Korngold de Hollywood está ya aquí!).

Se completa la grabación con *Der Vampir*, música para la obra homónima de Müller-Heinigen descubierta en 2010, que está incompleta a falta de los tres primeros actos, y que precisa de un narrador para entenderla porque está intrínsecamente relacionada con el texto. A pesar de la falta de información sobre si Korngold llegó a completar la partitura, escrita para una plantilla reducida de flauta, percusión, arpa, violín, cello y coro en dos números, y que el texto está en alemán (sin traducción posible por restricciones legales), es un buen complemento y vuelve a asomar la pericia armónica característica del estilo de Korngold. Klaus Simon hace un trabajo excepcional para servirla en buenas condiciones con una soberbia toma acústica.

Jerónimo Marín

KORNGOLD: *Much Ado about Nothing. Der Vampir.* Hans Jörg Mammel, tenor. Ekkehard Abele, narrador. Holst-Sinfonietta / Klaus Simon. Naxos 8.573355 • 65' • DDD

★★★★

Giovanni Legrenzi fue uno de los compositores más relevantes de la Italia septentrional de la segunda mitad del siglo XVII. Nacido en las cercanías de Bérgamo, trabajó como organista y maestro de capilla en la misma Bérgamo y en Ferrara hasta que terminó en Venecia, primero como profesor de música en diversos *ospedali* de la ciudad, después en el codiciado puesto de maestro de capilla de San Marcos. Legrenzi tiene una extensa producción instrumental, oratorios, óperas y música vocal religiosa, influenciada por la *Selva Morale* e *Spirituale* de Claudio Monteverdi.

La *Harmonia d'Affetti devoti* pertenece a esta categoría y está compuesta por piezas a solo o a dos, tres y cuatro voces con bajo continuo. Legrenzi comparte con Monteverdi un uso magistral de un contrapunto sometido a las exigencias de la *seconda prattica*, en donde prima la expresión de los afectos del texto.

Ars Nova Cantandi atesora una amplísima experiencia en el primer barroco italiano y nos brinda ahora la oportunidad de escuchar por primera vez la integral de los *Affetti devoti* en este CD doble para Naxos. Dirigidos por su fundador, Giovanni Accai, los cuatro solistas, Alesandro Carmignani (soprano), Andrea Arrivabene (alto), Gianluca Ferrarini (tenor) y Marcello Vargetto (bajo), acompañados al positivo por Ivana Valotti, hacen una precisa y expresiva interpretación que nos transporta con su sonido exclusivamente de voces masculinas a los primeros grupos historicistas anglosajones.

Mercedes García Molina



LEGRENZI: *Harmonia d'Affetti devoti, Op. 3.* Nova Ars Cantandi / Giovanni Accai.

Naxos 8.579123-24 • 2 CD • 90' • DDD

★★★★



Es insólito que no se considere aún la figura de Frank Martin (1890-1974) como uno de los mejores compositores del siglo XX. Su lenguaje personalísimo, su estilo alejado de grupos predominantes y su dedicación a la docencia son hechos que han dificultado su anclaje en el corpus dominante. Su *Requiem*, pensado y deseado con muchas dudas durante muchos años, concluido dos años antes de su muerte y estrenado en 1973 bajo su propia dirección en Lausanne, es una obra magnífica que debería ser más conocida. Con su consabida pericia en la escritura vocal, esta obra en ocho partes precisa de cuatro solistas, coro y orquesta (con clave incluido y órgano), y explora nuevas vías de interacción entre voz y orquesta para extraer todo el contenido dramático del texto, con predominio de texturas de melodía acompañada y evitando artificios contrapuntísticos.

Grabado en 1979 en su primera interpretación vienesa bajo el todoterreno Segerstam, los cuatro solistas fueron Jane Marsch como soprano, Ria Bollen, alto; Claes H. Ahnsjö, tenor y Robert Holl, bajo; cuarteto poderoso que cumple con entrega.

Se complementa con la grabación posterior, en 1987, de la lectura que Janacek hizo del *Padrenuestro*, con Heinz Zednik como tenor, más coro y la curiosa interpretación de órgano y arpa, que, por cierto, no está bien resuelta en la toma sonora. No conocemos que el *Requiem* de Martin se haya interpretado en nuestras salas de conciertos, de manera que la única forma de cubrir esta laguna importante de la música religiosa del siglo XX es escuchando esta versión, y seguro que lo hará de forma reiterada.

Jerónimo Marín

MARTIN: *Requiem. JANAČEK: Otčenáš.* Wiener Jeunesse Chor. ORF Choir. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena ORF / Leif Segerstam. Capriccio C5454 • 61' • ADD

★★★★

Soy consciente de que es una opinión impopular, pero habría mucho que discutir sobre la conveniencia de recuperar todo el patrimonio musical dormido en los archivos. Hay música justamente olvidada, que, si en su momento no logró captar el favor de mecenas y oyentes, tampoco existen razones para conseguirlo trescientos años después.

Sin ser tan críticos con este oratorio de Mattheson, los tiros van un poco por ahí: me interesa más la enésima versión brillante de un material de altísima calidad, que la recuperación inédita de partituras más flojitas.

Y confieso que Mattheson me resulta extraordinariamente simpático: un polifacético hombre del Renacimiento en el Barroco, dotado para mil cosas, prolífico en todas y amiguísimo de Haendel. Pero su historia del visionario y magnánimo Joseph no soporta la comparación directa con ningún oratorio de su célebre colega e íntimo amigo, ni por inventiva musical, ni por intensidad, ni por drama, ni por nada. Ciertamente es que su intención es para un uso litúrgico más comedido, pero en general se antoja un oratorio menor, con una primera parte que, salvo algún destello de madrigalismo monteverdiano (prestado de Lotti en este caso) es más lánguida y contenida que una segunda, en la que Mattheson se concede más brillo.

El Ensemble Paulinum y Pulchra Musica aportan una interpretación aseada y muy correcta, haciendo lo que buenamente se puede hacer y expresando todo el jugo de un oratorio que se me hace un tanto inexpresivo. Así que, con vuestro permiso, me vuelvo a Haendel y a Bach.

Álvaro de Dios



MATTHESON: *Joseph (Oratorio 1727).* Ensemble Paulinum, Pulchra Musica Baroque Orchestra / Christian Bonath.

Capriccio C5448 • 51' • DDD

★★★★



De todos los géneros musicales del pasado, la ópera era, con diferencia, el más lucrativo y en el que el éxito o el fracaso se hacían notar con inmediatez, por lo que se convirtió en un campo de experimentación para comprobar qué innovaciones eran las que ganaban en favor del público. Esto explica por qué, en una época de acelerón evolutivo como fue el paso del siglo XVIII al XIX, dentro de la obra de un mismo compositor de pueden encontrar estilos muy diferentes. Caso paradigmático es el de Johann Simon Mayr (1763-1845). Si sus óperas de juventud, v.gr. *Safo* (1794) (Naxos 8.573419-20) o *Telémaco* (1797) (Naxos 8.660388-89) hablan todavía el lenguaje del Clasicismo, la que hoy comentamos, *Alfredo el Grande* (1819), ya desbroza la senda por la que transitarían Donizetti, Bellini e incluso el joven Verdi, aunque también se encuentran en ella elementos arcaicos como los recitativos con clavicémbalo y, sobre todo, que el papel principal, el del rey de Wessex que da nombre a la ópera, esté destinado a una voz aguda, que en el estreno corrió a cargo de la famosa contralto Rosa Mariani (1799-1864).

Esta primicia discográfica mundial supone otro éxito más que se añade a la larga lista de Franz Hauk, con sus habituales y sus nuevas incorporaciones, entre las que sobresale la mezzo-soprano Marie-Luise Dressen, que asume el rol protagonista, que borda con su hermosa voz, especialmente en el registro grave.

Salustio Alvarado

MAYR: Alfredo el Grande. Dressen, Schäfer, Ochoa, Feith, Körber, Polhardt. Coro Simon Mayr, Concerto de Bassus / Franz Hauk.

Naxos 8.660483-84 • 2 CD • 149' • DDD

★★★★★

Aunque no del todo clásico y con una discutible alteración del orden de algunos números (no es el caso de la inclusión del "Non temer amato bene" con acompañamiento de violín, siempre un placer disfrutarlo), resulta una sorpresa encontrar un montaje de un título serio mozartiano que no se traslade a tiempos modernos, especialmente si se habla de Centroeuropa; por ello, este *Idomeneo* de Kasper Holten para la Ópera de Viena, su debut como director de escena allí, podría considerarse una rareza en estos tiempos. Y funciona lo suficientemente bien, con sus elementos escénicos esenciales y una estudiada dirección de actores, para plasmar mucho de la tragedia humana que encierra la ópera (y que en más dos milenios ha cambiado realmente poco, por desgracia).

Por su parte, con gran atención a las dinámicas y una ágil y sensible lectura, el habitual de la casa y polifacético Tomas Netopil consigue equilibrar foso, en este repertorio casi imbatible, y escena, donde destacan las dos protagonistas femeninas por su peculiar timbre y afinidad respectiva con los roles asignados: Irina Lungu es una encendida Elettra que va a más y Valentina Nafornita una elegante Ilia de mimbres más oscuros que de costumbre.

Igualmente también firman buenas prestaciones Rachel Frenkel, con esta vez un timbre menos *mezzosopranil* para Idamante, y Bernard Richtcher como Idomeneo.

Pedro Coco



MOZART: Idomeneo. Bernard Richter, Rachel Frenkel, Irina Lungu, Valentina Nafornita, etc. Orquesta y Coro de la Ópera de Viena / Tomás Netopil. Escena: Kasper Holten.

CMajor 760208 • 2 DVD • 160' • DTS

★★★★★



Menos de una década después de la aparición de la grabación del estreno de la nueva producción firmada por Kasper Holten en formato DVD, Opus Arte vuelve a ofrecer otras funciones de *Don Giovanni*, esta vez de 2019 y protagonizadas por otro de los más apreciados intérpretes del rol en la actualidad: Erwin Schrott. La afinidad del cantante con el personaje mozartiano bien merece la repetición, pues con su personal aproximación y un instrumento consolidado tras varios centenares de encarnaciones, consigue convencer desde la primera aparición hasta la última. Junto a él, y a un nivel similar, el Leporello de mediterránea línea de Roberto Tagliavini o la temperamental Donna Anna de Malin Byström, que repite en este caso personaje con muy similares resultados; también el sensible Don Ottavio de Daniel Behle, que matiza con elegancia sus dos intervenciones solistas o la encantadora Zerlina de la debutante Louise Alder.

Como de costumbre, los conjuntos estables de la Royal Opera House, muy acostumbrados a la música del genio salzburgués, consiguen unos excelentes resultados, esta vez a las órdenes de un elegante Hartmut Haenchen que busca densidad en el foso. La puesta en escena del que fue director del Covent Garden potencia la vertiente más atormentada de un protagonista inestable, y materializa su desorden mental en un escenario rotatorio de múltiples accesos y espacios cambiantes sobre los que incesantemente se proyectan imágenes.

Pedro Coco

MOZART: Don Giovanni. Erwin Schrott, Roberto Tagliavini, Malin Byström, Mirtó Papatanasu, Daniel Behle, Louise Adler, etc. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Hartmut Haenchen. Escena: Kasper Holten.

Opus Arte OA1344D • DVD • 187' • DD 5.1

★★★★★

Continuando con la serie historicista ya iniciada hace algunos años de monografías de Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov o Mussorgsky, el sello Profil Hänssler lanza ahora la perteneciente a Sergei Rachmaninov; pero, dado que este compositor frecuentó menos el terreno operístico, la caja de quince discos se complementa con un nutrido grupo de sus canciones de cámara, las cantatas y los cuatro Conciertos de piano en interpretaciones de gran valor documental y, obviamente, artístico. En este caso, hay mucho material inédito, especialmente las redondas grabaciones de *Aleko* de 1953 con la Filarmónica de San Petersburgo a las órdenes de Nikolai Rabinovich; la simpática *El caballero avaro*, con dirección del preciso Vasily Neblosin o la expresiva *Francesca da Rimini* con Alexandr Melik-Pashaev a la batuta. Así, no se trata de una caja recopilatoria al uso, pues estas sus tres óperas se incluyen en versiones no disponibles anteriormente en cedé.

Las voces, las habituales, con unos estupendo Lemshev, Sokolov, Firsova, Petrov, etc., que, asimismo, cantan alguna de las canciones alternándose con voces más conocidas en la actualidad como la de Jussi Björling. Como deliciosa curiosidad, se tiene la oportunidad en el noveno volumen de escuchar arreglos de las canciones interpretados con pasión por el propio compositor al piano y como director de la Orquesta de Filadelfia.

Pedro Coco



RACHMANINOV: Óperas completas, Cantatas y fragmentos. Dina Dyan, Vera Firsova, Ivan Kozlovsky, Sergey Lemeshev, Ivan Petrov, Andrej Sokolov, etc. Varias orquestas, pianistas y directores.

Profil Hänssler PH21026

• 15 CD • 885' • ADD

★★★★★ H



Platée es una ninfa fea a la cual Júpiter enamora con la taimada intención de curar a Juno de sus celos. Rameau utilizó esta historia (de la *Descripción de Grecia* de Pausanias) curiosa-mente para las bodas del Delfín de Francia con María Teresa de España, también llamativamente fea. Planteada al principio como *ballet bouffon* y después como *comédie lyrique*, es el ejemplo maduro y en sazón del talento compositivo de Rameau.

Aunque ya ha sido representada y grabada anteriormente por Minkowski, la relectura de William Christie con Robert Carsen como director de escena es sencillamente brillante. Carsen capta el cinismo y la dureza de la sátira y los traslada al mundo de la alta costura y las locas fiestas *high society* de los 90. Arriesga y esta vez acierta. El reparto que elige Christie es excelente: destacan el barítono Edwin Crossley-Mercer (un Júpiter caracterizado como Karl Lagerfeld), Emmanuelle de Negri (Amour/Clarine), Jeanine de Bique (La Folie) y los dos tenores Marcel Beekman (Platée) y Cyril Auvity (Mercure/Thespis), más centrados estos últimos en el aspecto dramático que en el vocal. La acción fluye de forma natural ayudada muy eficazmente por el ballet coreografiado por Nicolas Paul y por el redondo y rico sonido del Arnold Schoenberg Chor. Les Arts Florissants, en el altísimo nivel instrumental al que nos tienen acostumbrados, capitaneados por Christie, terminan por convencernos de que el franco-americano sigue sin rival en su terreno.

Mercedes García Molina

RAMEAU: Platée. Marcel Beekman, Jeanine De Bique, Cyril Auvity, Marc Mauillon, Edwin Crossley-Mercer, Emmanuelle de Negri, Les Arts Florissants, Arnold Schoenberg Chor / William Christie. Escena: Robert Carsen.

CMajor-Unitel 804708 • 138' • 2 DVD

★★★★★

Este disco se incluye, tal cual, en la edición dedicada a Mariss Jansons que BR-Klassik publicó hace unos meses y fue comentada ya desde estas mismas páginas en el número de enero del año en curso. Ahora nos llega por separado, igual que tantos otros de esa edición. Por más que el contenido sea excelente, no podemos pasar por alto la poca duración (poco más de tres cuartos de hora) que, si en el contexto de la edición completa puede ser justificable, al ser editado por separado, bien podrían haber incluido alguna otra cosa para compensar.

Pero, como decimos, el contenido hace que merezca la pena conocer este disco, tanto por la música en él contenida, dos obras de Shostakovich que vienen muy a cuento de lo que actualmente está sucediendo en el mundo, como por las versiones que brinda Jansons, no en vano son partituras que no dejó de llevar bajo el brazo durante toda su vida. En lo que se refiere a la música, viene bien recordar en estos tiempos el modo en que el compositor tuvo que lidiar con el aparato político que le rodeaba, a veces agachando las orejas, pero otras lanzando críticas furibundas, como es el caso de esta *Novena Sinfonía*, que quizás no eran siquiera comprendidas por quienes manejaban ese aparato político. Yefim Bronfman, en el *Concierto para piano n. 1*, se muestra ideal al concepto del director. En conclusión, un gran disco empañado por el corto minutaje.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



SHOSTAKOVICH: Concierto para piano n. 1. Sinfonía n. 9. Yefim Bronfman, piano. Hannes Läubin, trompeta. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Mariss Jansons.

BR Klassik 900202 • 46' • DDD

★★★★★

LA PERLA NÓRDICA



El finlandés Klaus Mäkelä, con 26 años recién cumplidos, ha firmado un contrato en exclusiva con Decca Classics cuyo primer fruto (y presentación en el mundo del disco) es esta estimulante integral de las Sinfonías de Jean Sibelius. Titular de la Orquesta Filarmónica de Oslo y de la Orquesta de París, también opta (si Christian Thielemann se lo permite...) al podio de la centuria de Chicago, tras la marcha de Riccardo Muti el año próximo. Impresionante. La precocidad de nuestro director nos recuerda a la de su compatriota Esa-Pekka Salonen.

La escucha de su *Segunda Sinfonía* nos ha retrotraído, a muchos, a la presentación de Salonen en Madrid en 1987 (en el Teatro Real, sala de conciertos), con apenas 29 años, interpretando (junto a la Orquesta Philharmonia) una de las mejores versiones que recordamos de esta obra. Ambas versiones (con lo que la memoria nos permite) tienen la expresividad y virulencia juvenil que tan bien se ajusta al primer Sibelius. Inexplicablemente, 35 años después, Salonen no ha llevado al disco su propia integral (esperemos que lo haga en San Francisco), probablemente por la abundancia de registros. Baste con reseñar que, a la vez que Decca Classics publica esta integral, BIS replica con la esperada de Osmo Vänskä y su Orquesta de Minnesota.

¿Dónde se encuadra la integral de Mäkelä en este amplio panorama? Hay tantas integrales de calidad que puede resultar absurdo categorizarlas. Pero, sí llama la atención, que el Sibelius más pasional, con mayor énfasis romántico, se encuentra más a menudo en manos de directores ajenos al mundo escandinavo. Sería el caso de la pasmosa integral de Barbirolli (probablemente la referencia, tras casi un siglo de grabaciones) o de clásicos del disco como Karajan o Maazel. Incluso en cierto sentido alguna de las de Colin Davis (creo que grabó 3 integrales...) o de rarezas sorprendentes, como

las de Kurt Sanderling o Rozhdestvensky. Por el contrario, el Sibelius más reposado suele pasar por las manos de directores nórdicos. En cierta medida es por donde transita la comentada integral de Vänskä o de otros finlandeses ilustres como Paavo Berglund (también poseedor de 3 integrales en disco). Mäkelä parece inclinarse por ambos mundos. Sus versiones de las dos primeras Sinfonías y, probablemente, de la *Quinta*, son de una pasión incontenible. Sin dar un minuto de respiro al oyente, logra una progresión emocional que alcanza su cénit en los finales, destacando, sin duda, el de la comentada *Segunda*. Pero Mäkelä cambia de registro de manera pasmosa al enfrentarse con la "rara" *Cuarta Sinfonía* (los especialistas en Sibelius lo atribuyen al interés momentáneo que el músico tuvo, en la primera década del siglo XX, por el aterrizaje inminente de las nuevas vanguardias), logrando una lectura con óptica aparentemente expresionista, con un resultado realmente meritorio. Desde mi punto de vista, esta doble visión denota una madurez sorprendente en nuestro director.

El resto de la integral brilla igualmente a gran altura, si bien al lado de las comentadas, puede que algunos oyentes las consideren más rutinarias (hablamos de la *Tercera*, *Sexta* y *Séptima*). La grabación es impecable. Y la orquesta de Oslo, sin ser una de las grandes, demuestra su afinidad incuestionable al repertorio, ajustándose a las demandas de Mäkelä con total disciplina pero, también, con inspiración nórdica. El tiempo y nuevas grabaciones nos dirán si nos encontramos ante un nuevo fenómeno de la batuta. Ojalá sea así. Por todo ello, integral más que recomendable.

Juan Berberana

SIBELIUS: Sinfonías 1 a 7. Tapiola. Tres fragmentos de la Sinfonía n. 8. Orquesta Filarmónica de Oslo / Klaus Mäkelä.

Decca 4852256 • 4 CD • DDD • 262'

★★★★★



El joven pianista ruso Evgeny Konnov (1992) inició sus estudios en Moscú y los perfeccionó en Augsburgo y Viena. En 2014 comenzó a presentarse a concursos internacionales, en los que consiguió el Primer premio hasta en 25 ocasiones. Fue en 2018 cuando ganó el Concurso Internacional "Maria Canals", que se celebra cada año en el Palau de la Música de Barcelona. Además del premio económico y la gira internacional de conciertos, el Concurso incluye una grabación para el sello discográfico Naxos. Este disco que presentamos aquí es pues el resultado de ese premio y Konnov hace una deferencia a Cataluña grabando Sonatas del Padre Antonio Soler (1729-1783), un referente del Clasicismo español.

Soler tuvo acceso a la mejor música europea de su tiempo, gracias a su puesto como maestro de música del Infante don Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III y al que dedicó varias de sus Sonatas para teclado.

Las que Evgeny Konnov ha elegido para este disco son tres del Op. 4, compuestas en 1779 cuando el compositor tenía 50 años, cuatro antes de morir. Estas Sonatas tienen cuatro movimientos cada una y están escritas en un estilo avanzado, que mezcla la influencia de Domenico Scarlatti con los nuevos estilos que surgen de Viena. Son piezas elegantes, delicadas, solemnes, que incluyen algún tiempo de danza característica española, mucha ornamentación y virtuosismo técnico. Música clásica española en manos de un virtuoso ruso es una buena noticia.

Sol Bordas

SOLER: Sonatas para teclado ns. 93, 94 y 95 (Op. 4 ns. 3-5). Evgeny Konnov, piano.

Naxos 8.574344 • DDD • 70'

★★★★★

Húngaro por nacimiento y austriaco por formación y adopción, Jenő Takács (1902-2005) fue un compositor cosmopolita, como bien se aprecia en las obras recogidas en este disco, todas ellas adscritas, en lo que a estilo se refiere, al neoclasicismo más amable y académico. Austria, por ejemplo, está presente en la deliciosa *Serenata sobre antiguas contradanzas de Graz Op. 83b* (1966), mientras que Hungría aparece en la *Rapsodia para violín y cuerdas "Melodías húngaras" Op. 49* (1941), en la que, inevitablemente, late el recuerdo de Liszt y Bartók. En las *Tres piezas para cuerdas* (1993) lo que se evoca es el mundo celta, el magiar y el estadounidense, este último en una "Rapsodia americana" en miniatura que en ciertos pasajes evoca a Dvorák. En cambio, la *Passacaglia para cuerdas Op. 73* (1960) es una ortodoxa muestra de neoclasicismo, aunque en ella Takács, a medida que se desarrollan las variaciones, llegue a rozar los límites de la tonalidad. Queda el *Concierto para piano, cuerdas y percusión Op. 60* (1947-2000), una obra de complejísima gestación que en ocasiones ha sido calificada de "cuarto concierto para piano de Bartók", no solo por su incisiva sonoridad, sino también por el tratamiento del material folclórico (húngaro y árabe) presente en ella. Sin duda, es la mejor partitura del disco.

Escuchadas estas obras, resulta evidente que Takács no fue un dechado de originalidad, ni tampoco un innovador. Pero sí fue un competente artesano cuya música se escucha con agrado. Las versiones le rinden total justicia.

Juan Carlos Moreno



TAKÁCS: Serenata. Rapsodia para violín. Concierto para piano. Passacaglia. Tres piezas para cuerdas. Nina Karmon, violín. Oliver Triendl, piano. Orquesta de Cámara Georgiana de Ingolstadt / Evan-Alexis Christ.

Capriccio C5438 • 66' • DDD

★★★★★

ELISABET FRANCH
FLUTE

FRANCH PLAYS FRANCK

ALBERT GUINOVART
PIANO

ELISABET FRANCH
FLUTE

FRANCH PLAYS FRANCK

ALBERT GUINOVART
PIANO

Elisabet Franch debuta en Sony Classical con **FRANCH PLAYS FRANCK**, un homenaje que la aclamada flautista dedica al compositor César Franck en el bicentenario del nacimiento del autor. Incluye la **primera grabación mundial** de la *Sonata para violín y piano n.º 2 Op. 13* de Edvard Grieg, en una edición realizada por la propia Elisabet para flauta y piano.

13 DE MAYO A LA VENTA

WWW.ELISABETFRANCH.COM

SEED
 RAISING MUSIC
 WWW.SEEDMUSIC.EU

UN PROYECTO DE: Miotta MEN Molière

WWW.MIOTTAEMOLIERE.COM



En el año 1999, es decir, todavía en el siglo pasado, Naxos lanzó el primer volumen de lo que parecía que iba a ser una integral de las alrededor de ochenta sinfonías que, entre publicadas y manuscritas, nos dejó el compositor checo afincado en Viena Jan Krtil Vanhal (1739-1813), a menudo citado como Johann Baptist Wanhal. Ya hemos llegado a la quinta entrega. El simple cómputo del tiempo pasado hace superfluo cualquier comentario. La presente grabación contiene, numeradas según el catálogo de Paul Bryan, las *Sinfonías f1 en fa menor, Eb4 en mi bemol mayor, C7 en do mayor*, completándose el programa con el *Concertino en sol mayor Bryan G5*, para oboe, cuerda y dos trompas, en el que interviene como solista Vojtěch Podroužek. Esta obra, con sus dos minutos, es más bien un divertimento, comparable al KV 251 en re mayor de Mozart. También es muy interesante la *Sinfonía Bryan f1*, una típica obra *Sturm und Drang*, cuyo segundo movimiento es una pieza de concierto para viola, en la que actúa como solista Pavla Honsová.

La Orquesta Filarmónica de Cámara Checa de Pardubice, que en los últimos tiempos tanto se prodiga en el sello fundado por Klaus Heymann, recrea estas primicias discográficas mundiales con el altísimo nivel artístico al que nos tiene acostumbrado. Esperemos que en un futuro este afamado conjunto instrumental checo tome cartas en el asunto y se ocupe de su compatriota con un poco más de asiduidad.

Salustio Alvarado

VANHAL: Sinfonías (Vol 5). Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice / Michael Halász.

Naxos 8.574305 • 66' • DDD

★★★★★

El sello Capriccio prosigue su cruzada en favor del búlgaro Pancho Vladigerov (1899-1978), compositor del que está rescatando las añejas grabaciones (fueron realizadas entre 1970 y 1975) de la discográfica Balkanton. Tras los volúmenes dedicados a las canciones con orquesta, los Conciertos para piano e instrumentos de cuerda, las Sinfonías y las Rapsodias y Danzas búlgaras, llega ahora este álbum. Las partituras recogidas en él abarcan la práctica totalidad de la carrera del músico, desde la *Leyenda sinfónica* (1919) hasta *Impresiones "Ljulin"* (1972). Aunque el elemento búlgaro está presente en muchas de ellas, por lo general van más allá del nacionalismo para buscar su inspiración, bien en motivos abstractos, bien en otras latitudes. El Vladigerov más extrovertido, pintoresco y colorista, auténtico mago de la orquesta, se encuentra en las deliciosas *Seis novelletten sinfónicas* (1965) o en los *Seis preludios exóticos* (1927), estos con sus pintorescas evocaciones de la música española, bien entreverada con ritmos eslavos. Mas hay también aquí otras obras de carácter más recogido y grave, como el *Poema judío* (1951), cuya partitura admiraba Shostakovich por su intensidad expresiva, y el *Poema dramático* (1956), una muestra de la habilidad del compositor para jugar con los clichés del realismo socialista sin traicionarse a sí mismo.

Las interpretaciones, debidas al hijo de Vladigerov y, en las *Tres piezas para cuerdas*, a él mismo, despiran una autenticidad única.

Juan Carlos Moreno



VLADIGEROV: Poema judío. Leyenda sinfónica. Impresiones "Ljulin". Seis preludios exóticos. Improvisación y toccata. Poema dramático. Tres piezas de concierto. Orquesta de Cámara Búlgara / Pancho Vladigerov. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Búlgara / Alexander Vladigerov.

Capriccio C8056 • 3 CD • 202' • ADD

★★★★★



Continúan apareciendo en formato DVD retransmisiones que muchos de los teatros europeos ofrecieron en streaming durante el fatídico comienzo del año 2021, y le toca el turno ahora a una rareza en la actualidad: la ópera *Francesca da Rimini* de Riccardo Zandonai. La programación de un título como esta joya de la lírica del siglo XX italiano supone siempre una buena noticia, y el aficionado se debe considerar afortunado de las propuestas discográficas, en vivo y en estudio, de las que se dispone.

Esta nueva que comercializa Naxos entraría a formar parte de ese grupo justificadamente, gracias a la implicación de todos los que de ella forman parte, destacando la pareja protagonista y la pasión con que encarnan a sus personajes.

Francesca es una Sara Jakubik de medios muy adecuados para roles con calado dramático como este y Jonathan Tetelman que, como la soprano, también se encuentra en los primeros años de una prometedora carrera, se enfrenta a Paolo con ímpetu, un registro agudo sólido y línea depurada. Como antagonistas, tanto Ivan Inverardi como Charles Workman se lucen en sus papeles.

El maestro Carlo Rizzi consigue una exuberante lectura de la perfecta orquesta de la Deutsche Oper, empastada y poderosa, y el director de escena Christof Loy una propuesta, trasladada del Renacimiento a la actualidad, con un profundo trabajo actoral y bellos y elegantes cuadros que van remarcando todo el carácter de la simpática partitura.

Pedro Coco

ZANDONAI: Francesca da Rimini. Sara Jakubik, Jonathan Tetelman, Ivan Inverardi, Charles Workman, etc. Orquesta y Coro de la Deutsche Oper de Berlín / Carlo Rizzi. Escena: Christof Loy.

Naxos 2.110711 • DVD • 140' • DD 5.1

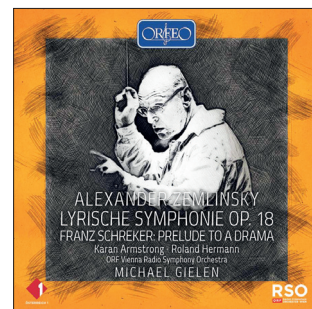
★★★★★

En 1911 se encamina Zemlinsky a su plaza como titular del Nuevo Teatro Alemán de Praga, donde tendría su período de mayor éxito musical, pero en detrimento de su producción como compositor: solo una docena de piezas del más del centenar que escribió, aunque esa docena sean lo mejor de su producción. Como esta *Sinfonía Lírica*, respuesta inconfundible a *La canción de la tierra* de Mahler y con muchas semejanzas: textos de Oriente, estructura en canciones que dialogan con unos protagonistas masculino y femenino alternando, aunque Zemlinsky gana en el mayor peso del contenido sinfónico, con un trenzado motivico digno de elogio.

Michael Gielen, director al que admiramos cada día más, se mueve por este terreno con una naturalidad pasmosa, ofreciendo una lectura de muchos quilates dramáticos y una dirección llena de detalles. Las dos voces solistas eran bien conocidas y de prestigio en aquellos días, enero del 1989 cuando se grabó el concierto, y tienen calidad más que suficiente para salir airoso de esta escritura compleja con el difícil equilibrio de una orquesta inmensa detrás.

Se completa acertadamente el disco con el *Preludio a un drama* (1914), que no es sino la obertura de *Die Gezeichneten* del propio Schreker, compositor de una afinidad emocional y artística con Zemlinsky más que evidente. De nuevo, la suntuosidad de la escritura para una orquesta sobredimensionada obliga al director y al oyente a construir un sólido andamiaje de planos sonoros sin perder de vista la emoción de la misma música. Y en esto Gielen, ahora en grabación de agosto de 1993 en directo, vuelve a brillar como el gran maestro que fue.

Jerónimo Marín



ZEMLINSKY: Lyrische Symphonie Op. 18. SCHREKER: Preludio a un drama. Karan Armstrong, Roland Hermann. Orquesta Sinfónica Radio Viena / Michael Gielen.

Orfeo C210241 • 62' • DDD

★★★★★



Ballet grabado en la Ópera de Zurich, en febrero de 2021. Se trata de un arreglo de la obra de Schubert en clave de música contemporánea para pequeña orquesta realizado por Hans Zender, compositor alemán fallecido en 2019, ligado en su formación a Stockhausen, Messiaen y Cage, y que ha dirigido varios teatros de ópera. El arreglo, en sí, no carece de interés, pero solo tiene sentido en función del ballet; añade a la obra original partes de su propia cosecha que dan algo de coherencia a la historia que nos cuenta, pero la interpretación se alarga demasiado y la coreografía, evidentemente moderna, acaba resultando monótona y excesivamente lenta; los diferentes números son muy parecidos entre sí. De los bailarines no hay mucho que destacar; son correctos, aunque en los números de conjunto, en algunos momentos, se aprecia cierta descoordinación.

El tenor Mauro Peter, unas veces desde el foso y otras desde el escenario, sin que yo haya alcanzado a entender la razón, hace una buena interpretación de los *Lieder*; la versión vocal también tiene algunos cambios respecto de la original, recurriendo en ocasiones al *sprechgesang* e incluso a algún grito desgarrador. Los decorados están bien concebidos; son sobrios, sugiriendo un ambiente frío, invernal, con profusión de nieve, todo muy adecuado. La toma de video es bastante buena, permitiendo apreciar bien el conjunto y los detalles.

Enrique López-Aranda

ZENDER: Schubert's Winterreise. Mauro Peter, tenor. Ballett Zürich & Filharmonia Zürich / Benjamin Schneider. Coreografía y escena: Christian Spuck.

Accentus Music ACC20545 • DVD • 95' • DTS

★★★★

Louise Chisson y Tamara Atschba ofrecen en Hänssler la grabación de un repertorio cada vez más habitual para el dúo de violín y piano de las compositoras representadas. Este álbum ofrece un recorrido por el siglo XX en el que disfrutar del espíritu soñador de Lili Boulanger, la fuerza de Bacewicz, la intangibilidad de la obra de Ustvolskaja y la anarquía musical de Higdon.

Así, este viaje empieza con Boulanger, cuya genialidad la convirtió en la primera mujer en conseguir el Prix de Rome. De su catálogo han elegido el *Nocturne* y la traviesa *D'un Matin de Printemps*.

De las cinco Sonatas que Grazyna Bacewicz tiene en su catálogo, en esta grabación encontramos una magnífica interpretación de la *n. 4*, de la cual hay que ensalzar el ímpetu de este dúo en el *Scherzo*, donde ambos instrumentos se persiguen creando una melodía caprichosa y estimulante. Por otro lado, la Sonata en un solo movimiento de Galina Ustvolskaja goza de un particular aire místico que se manifiesta especialmente en las breves pinceladas del violín sobre los pasajes amplios del piano.

Esta travesía se cierra con la triple ganadora de los Premios Grammy Jennifer Higdon. El dúo nos ha mostrado una muy buena ejecución de *String Poetic*, una obra en cinco movimientos de gran complejidad técnica y con una amplia exploración de los matices sonoros de ambos instrumentos.

Sakira Ventura



20th CENTURY FEMININE. Obras de BOULANGER, BACEWICZ, USTVOLSKAJA, HIGDON. Louise Chisson, Tamara Atschba.

Hänssler HC20044 • 72' • DDD

★★★★

ALBUM DE ANIVERSARIO

El conjunto de música antigua Concerto Copenhagen, bajo la dirección de Lars Ulrik Mortensen, celebró su 30 aniversario en 2021 y, para celebrarlo, realizó una grabación del rico repertorio de Georg Muffat, plasmado en su colección de Sonatas tituladas *Armonico Tributo*.

En 1999, el reconocido clavecinista Lars Ulrik Mortensen asumió la dirección artística de Concerto Copenhagen, una de las orquestas barrocas más innovadoras de Escandinavia, seduciendo al público de toda Europa con emocionantes cruces de fronteras entre la música antigua y la contemporánea, combinando un repertorio de música europea conocida con obras menos populares de origen escandinavo.

El músico elegido para este álbum aniversario, Georg Muffat, fue un compositor prolífico que poseía un talento virtuoso y cuya influencia, especialmente en el desarrollo de la música instrumental, no puede ser subestimada, pese a que hoy en día su nombre es poco conocido y sus obras ocasionalmente interpretadas. Muffat (1653-1704) creció en la región fronteriza francesa de Alsacia en una época de conflictos y guerras en Europa, viajó bastante, lo que le permitió estudiar con Corelli en Roma, en París con Lully y conocer Praga, Viena, Passau y Salzburgo. Su música representó un armonioso encuentro de múltiples naciones, fusionando elementos estilísticos nacionales aparentemente dispares en un lenguaje musical totalmente personal. Esto es lo que ofrecen las cinco Sonatas de su *Armonico Tributo*, publicadas en Salzburgo en 1682 para conmemorar el 1100 aniversario de la fundación de la ciudad. En cada una de sus publica-



ciones incorporaba extensos prefacios en los que a menudo daba instrucciones extremadamente detalladas, en este encontramos consejos concretos sobre instrumentación, el *tempo* y el uso y rango de la dinámica, ayudándonos a comprender su música.

Estas Sonatas son uno de los primeros ejemplos del modelo de *concerto grosso* italiano, siguen la tradición de la forma contrastando los pasajes de *tutti* con los de los solistas, pero con un aire de suite de danza francesa, ya que aparecen movimientos de danza como el *Menuet*, *Rondeau*, *Galvotta* y *Corrente*. Lars Mortensen y Concerto Copenhagen aportan un sonido cálido, pero a la vez ágil, con secciones solistas que se deslizan de manera natural dentro y fuera del conjunto, y a menudo con una delicadeza grata y sutil.

En la introducción de su *Florilegio I* de 1695, el compositor escribe: "Los instrumentos de guerra y las razones para su uso son irrelevantes para mí. Me ocupo con las notas, con los acordes y con el sonido. Busco la consonancia y, mezclando los sonidos de Francia, Alemania e Italia, mi intención no es declarar una guerra, sino tratar de lograr una Armonía de las Naciones y de la tan ansiada Paz".

"Palabras como estas abarcan siglos. Para Concerto Copenhagen y para mí, a pesar de más de 300 años de separación, la declaración de Muffat y su música aún resuenan con un significado universal", declara Lars Ulrik Mortensen.

ARMONICO TRIBUTO. Obras de MUFFAT. Concerto Copenhagen / Lars Ulrik Mortensen.

Berlin Classic 0302629BC • 60' • DDD

★★★★★

Raquel Sernequet

RODZIŃSKI, SPARRING DE GRANDES ORQUESTAS

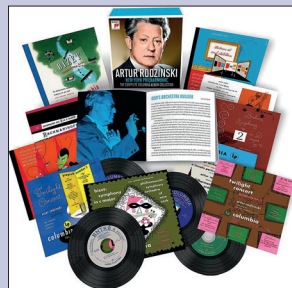
De ascendencia polaca y nacido en la ciudad croata de Split el primer día del año 1892, Artur Rodziński puede considerarse como uno de los pocos directores que dejaron una estela de verdadero depurador y constructor de instrumentos orquestales; nada más y nada menos que de cinco de las mejores orquestas de Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX: Los Ángeles, Filadelfia, Nueva York, Cleveland y Chicago, dando paso a una serie de maestros que siguieron su trabajo y contribuyeron también a que dichas formaciones llegaran, en el transcurso de dos generaciones, a formar parte de ese exclusivo club de las *top five* como son consideradas junto a la Sinfónica de Boston.

Puso las bases para que Klemperer tomara el relevo con los profesores angelinos, cooperó con Stokowsky en Filadelfia; preparó el camino de la Orquesta de Cleveland para la llegada de Leinsdorf y, sobre todo, la de Szell y, en Chicago, preparó su orquesta para el advenimiento de Kubelik y la consolidación posterior de Reiner. Pero, sobre todo, predispuso la década triunfal de Mitropoulos con la Filarmónica de Nueva York después de que pasaran por ella en sólo cuatro años Bruno Walter y Stokowsky. Es de esta orquesta de la que se nutre mayoritariamente este estuche de 16 compactos que contiene las grabaciones que Rodziński realizó con esta formación para la Columbia Broadcasting System (CBS), en cuya importante y potente red de emisoras de cobertura continental actuaba cada semana en directo durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Si ya de por sí esta fonográfica, cuyos fondos son actualmente propiedad del grupo Sony, es importante, no lo es menos que el maestro polaco también grabara con sellos de la categoría de Emi, RCA o la Westminster Records de la que la Deutsche Grammophon rescató, ya en el presente siglo, alguna de sus contadas grabaciones estereofónicas.

Producto de su alta formación en Viena, con maestros de la categoría de Franz Schreker en composición o Emil von Sauer en piano, destaca la objetividad de sus interpretaciones por encima de cualquier otro criterio estético y de estilo. Portador de una muy alta capacidad de análisis musical, seduce así al oyente, contrastando con trascendente estímulo lo importante de cada momento de la obra y cómo debe funcionar dentro de su conjunto, siendo solícito y a la vez exigente en los pasajes de carácter solístico que cuida siempre con detalle, como sucede en la genial interpretación que hizo de la *Primera Rapsodia* de Enescu. De los registros recogidos, se agradece siempre la naturalidad del sonido sin ningún implemento electrónico, técnica de grabación que fue creciendo a partir de la estereofonía y que con los bits llega a desnaturalizar enormemente la escucha, convirtiéndola en una experiencia acústica más que otra cosa, de la que al oyente cuesta desembarazarse ante la realidad de la música en vivo.

Llama la atención su incursión en Wagner, en el *Idilio de Sigfrido*, sacando el máximo partido expresivo del espíritu más sustancial del gran operista sajón, al realzar toda la importancia que tienen los instrumentos, cuya presencia, pese a los limitados elementos de toma de sonido existentes a principios de 1945, permite seguir la partitura con detalle. Los dos CD dedicados a Wagner dejan constancia de su identificación con el compositor, destacando la participación de una de las míticas *primi donni* de la Metropolitan durante la década de los años cuarenta, Helen Traubel, que significa todo un plus de esta colección de discos compactos.

La capacidad de concertación de Rodziński queda de manifiesto en el primer movimiento del *Segundo Concierto Op. 18* de Rachmaninov, en este caso, con la Columbia Symphony y



Leonard Pennario al teclado, considerado éste como uno de los grandes pianistas norteamericanos de su generación junto a Earl Wild, Julius Katchen y Byron Janis.

Como director sinfónico es destacable su versión de la *Quinta Sinfonía* de Prokofiev registrada por vez primera en 78 rpm en 1946, como alternativa a la mítica que Koussevitzky hizo para la RCA con la Boston Symphony, que grabó ese mismo año. Su excelente traducción de la introspectiva *Cuarta Sinfonía* de Sibelius es posiblemente el registro más revelador de este set discográfico, excelentemente cuidado en todos los aspectos por Sony que, por su sobrio contenido acústico, la reproducción en pequeño de las carpetas de los microsuros originales y las escuetas y a la vez esclarecedoras notas de James H. North, le hace acreedor de ser tenido en cuenta para completar cualquier idea que se pretenda de la panorámica orquestal de Estados Unidos en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, así como sobre la propia figura de este director que merece estar entre los grandes maestros de aquella época, hecho que le llevó a ser merecedor de una portada del prestigioso semanario Time el 17 de febrero de 1947, que da una idea de la gran popularidad y reconocimiento de los que disfrutaba en la cúspide de su carrera.

José Antonio Cantón

ARTUR RODZIŃSKI & NEW YORK PHILHARMONIC. THE COMPLETE COLUMBIA ALBUM COLLECTION.

Sony Classical 19439787752 • 16 CD • ADD

★★★★H

El conjunto formado por Perlman, Yo-Yo Ma y Emanuel Ax ha dado extraordinarios frutos durante los últimos años. Por recordar algunos, podemos citar las *Sonatas para violín y piano* de Fauré y Strauss entre el primero y el último, o las de violonchelo de Beethoven entre el japonés y Ax, o los *Tríos* de Mendelssohn entre los tres. Ahora que Perlman va sustituyendo cada vez más el violín por la batuta, Kavakos se erige como digno sucesor. Como demostró con los *Tríos* de Brahms, en este nuevo disco que edita la firma Sony (grabado el agosto pasado) el violinista griego se ha integrado perfectamente en esa pequeña "sociedad musical" que comparte con sus dos colegas.

La transcripción para trío con piano, atribuida a Ferdinand Ries, de la *Segunda Sinfonía* de Beethoven es ya conocida de los estudios de grabación; desde ya, la que ahora comentamos supera a las existentes, tanto en concepción global como en la aportación individual de los tres integrantes.

Constituye una novedad la inclusión de la transcripción para trío de la *Quinta Sinfonía* del de Bonn realizada por Colin Matthews; este tipo de experiencias siempre despiertan curiosidad que, cuando están bien hechas y transmitidas, como es el caso, adquieren un interés musical adicional. Eso sí, la información del libretillo no puede ser más escueta: ni indicación de acceso a las pistas, ni duración de las mismas, ni un pequeño comentario...

Rafael-Juan Poveda Jabonero



BEETHOVEN PARA TRES. *Sinfonías 2 y 5 de BEETHOVEN* (en arreglos para trío de F. Ries y C. Matthews). Emanuel Ax, Leonidas Kavakos, Yo-Yo Ma.

Sony Classical 19439940142 • 69' • DDD

★★★★★

YO-YO MA ALREDEDOR DEL MUNDO

Recopilación de 9 CD que transcurren entre diferentes épocas de grabación, de 1983 a 2002. Como embajador cultural en el mundo, Yo-Yo Ma se ha sumergido en la música nativa de muchos países y se ha llevado recuerdos encantadores de sus exploraciones musicales, que comparte abiertamente y sin afectación. La principal característica es la exhibición de otros talentos, con una modestia y generosidad de su parte, que hace que estas actuaciones sean aún más atractivas. Comienza con una sesión de jazz, adentrándose junto al célebre violinista Stephane Grapelli en el énfasis de la música de Cole Porter.

Otro volumen se centra en la *Suite* de Claude Bolling, compuesta para Yo-Yo Ma, que encuentra en este instrumento un vehículo particularmente noble y expresivo para sus reflexiones clásicas/jazzísticas. La fórmula distintiva tiene mucho recorrido, esta vez con una inclinación lírica más expansiva. Bolling es su yo pianístico flotante y camaleónico habitual, con Marc Michel (bajo) y Jean-Luc Dayan (batería), ofreciendo un apoyo discreto y decentemente oscilante.

Otra colaboración sorprendentemente buena de dos virtuosos de sus instrumentos dados se da en *Hush*, con Bobby McFerrin, el maestro de la voz, y Ma, el maestro del violonchelo, que se combinaron para interpretar diversas piezas de los sectores clásico, tradicional y contemporáneo. Las interpretaciones vocales y de violonchelo se convierten en algo aún más emocionante. Para cualquier fanático de cualquiera de los músicos, es un hallazgo maravilloso.

Appalachia Waltz / Journey reúnen a músicos estadounidenses clásicos con un resultado agradable: un descubrimiento de la riqueza y la integridad de la música folclórica. Con la participación del virtuoso clásico Edgar Meyer y Yo-Yo Ma, además del violi-



nista Mark O'Connor, James Taylor en un par de obras (tanto en guitarra como en voz) y Alison Krauss en violín y voz, los vocalistas se agregan en un par de obras antiguas de Stephen Foster.

Inspirado en un amor general por el tango de Astor Piazzolla, por parte de Yo-Yo Ma, el disco *Soul of the Tango* interpretado por el violonchelo y muchos de los músicos de Piazzolla; antiguos asociados. La pura belleza de cada uno de los tangos suele ser suficiente para justificar la escucha, agregando a esto la interpretación magistral y la sorprendente facilidad con la que el violonchelo encaja en el tango, y tiene lo que podría convertirse en un álbum clásico.

En *Obrigado Brasil*, Ma comparte protagonismo con músicos del más alto calibre, como la cantante de bossa nova Rosa Passos, el dúo de guitarras Sergio y Odair Assad, el clarinetista Paquito d'Rivera, la pianista Kathryn Stott y el percusionista Cyro Baptista, entre muchas otras estrellas. Todos los artistas muestran un profundo sentimiento, energía y cordialidad, sin duda inspirados por la buena voluntad contagiosa de Ma y su interpretación sincera.

Melodías Japonesas y *Silk Road Journeys* reúne a compositores de la esquila y antigua Ruta de la Seda hasta la pura tradición nipona. Ambicioso y atrevido, dos cualidades que han sido marcas registradas en la carrera de Yo-Yo Ma, los instrumentos trabajan juntos, ya sea en material tradicional o por encargo, para crear algo que es un desafío tanto para los oyentes como para los intérpretes y ofrece una fuerte impresión de los viajes del pasado.

CROSSING BORDERS. A MUSICAL JOURNEY. Yo-Yo Ma. Varios Intérpretes.

Sony Classical 19439916202
• 9 CD • DDD • 551'

★★★★★

Luis Suárez

EDELWEISS EMISSION PRESENTA



DANIEL LEVY

ISAAC ALBÉNIZ
ENRIQUE GRANADOS
MANUEL DE FALLA

SUITE ESPAÑOLA
REQUIEBROS
LA MAJA Y EL RUISEÑOR
FANTASÍA BAÉTICA

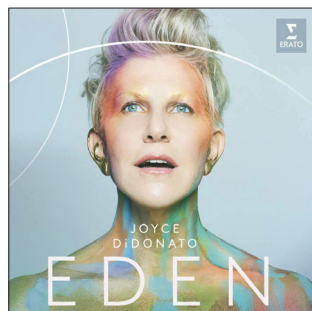


"INTROSPECCIÓN APASIONADA: característica de Levy que nos deja reconocer la grandeza de sus interpretaciones". Peter Cossé

DISPONIBLE EN
CD Y DIGITAL

WWW.EDELWEISSEMISSION.COM





En una declaración de intenciones un tanto mística, DiDonato nos plantea el disco como una reflexión para determinar "si estamos tan profundamente conectados como podamos a la esencia de nuestra existencia", abogando por la búsqueda de un nuevo Edén, con reflexiones sobre el círculo de la vida, las flores y la naturaleza. Bueno, vale. Lástima que la realidad se empeñe en rebatir su optimismo irredento hacia la raza humana.

Después, me confieso poco amigo de los discos con selección musical más o menos aleatoria, éstos que frecuentemente ofrecen poco más que un egocéntrico discurso a mayor gloria del intérprete. Así, este paseo musical de tremenda disparidad estilística y escasa intención programática, exige una versatilidad impresionante a diva y músicos, donde Il Pomo D'Oro brilla y DiDonato también, pero menos.

Es cierto que Joyce DiDonato es generalmente extraordinaria, que a estas alturas de su carrera no necesita demostrar nada y que canta con solvencia el disco. Pero hay altibajos (la escucho mucho más cómoda en lo moderno que en lo antiguo, su Marini no convence, su Cavalli sí, Mahler o Ives emocionan), así que me quedo con la flexibilidad de Il Pomo D'Oro, que se está revelando como una magnífica formación especializada, pero muy capaz de abordar cualquier reto: suenan fantásticos tanto en la antigüedad de Cavalli, como en la trascendentalidad de Ives.

Resumiendo, DiDonato viene a contar que siempre encontraremos respuesta en la Música a las grandes preguntas del ser humano; y sólo por ese respeto a la Música por encima de todo, a mí ya me gana.

Álvaro de Dios

EDEN. Joyce DiDonato. Il Pomo D'Oro / Maxim Emelyanychev.

Erato 0190296465154 • 68' • DDD

★★★★★

En el presente año 2022 se calcula que se cumple el millenario de la obra titulada *Ṭawq al-Ḥamāma fi-l-'ilfa wa-l-'ullāf*, es decir, el *Collar de la Paloma sobre el amor y los amantes*, que escribió en Játiva el filósofo y poeta cordobés 'Abū Muḥammad 'Alī b. 'Aḥmad b. Sa'īd b. Hazm (384/994-456/1063). Aunque su autor llamó *risāla*, es decir, epístola a esta cumbre de la literatura árabe, se trata de un tratado de filosofía neoplatónica que lleva entrelazado un diván de poemas. Teniendo en cuenta que hace cuarenta y siete años lo traducíamos en la clase de D. Emilio García Gómez, máxima autoridad en el tema, me ha hecho especial ilusión este disco, en el que se musicalizan veinte poemas del libro mediante la adaptación de melodías tradicionales magrebíes. Actúa como solista vocal 'Imān al-Qandūsī, natural de Tetuán, ciudad en la que halló refugio la tradición musical andalusí, en cuya investigación y recreación se ha especializado esta cantante.

El disco se acompaña de un libreto trilingüe, castellano, valenciano e inglés, que contiene un documentadísimo estudio de Manuela Cortés García, profesora de la Universidad de Granada y también especialista en el pasado musical arábigo-andaluz, y en el que además se reproducen los textos originales en árabe de los poemas. Dado el extraordinario interés y la calidad de este documento sonoro, pueden perdonarse sin reservas las fantasías, licencias y anacronismos en los que hayan podido incurrir Carles Magraner y su grupo.

Salustio Alvarado



EL COLLAR DE LA PALOMA. 'ALĪ B. ḤAZM. Capella de Ministrers / Carles Magraner.

CDM 2253 • 65' • DDD

★★★★★ P



A un chaval joven de hoy en día, esta música puede sonarle como si llegara de otro extremo del planeta, pero en su momento formaba parte de lo más cool y más atrevido del momento, incluido el fandango, que según Casanova, en su viaje a Madrid, lo describió "con actitudes y gestos de los más lascivos imaginables". La música de esta nueva grabación del intrépido Yago Mahúgo nos revela los gustos que anotó en su cuaderno sobre la música para teclado el noble inglés Charles Cecil Roberts, en su viaje para la boda del quinto Duque de Berwick, el jovencísimo Don Jacobo Fitz-James Stuart, celebrada el 24 de enero de 1790 en Madrid. Como anotó Roberts, le sorprendieron los compositores Don Domingo Escarlata (Domenico Scarlatti), el Padre Antonio Soler y Don Luis Boquerini (Luigi Boccherini), y quedó tan impresionado del Fandango de Soler como quedó Casanova al verlo bailar, describiendo una música que ayudaba a "ahuyentar los males presagios, poner luz en la oscuridad y convertir el agua en vino".

Solo con conseguir lo último ya merece la pena escuchar la prodigiosa y múltiple recreación que hace Mahúgo (al clave, pese a ser un instrumento "limitado" por el pinzamiento de cuerdas y el sonido fugaz, desprende una luz como pocas veces), ya que se escuchan fandangos de los tres compositores, también arreglados para el acompañamiento de Estevan a las castañuelas (un desenfreno sin límites). Aunque donde el músico encuentra su estado de gracia es en su arreglo del Fandango de Boccherini, y al fortepiano, con inenarrables Sonatas de Soler y Scarlatti (una K 34 de indescriptible melancolía).

Gonzalo Pérez Chamorro

FANDANGOS. EL CUADERNO DE DON CARLOS. Obras de BOCCHERINI, SOLER, D. SCARLATTI. Yago Mahúgo, clave & fortepiano. Pedro Estevan, castañuelas.

Cantus C9661/2 • 2 CD • DDD

★★★★★ RS

La conmemoración del XXV Aniversario del FeMAUB está siendo todo un despliegue de eventos señalados. ¿Recuerdan algún otro Festival que publique dos tomos, uno de artículos ex profeso encargados sobre música, sociología y programación desde un punto de vista musicológico-científico, y otros con recopilación de recortes de prensa, fotos, entrevistas y vivencias de los participantes, músicos, críticos y público habitual y fiel? Súmenle el triple disco que al inaudito precio de 10 euros se puede comprar con tres horas y media de música interpretada en el Festival. Se le puede criticar que es un baúl de los recuerdos, pero justamente es eso lo que se festeja; habrá quizá alguna ausencia, y también de algunas ediciones no hay testimonios sonoros. Pero lo que está presente, a saber: sesenta y siete pistas que cubren los 331 conciertos ofrecidos hasta la fecha, y con varias primicias por ser material recuperado para su interpretación en el Festival. Son diez siglos de música que se nos presentan ordenados cronológicamente con etiquetas muy bien pensadas.

Amable lector, le propongo el siguiente juego: vaya al enlace que se indica al final de este columna, y haciéndose el favor de descargarse los tres discos de manera gratuita (en eso consiste la expresión de utilidad pública), comience su escucha deleitándose con la calidad de grabación e interpretación, y trate de adivinar el autor. Se sorprenderá con el resultado y descubrirá una de las premisas de este Festival: otra historia de la música es posible.

<https://cutt.ly/GGyymnO>

Juan de Vandelvira



FeMAUB 1997-2021. Diversos compositores e intérpretes.

DS-0161 • 3 CD • 210' • DDD

★★★★★ R


UNITEL
EDITION



SERGEI PROKOFIEV

THE FIERY ANGEL

**AUŠRINĖ STUNDYTĖ
BO SKOVHUS**

**ARNOLD SCHOENBERG
CHOR**

**ORF RADIO-
SYMPHONIEORCHESTER
WIEN**

Conducted by
CONSTANTIN TRINKS

Staged by
ANDREA BRETH



DVD

VIDEO

Musica
DIRECTA
www.musicairecta.es

THEATER
an der Wien
DAS OPERNHAUS



El primer álbum en solitario de Josetxu Obregón es un viaje por el repertorio solístico del cello, desde su origen durante Seicento boloñés hasta la Cöthen de mediados del siglo XVIII. El cello adquirió una literatura propia independiente de su papel como bajo continuo de la mano de violonchelistas como Domenico Gabrielli y Giovanni Battista Vitali, músicos de la capilla de San Petronio de Bolonia. Su desarrollo posterior siguió centrado en el norte de Italia, con autores como Giulio de Ruvo y Giuseppe Colombi, principalmente. El culmen llegará con las seis *Suites à violoncello Solo senza Basso* de Johann Sebastian Bach, obras de una complejidad técnica y musical sin parangón en el repertorio del instrumento.

Este trabajo a sólo de Jose-txu Obregón comparte con los anteriores el exhaustivo trabajo musicológico que implica el respeto a las fuentes y la utilización de instrumentos, arcos y cuerdas originales. Las diferentes *scordature* (afinación de las cuerdas) que usa, unido a la alternancia de las piezas más antiguas con un movimiento de cada una de las Suites de Bach, proporciona una variedad y riqueza tímbrica y tonal extraordinaria al conjunto. Obregón consigue un sonido cálido de afinación absolutamente impecable, lo engasta en un fraseo muy expresivo y lleno de matices y consigue crear la ilusión de multitud de planos sonoros cuando delinea las distintas voces del contrapunto. Jose-txu Obregón nos lleva a un bello y reconfortante diálogo interior con este disco.

Mercedes García Molina

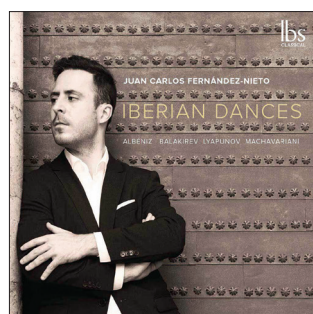
FROM BOLOGNA TO CÖTHEN. CELLOEVOLUTION. Obras de GABRIELLI, DALL'ABACO, GALLI, BACH... Josetxu Obregón, cello barroco y cello piccolo.

Glossa GCD923109 • 53' • DDD
★★★★★

Debut discográfico de Juan Carlos Fernández-Nieto con un disco conceptual prometedor y de brillante ejecución, aunque su nombre llama al equívoco, ya que *Iberian Dances* solo se corresponde con la segunda parte del programa, dedicada a la archiconocida, interpretada y manoseada primera *Suite Española Op. 47* de Isaac Albéniz. La primera parte, pues, supone un reto con la fantasía Islamey de Balakirev, miembro del Grupo de los 5, y el n. 10 (*Lezginka*), de los Estudios de Ejecución Transcendental Op. 11 de Lyapunov, obras de similares características, intocables a primera observación, y que aquí son interpretadas de una manera conmovedora, sensual, fuerte y profundamente eslava. Aleksandre Machavariani (1913-95) es la segunda apuesta con dos piezas lírico-románticas; una *canción* y *danza* evocativa de un lago georgiano.

Al fin nos sumergimos en Iberia con una obra que surge al oyente de manera decisiva en el mundo evocador, a la manera *pedrelliana*, en su segundo tramo. Conjunto de piezas minimalistas pequeñas y marcadas por la aleatoriedad que lleva al oyente lleva a la variedad del logro de Albéniz. Una interpretación lejos de fuegos artificiales, siempre limpio y preciso en los pasajes virtuosos y explorando las sutilezas de la música. Bien las notas del libreo de María del Ser, que explica un poco los vericuetos en la publicación de los opus del genio de Camprodon en su época. Quizás se eche en falta la inclusión de la *Suite n. 2* y haber completado de manera redonda el programa.

Luis Suárez



IBERIAN DANCES. Obras de ALBÉNIZ, BALAKIREV, LYAPUNOV, MACHAVARIANI. Juan Carlos Fernández-Nieto, piano.

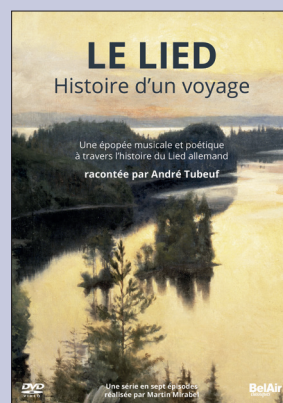
lbs Classical 262021 • DDD • 59'
★★★★★

DIRECTO E ÍNTIMO

Ni el título, *Le Lied. Histoire d'un voyage* (El Lied. Historia de un viaje), ni el subtítulo, *Une épopée musicale et poétique à travers l'histoire du Lied allemand* (Una epopeya musical y poética a través de la historia del Lied alemán) explican exactamente qué se encontrará el espectador cuando el reproductor de DVD se ponga en marcha. Si el lector de estas líneas está interesado en una historia del Lied al uso, con una estructura clara, con fechas y nombres perfectamente identificados, esta no sería la mejor opción. Pero si el lector quiere descubrir el género o ampliar sus conocimientos, reafirmar su afición o, incluso, compartirla, hasta donde sea posible hacerlo con una pantalla, este doble DVD es para él.

André Tubeuf falleció el año pasado a los noventa años, poco después de que la serie, grabada en el 2019, estuviese finalmente montada. Fue profesor de filosofía y un apasionado de la música, y estuvo vinculado desde los años sesenta con l'Opéra du Rhin de Estrasburgo, el ministerio de Cultura francés o diversas revistas de música. Autor de numerosos libros (de filosofía y de música), *Le Lied. Histoire d'un voyage* es heredera del que seguramente es el más célebre, *Le Lied, poètes et paysages*, publicado en 1993, y también el testamento de un hombre sabio homenajeado por el realizador Martin Mirabel.

La serie consta de siete episodios de tres cuartos de hora dedicados a la aurora del Lied, con Mozart y Beethoven, a Schubert (uno de carácter general y otro dedicado a *Winterreise*), a Schumann, a Brahms, a Wolf y, finalmente, a Mahler y Strauss, el crepúsculo del Lied. El desarrollo de cada episodio es similar: vemos a un anciano sentado en un sofá en el salón de su casa, hablando, con planos generalmente larguísima. Habla con un tono pausado, casi susurrando a veces, pero hay tanta pasión en sus palabras que esas imágenes



prácticamente estáticas acababan siendo hipnóticas, no podemos dejar de escuchar. Tubeuf cuenta la vida de los compositores, de sus motivaciones, de su entorno, de la influencia de ese entorno en sus Lieder, y lo hace de forma fluida sin mirar un papel; según cuenta Mirabel en el cuadernillo, las grabaciones duraron dos o tres horas de relato ininterrumpido. En los videos, el discurso se detiene solo brevemente con las ilustraciones musicales elegidas también por Tubeuf; en el capítulo dedicado a Schumann, por ejemplo, escuchamos seis Lieder de los *Liederkreis Opp. 24 y 39, Dichterliebe, Myrten* y los *Kerner-Lieder*, interpretados por Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, Elisabeth Schumann y los pianistas Jörg Demus, Herta Klust, George Reeves y Günther Weißenborn. El cuadernillo incluye las traducciones al francés que Tubeuf tuvo tiempo de acabar, y el video dispone únicamente de subtítulos en inglés.

André Tubeuf fue, como les decía, un hombre sabio, capaz además de transmitir su sabiduría y hacernos reflexionar con un estilo muy personal. El cuadernillo destaca estas palabras suyas sobre el Lied y la música: "*il n'y a pas plus direct, il n'y a plus d'intime, c'est-à-dire il n'y a rien dont nous avons davantage besoin*" (no hay nada más directo, no hay nada más íntimo, es decir, no hay nada de lo que tengamos más necesidad). ¿Una afirmación extrema? Quizá, pero también una buena muestra de la ilustrada pasión que le movía.

LE LIED: HISTOIRE D'UN VOYAGE. Racontée par André Tubeuf. Realizador: Martin Mirabel.

BelAir Media BAC187 • 2 DVD • 7x43' • DD 5.1

★★★★★

Sílvia Pujalte Piñán



La pianista búlgara Anna Petrova (portada de RITMO en julio-agosto de 2019), da título a su disco, *Slavic Heart* (Corazón Esloveno), y lo justifica hablando de las tradiciones culturales ancestrales que conforman el arte eslavo y que tiene influencias de oriente y de occidente en una mezcla de diferentes civilizaciones. La conjunción entre el este y el oeste está en el corazón de la música presentada en este álbum. Se trata de representar en el piano temas de la naturaleza y de las emociones que Anna Petrova enumera así: Naturaleza - Lirismo - Amor - Campanas (el piano como instrumento de resonancia) - Drama - Virtuosismo.

Las obras elegidas están compuestas entre 1892 y 1942. Tres compositores rusos representantes del romanticismo tardío y el simbolismo: Alexander Scriabin, Sergei Rachmaninov y Sergei Prokofiev, más un compositor búlgaro menos conocido pero igualmente importante: Pancho Vladigerov.

Anna Petrova interpreta esta música con refinado virtuosismo y con el corazón, con su sentimiento eslavo; un corazón como metáfora ancestral. Como curiosidad podemos comentar que la pianista está ligada a España, ya que es profesora en Musical Arts, Escuela de Altos Estudios de reciente creación en Madrid. Su reconocido prestigio como pianista y profesora está presente en este álbum.

Sol Bordas

SLAVIC HEART. Obras de SCRIBAN, RACHMANINOV, PROKOFIEV, VLADIGEROV. Anna Petrova, piano.

Solo Musica SM383 • DDD • 63'

★★★★★

La enorme melancolía que destilan los poemas y consiguientemente las bellísimas canciones que brotaron de la pluma de Tchaikovsky y Rachmaninov en estos Lieder rusos, encuentran una intérprete ideal en la auténtica voz de mezzosoprano de Lena Belkina, que fue entrevistada por mí en esta revista el mes pasado, con el trasfondo de la guerra provocada por la invasión de Ucrania, ya que la mezzo es nativa de este asediado país. Como ella indicaba, "Siento una profunda conexión con cada una de las veinte canciones que componen el disco; son como mis hijos, donde cada cual necesita un enfoque y un cuidado individual". Y así transcurre esta bellísima grabación, que nos descubre (si no los conoce, no lo dude un instante) unas músicas fantásticas, Lieder que rebosan musicalidad y profundidad a partes iguales, con el inconfundible color nostálgico eslavo. Desde el arrebatado primaveral (que da título al disco) del *Op. 38 n. 2* de Tchaikovsky (quién puede resistirse al Lied *Op. 6 n. 6...*) a las lilas (*Op. 21 n. 5*) del íntimo universo liederístico de Rachmaninov, entre muchos otros bellos ejemplos.

"Tengo la intención de hacer mucho por el desarrollo de la cultura ucraniana, que es muy rica; de hecho no mucha gente sabe de ella, porque Rusia, como 'hermano mayor', siempre ha reprimido a Ucrania y se ha apropiado de su dignidad", afirmaba la cantante, que encuentra en su partenaire Natalia Sidorenko el abrazo necesario entre dos pueblos a través de esta preciosa música.

Blanca Gallego



SPRING NIGHT. Canciones de TCHAIKOVSKY y RACHMANINOV. Lena Belkina, mezzo. Natalia Sidorenko, piano.

Solo Musica SM381 • 60' • DDD

★★★★★

UN TESORO RESCATADO

Nos encontramos con el sexto y último volumen de la grabación completa del Manuscrito Guerra realizada por Manuel Vilas, en esta ocasión, junto a la mezzosoprano Lidia Vinyes-Curtis. El arduo trabajo realizado por Manuel Vilas, tanto de investigación, como de interpretación y difusión de esta preciosa música ha llegado a su feliz final.

El Manuscrito Guerra es una colección de los mejores tonos humanos que circulaban en el Madrid dieciochesco, recopilada alrededor de 1680 por José Miguel de Guerra, copista de la Capilla Real de Madrid durante el reinado de Carlos II, y que fue descubierto en 1998 en la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela. Contiene algunas piezas de otras fuentes, pero muchas de sus cien tonadas se encuentran recogidas exclusivamente en este manuscrito, algo que RITMO ya recogió en su pasado número de marzo en una entrevista con el propio Manuel Vilas.

Los cinco volúmenes previos, grabados y publicados también en Naxos, deben ser conocidos por todo melómano interesado en nuestro patrimonio musical, ya que descubrirá decenas de piezas preciosas jamás antes interpretadas ni grabadas, a cargo de fabulosos solistas vocales, como Isabel Monar, Juan Sancho, Yetzabel Arias, Francisco Fernández-Rueda o José Antonio López, además de los soberbios intérpretes que acompañan a Manuel Vilas en su propio grupo, Ars Atlántica.

El presente volumen que cierra la colección corre a cargo de la mezzo catalana Lidia Vinyes-Curtis, poseedora de un bello timbre, y que con gran sensibilidad expresa de un modo natural los múltiples afectos contenidos en los poemas de au-



tores tan célebres como Pedro Calderón de la Barca o Agustín de Salazar y Torres. Los textos se pueden encontrar online en la página web de la casa discográfica, aunque debido a la fantástica dicción de Vinyes-Curtis su consulta es completamente innecesaria.

Manuel Vilas, además de demostrar su cariño y una formidable labor como investigador de este repertorio, se muestra como un extraordinario intérprete del arpa ibérica, en este caso un arpa de dos órdenes, siendo el complemento perfecto de las preciosas melodías, realizando un inteligente bajo continuo que está en constante diálogo con la solista vocal, y que desgana los mil y un afectos contenidos junto a su compañera de grabación. Debemos destacar la inclusión de todas las coplas de cada tono humano, algo que muchas veces se evita y se cortan estrofas, puesto que los intérpretes deben realizar un trabajo mucho más concienzudo. Aquí, esta labor se salda con una formidable diferenciación de cada copla, tanto en expresión como en dinámica.

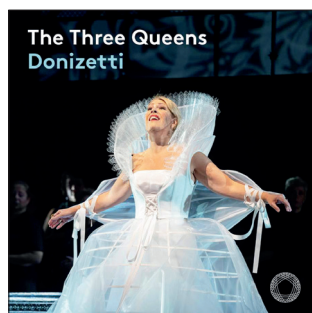
En definitiva, un broche de oro a una colección indispensable en cualquier discoteca que se precie y que puede ser degustada con mucha facilidad y placer, dada la belleza de su música y textos, a lo que se suma una duración ideal de las obras para una escucha en breves o largas sesiones.

THE GUERRA MANUSCRIPT (EL MANUSCRITO GUERRA, VOL. 6). Ars Atlántica. Lidia Vinyes-Curtis, mezzosoprano. Manuel Vilas, arpa de dos órdenes y dirección.

Naxos 8.574390 • 69' • DDD

★★★★★ R

Simón Andueza



Desde que Leyla Gencer cumpliera el triplete en tiempos modernos por primera vez (aunque este debería ampliarse con la siempre olvidada *Il Castello di Kenilworth*) las reinas del ciclo Tudor de Donizetti se han visto con ojos golosos (los motivos son obvios, dada la riqueza de las partituras) por parte de muchas sopranos de bagaje *belcantista*. Además, en la generación anterior, liderada por Mariella Devia y Edita Gruberova, se consolidó un formato muy atractivo, el de presentar como *tour de force* las escenas finales de *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* y *Roberto Devereux* en una sola velada; y es precisamente lo que Sondra Radvanovsky, que encarnó a los tres personajes en la única temporada del Metropolitan de Nueva York, ofrece en este muy esperado disco doble de Pentatone, grabado en directo en Chicago.

Los imponentes y suntuosos medios de esta cantante son de sobra conocidos, y su implicación es absoluta, permitiéndole la espléndida técnica además plegar la voz (de personal e irresistible timbre) con muy buenos resultados; especialmente en una *Maria Stuarda* de altura. Muy buena idea la de añadir antes de cada escena las oberturas, donde Riccardo Frizza, que sabe bien mimar a la diva, se luce como buen conocedor del repertorio.

Por su parte, buen plantel de comprimarios en general, que contribuyen a aportar mayor dramatismo y realismo a las piezas elegidas.

Pedro Coco

THE THREE QUEENS. Escenas de óperas de DONIZETTI. Sondra Radvanovsky, soprano. Orquesta y Coro de la Lyric Opera de Chicago / Riccardo Frizza.

Pentatone PTC5186970 • 2 CD • 100' • DDD

★★★★★

3 SIGLOS DE COMPOSITORAS AL PIANO

El piano ha sido una de las mayores expresiones musicales de las mujeres desde su nacimiento y posterior distribución a casi todos los hogares. Este instrumento les sirvió como herramienta pedagógica y muchas encontraron en él la vocación interpretativa y compositiva. Es por esto que contamos con un inmenso corpus de creaciones pianísticas de mujeres que, lamentablemente, todavía es desconocido por la mayoría.

Para celebrar su 10 aniversario, el sello Grand Piano ha lanzado esta colección de 10 CD con obras para piano de compositoras. En ella nos sorprende con un repertorio diverso, atractivo y excelente que servirá para acercar esta música de autoría femenina a todo el público. Dicha compilación incluye a creadoras nacidas a lo largo de tres siglos; desde Anne-Louise Brillon de Jouy (siglo XVIII) hasta la contemporánea Tanya Ekanayaka, quien ha grabado sus propias obras para este estreno mundial.

En su empeño por redescubrir a compositoras desconocidas o injustamente olvidadas, el pianista y compositor Nicolas Horvath inicia este recorrido cronológico con las excepcionales grabaciones inéditas de las Sonatas de Jouy y de Hélène de Montgeroult. También nacida en el siglo XVIII, Maria Szymanowska recibe aquí su merecida representación con una selección de sus danzas en las manos de Alexander Kostritsa.

Se abren las puertas del siglo XIX con la noruega Agathe Backer Grøndahl, una de las mayores virtuosas del piano de su momento.

De las 24 piezas, Sara Aimee Smiseth ha hecho una exquisita interpretación del *Allegretto Op. 57*, además de ilustrarnos con la inédita *Huldreslaatt* (*El baile de la Huldra*). A continuación, Alexandra Oehler nos expone 9 obras desconocidas de la venezolana Teresa Carreño, escritas cuando solo era una niña y que revelan su temprana habilidad para la composición musical.

Siempre sugerente la música de Vítězslava Kaprálová. Para este disco se han escogido obras de la década de los años 30 entre las que destaca *Dve Kyticky*: dos miniaturas para piano con reminiscencias melancólicas. Con la sutil y precisa ejecución de Giorgio Koukl hace su particular homenaje a su compatriota checa. El cierre individual de estas grabaciones lo hace Ekanayaka con *The Planets & Humanity*, ocho piezas escritas durante la pandemia por el Covid-19 que simbolizan los ocho planetas. Especialmente cautivador *Mercury with Antarctica* por su calma y serenidad.

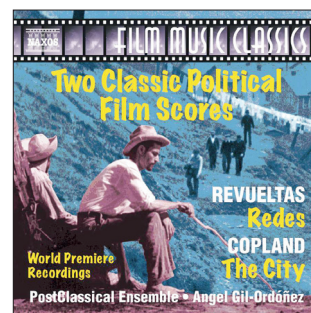
Finalmente, *Pioneers* reúne a once autoras en las que la pianista Ishimoto Hiroko interpreta obras de algunas creadoras ya representadas en este trabajo y también otras como Amy Beach, Lili Boulanger o Francisca "Chiquinha" Gonzaga. El sello Grand Piano continuará apostando por las grabaciones de compositoras con la obra completa para piano de Germaine Tailleferre. Horvath será el encargado de devolver a la vida este repertorio de la única integrante del grupo *Les Six*.

Sakira Ventura

THREE CENTURIES OF FEMALE COMPOSERS. Nicolas Horvath, Alexander Kostritsa, Sara Aimee Smiseth, Alexandra Oehler, Giorgio Koukl, Tanya Ekanayaka, Ishimoto Hiroko, piano.

Grand Piano GP897X • 10 CD • DDD

★★★★★



En la década de 1930, el mexicano Silvestre Revueltas y el estadounidense Aaron Copland se acercaron al género del cine documental, el primero con *Redes*, sobre la vida y el trabajo de los pescadores de la localidad mexicana de Alvarado, y el segundo con *The City*, sobre los contrastes y problemas del medio urbano contemporáneo. Ambas películas, convenientemente restauradas y con su banda sonora grabada de nuevo por el PostClassical Ensemble que dirige Ángel Gil-Ordóñez, fueron publicadas en DVD por Naxos en 2015 y 2008, respectivamente. Ahora son reeditadas y reagrupadas en formato CD, sin narraciones ni diálogos.

La idea es buena, pues ambas partituras, además de ser coetáneas y representativas del estilo de sus respectivos autores, resisten bien el salto de la pantalla a la sala de conciertos o, en este caso, el disco. La de Revueltas es especialmente interesante por su laconismo y economía de medios. Aunque nada hay en ella de la exuberancia rítmica y orquestal de *Sensemaya* o la también cinematográfica *La noche de los mayas*, logra crear una atmósfera opresiva e inquietante sumamente convincente.

La partitura de Copland es más heterogénea y descriptiva, con pasajes tan originales como "Sunday Traffic", cuyo esquema repetitivo e incluso su sonoridad evocan el modo de hacer del minimalista Philip Glass con décadas de antelación. Las versiones de Gil-Ordóñez, ya alabadas en la versión en DVD, son impecables.

Juan Carlos Moreno

TWO CLASSICAL POLITICAL FILM SCORES. REVUELTAS: *Redes*. COPLAND: *The City*. PostClassical Ensemble / Ángel Gil-Ordóñez.

Naxos 8.574350 • 68' • DDD

★★★★★

OPUS ARTE

THE ROYAL OPERA

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es



ROYAL
OPERA
HOUSE



PUCCINI
**MANON
LESCAUT**

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE

DIRECTOR GÖTZ FRIEDRICH | CONDUCTOR GIUSEPPE SINOPOLI

PLÁCIDO DOMINGO | KIRI TE KANAWA | THOMAS ALLEN

BAYREUTH: EL CENTRO DEL COSMOS WAGNERIANO

Con unas 125 asociaciones repartidas por el mundo que alcanzan a más de 30.000 socios, el wagnerismo no es simplemente una admiración artística, un no sé qué tiene esta música que me fascina, sino que es obvio que sus sectarios admiradores llevan adosados una devoción que raya en lo religioso, incluso a veces en el fanatismo más desbocado. Wagner como creador del cielo y de la tierra que exige genuflexiones diarias. El wagneriano no solo viene al mundo a disfrutar de las santas escrituras en forma de partitura, sino que lleva aparejada una incansable labor de apostolado en busca de más discípulos que engrasen y renueven la maquinaria generacional. Como asegura uno de esos afiliados, "los wagnerianos somos como los fans del heavy metal". Y como oficina central esa basilica (parecida a un granero) erigida en la Verde Colina que es el *Festspielhaus*, a las afueras del acogedor Bayreuth, centro de peregrinación convertido hoy en un pueblecito mitad La Meca, mitad Disneyland. Como afirma un estudiante japonés: "ir hasta allí se ha convertido en la gran ilusión de mi vida". Y es que Wagner no solo se procuró de inventar el wagnerismo, sino que también se sacó de la chistera todo lo que representa Bayreuth y su Festival veraniego, un púlpito que aspira a tener el mismo poder que un concilio il Vaticano.

De todo este marmágnum, de esa lava que devora todo a su paso, de esa liturgia sacramental que supone el enfrentarse a sus óperas, nos habla el

magnífico y ameno documental "Wagner, Bayreuth y el resto del mundo", filmado en plena pandemia, que propone un viaje desenfadado y a veces gamberro (como si se riera de uno mismo) por este fascinante universo que tiene más de imaginario que de real, que es el wagnerismo (sin subtítulos). Una mirada sarcástica y nada seria a todo lo que lleva adosado el dichoso apellido.

El viaje arranca en Venecia, desde esa estación final que fue el *palazzo Vendramin* en el que expiró el inventor de todo esto. Ciudad favorita de Wagner, donde además se celebra una convención de asociaciones. Su bisneta Katharina, mandamás del Festival de hoy, andorrea por la mortuoria habitación repleta de objetos, atreviéndose incluso a tocar el *Träumerei* de Schumann en el piano que manosea su familiar antes de fenecer de un ataque al corazón. La cámara se adentra en su casa, que gracias a un dron vemos que está pegada al *Festspielhaus*, rodeada de esos perros que parecen perseguir genéticamente a la familia (recordar que Russ, el último de los canes de su tatarabuelo, está enterrado junto a su amo).

Wagnerianos por el mundo

La lista de seguidores wagnerianos de la que echa mano el documental es amplia y variada, sin preguntar antes por su condición o profesión, como bien demuestran los jocosos comentarios de los dueños de la carnicería donde se aprovisionaba Wolfgang en Bayreuth o cuando conversa con el vigilante encargado de preservar

por las noches la paz en el *Festspielhaus*. El crítico Alex Ross, autor de uno de los últimos Nuevos Testamentos (su denso y enciclopédico *Wagnerismo: Arte y Política a la sombra de la música*), analiza ese aliento de religiosidad que exige su obra. Podemos ver por los pasillos del Teatro a Plácido Domingo preparado para dirigir *La Valquiria* en un año extraño y amargo debido a la pandemia. Algo que lo ha convertido en el único director español que ha pisado ese venerado foso, desde el que también declama Valery Gergiev, presente ese año con *Tannhäuser*. Muchos más minutos acapara el actual dueño del cortijo, que es Christian Thielemann, que intenta explicar lo que uno siente cuando se enfrenta a su "abismo místico". Entre bromas por los micrófonos y teléfonos instalados en los años 30 (el rojo dice entre risas que tiene línea directa con *Wahnfried*), revela que la orquesta que más músicos aporta es su Staatskapelle de Dresde (35). Entre guiños de añoranza recuerda los gritos del referido como "anciano" (Wolfgang) cuyos alaridos llegaban hasta el foso durante los ensayos ("demasiado alto", vociferaba).

Desde la bucólica casa que ocupa durante su estancia en el Festival, Piotr Beczala (presente en 2019 con *Lohengrin*) se queja de los largos ensayos de diez horas que exige la Verde Colina. La curiosa cámara nos adentra hasta las históricas paredes del hotel Anker, construido antes de que Wagner edificara allí su auditorio. La propietaria nos descubre la "habitación Chéreau", denominada así por ser el aposento del francés durante las representaciones de su legendario *Anillo*. En su museístico libro de huéspedes, aparte de conocidos nazis de la época, están las firmas de Thomas Mann, Loriot o Toscanini, que visitó el festival en 1930, justo el año de la muerte de Siegfried, autógrafo también estampado junto al de su esposa Winifred.

Para constatar la universalidad de la obra wagneriana, de cómo su música es capaz de llegar hasta el último rincón del planeta, el documental nos sorprende viajando hasta una iglesia de New Jersey que representa, al aire libre, una

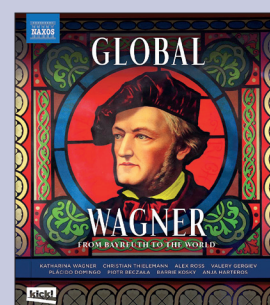
versión reducida del *Anillo*, cantado exclusivamente por voces de color. Su alfombra voladora nos traslada también hasta Riga (teatro en el que trabajara de joven el compositor) pasando por el desierto de Abu Dabi, donde sorprendentemente existe una pequeñísima Asociación Wagneriana (dos miembros). En Japón nos ilustran con el programa "Wagner for Children", donde son capaces de condensar *Parsifal* en una hora y hacérselo tragar a los niños (con Katharina presente vía streaming).

En Tel-Aviv nos conmocionamos con el testimonio de un anciano abogado que rememora su pasado familiar. De cómo su padre huyendo de la "solución final" llegó hasta Israel con tan solo dos cosas en la maleta: la documentación y su colección de discos de Wagner. Zarandea conciencias cuando se pregunta por qué esta música sigue estando prohibida en su país. Del por qué se sigue instrumentalizando políticamente sus partituras para no levantar ampollas sobre cierto sector de la población. Una nación recuerda, donde Volkswagen es la marca de coches más vendida y que diariamente es atravesado por trenes alemanes. Algo que curiosamente no parece rememorar el Holocausto. En definitiva, un estupendo filme orientado más al gran público que al letrado wagneriano, que pese a lo cutáneo de la exploración, resulta ameno y entretenido. Larga vida al wagnerismo. Por los siglos de los siglos. Amén.

Javier Extremera



Piotr Beczala haciendo un selfie junto a Angela Merkel en los camerinos del *Festspielhaus* wagneriano de Bayreuth.



WAGNER BAYREUTH UND DER REST DER WELT. Un documental de Axel Brüggeman.

Naxos 2.110725 • DVD • 97' • 16:9 • DTS 5.1 • Subt.: Inglés y Alemán.



belvedere



Johann
Sebastian
Bach

GOLDBERG *VARIATION*

Live
Concert

Ragna
Schirmer

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

CD+*DVD*

LA MESA DE MAYO

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

MENÚ

"10 bises (y IV):
instrumentistas de cuerda"

ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS
Violonchelista

Prayer / BLOCH
Meditation (de Thais) / MASSENET
Langsam (n. 2 de Fünf Stücke im Volkston Op. 102) / SCHUMANN
Adagio (del Adagio y Allegro Op. 70) / SCHUMANN
Valse sentimentale / TCHAIKOVSKY
Intermezzo (de la Sonata FAE) SCHUMANN
Romance / FAURÉ
Recitativo-Fantasia (de la Sonata en la mayor) / FRANCK
Salut d'Amour / ELGAR
Liebesleid / KREISLER

LETICIA MORENO
Violinista

Adagio (de la Sonata n. 1) / BACH
Sarabanda (de la Partita n. 2) / BACH
Preludio (de la Partita n. 3) / BACH
Oblivion / PIAZZOLLA
Adios Nonino / PIAZZOLLA
Muerte del ángel / PIAZZOLLA
Preludios & Romance (de The Gadfly) / SHOSTAKOVICH
Nana (de las 7 Canciones populares Españolas) / FALLA
Danza Española (La Vida Breve) / FALLA
Danza n. 5 "Andaluza" / GRANADOS

PABLO SÁINZ VILLEGAS
Guitarrista

Gran Jota de Concierto / TÁRREGA
La boda de Luis Alonso / GERÓNIMO GIMÉNEZ
Recuerdos de la Alhambra / TÁRREGA
Asturias / ALBÉNIZ
Capricho Árabe / TÁRREGA
Romance anónimo
Tango en Skai / DYENS
Sevilla / ALBÉNIZ
Adelita / TÁRREGA
Preludio n. 3 / VILLA-LOBOS

LINA TUR BONET
Violinista

La Follia (de la Op. 5) / CORELLI
Recitativo & Scherzo (Capriccio) / KREISLER
Fandango / BOCCHERINI
Ciaccona BuxWV 160 (arr. para grupo barroco) / BUXTEHUDE
Las Furias (de la Sonata n. 2) / YSAÏE
7 Canciones populares Españolas / FALLA
Passacaglia / BIBER
La Reveuse / MARIN MARAIS
Sarabanda (de la Partita n. 2) / BACH
Blues (de la Sonata para violín) / RAVEL

SOBREMESA



Continuamos con el "proyectos bises" que comenzó en febrero con pianistas y tuvo su segunda y tercera entregas los meses de marzo y abril, con directores/as de orquesta y cantantes, respectivamente, siendo este mes de mayo la conclusión con instrumentistas de cuerda, con dos violinistas, un chelista y un guitarrista, todos ellos bien conocidos en el circuito internacional.

Si al hablar de bises con pianistas teníamos en cuenta el tipo de pianista y de sala, así como el programa previamente interpretado; y al hablar de directores hacíamos hincapié en el factor de la orquesta como otro elemento fundamental, así como en el caso de los cantantes el bis, que se da por siempre obsequiado (raro es el recital vocal que no acaba con un bis), sea en un 99,99% decisión absoluta del cantante, con los instrumentistas viene a suceder lo mismo que con los pianistas, aunque en muchos casos estos bises están dados tras una interpretación como solistas en un concierto con orquesta.

Antes, Pablo Sáinz Villegas nos indicaba "en off" que la *Gran Jota de Concierto* de Francisco Tárrega supone para él una música muy especial, porque le lleva a su tierra, de hecho, cada vez que la toca la introduce como: "vayamos a mi tierra, donde durante la vendimia se baila y se canta música tradicional".

Entre los compositores escogidos hay algunos previsibles (Falla, Albéniz, Massenet, Tchaikovsky, Fauré, Elgar, Kreisler, Piazzolla) con otros que aparecen por sorpresa, como Buxtehude, pero la naturaleza de cada intérprete se inclina por unos nombres u otros. Así, los más escogidos han sido Tárrega (justo decir que por el mismo invitado) y Bach, con cuatro menciones, mientras Piazzolla (también citado por la misma persona, Leticia Moreno), Schumann (también elección personal del chelista Adolfo Gutiérrez Arenas) y Falla han tenido tres menciones.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus **diez bises favoritos para instrumentistas de cuerda**, que pueden hacerlo en **Twitter**, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO

THE GUERRA MANUSCRIPT EDITION

concludes

Secular songs of the Spanish Baroque

The NAXOS logo, featuring the word "NAXOS" in a bold, serif font, with a stylized architectural facade above it.

THE GUERRA MANUSCRIPT

Volume 6

**17th Century Secular
Spanish Vocal Music**

Ars Atlántica

**Lidia Vinyes-Curtis,
Mezzo-soprano**

**Manuel Vilas,
Harp and Director**





ALICIA DE LARROCHA

Nacida para el piano

por Paula Coronas

Falleció el 25 de septiembre de 2009 a los 86 años. La gran dama del piano español nos dejó con la misma naturalidad y sencillez con que irrumpió su personalidad artística. A esta elegancia nos tenía acostumbrados Alicia de Larrocha. Su adiós sobre los escenarios ocurría unos años antes, el 26 de enero de 2003, en el Auditorio de Barcelona, con la Orquesta de la ciudad condal, dirigida por Franz-Paul Decker, donde brilló por última vez su magistral *Concierto KV 488* de Mozart.

"Ninguna concesión. Diminuta y frágil, cargando dos ramos de flores que apretaba contra el pecho, agitó la mano tímidamente en señal de adiós. Fueron pocos segundos. Luego se dirigió hacia la puerta de camerinos y ya no volvió a salir. Así de sobria fue la despedida de Alicia de Larrocha de la escena de Barcelona, la ciudad que la vio nacer" (Agustí Fancelli, *El País*, 27-01-2003)

Esta niña prodigio nace en mayo de 1923 en Barcelona en el seno de una familia de gran estirpe musical. Hija y sobrina de discípulos de Enrique Granados, a los cinco años fue descubierta por Frank Marshall, alumno, continuador y colaborador directo del maestro catalán Granados. De la mano de Marshall ingresa en la Academia que lleva su nombre, donde conoce a grandes pianistas como Arthur Rubinstein y Alfred Cortot. Entre sus grandes maestros, cabe destacar la huella de sus profesores de composición Ricardo Lamote de Grignon y Joaquín Zamae. Posteriormente la descubre Joaquín Turina, quién propició su debut en la Exposición Internacional de 1929, participando en este concierto como verdadero prodigio digno de ser admirado. Se cuenta que hubo que añadir unas calzas a los pedales del instrumento para que la pequeña Alicia pudiera accionarlos. Pero su primera actuación oficial llega a los once años con la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós.

A partir de 1940, con escasos 17 años, comienza a desplegar su carrera como concertista. Por esta época trabaría profunda amistad con la soprano Victoria de los Ángeles, fruto de la cual germina una importante colaboración artística en torno a la canción española, cultivando especialmente a los maestros Falla, Turina, Mompou y Montsalvatge.

Son años de intenso trabajo, durante los cuales la pianista dedica gran atención al estudio riguroso de partituras pertenecientes al repertorio universal (Mozart, Beethoven, Schumann, Ravel, Debussy, Fauré, Soler y los grandes clásicos españoles, con especial dedicación a Granados y Albéniz). Por ello es reclamada para protagonizar innumerables conciertos en las más prestigiosas salas del país. En 1947 inicia sus giras por Europa y alrededor de 1954 llega el reconocimiento internacional: su debut en Estados Unidos, a partir de la invitación recibida por parte de Alfred Wallenstein, quien le ofrece una gira con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles.

La imparable y vertiginosa trayectoria de Larrocha se acelera a paso agigantado, multiplicándose sus recitales y apariciones públicas en la década de los 60, en los que llega a programar alrededor de 120 conciertos anuales por todo el mundo. Casada con el también pianista Juan Torra, y madre de dos hijos, Juan Francisco y Alicia, asume la dirección de la Academia Marshall, en 1959, tras el fallecimiento de su maestro Marshall.

Desarrolla a partir de aquí una importante labor pedagógica al frente de dicha Academia, donde imparte clases magistrales de piano, especialmente de Música Española, dejando un ejemplar legado a través de su magisterio. Tras la recuperación de una lesión en el dedo pulgar de su mano, sufrida a causa de un accidente con la puerta de un taxi, que le mantiene apartada por algún tiempo de los escenarios, sigue cosechando éxitos y



"Esta niña prodigio nace en mayo de 1923 en Barcelona en el seno de una familia de gran estirpe musical".

premios. Entre otros galardones, estaba en posesión del título de "Mejor Artista del Mundo" (1977), de la Medalla de oro del Spanish Institute de New York (1980), del Premio Nacional de Música (1985) y del Premio Fundación Guerrero (1999), además de obtener dos Grammy: uno a la mejor solista instrumental de música clásica por los Cuadernos de la *Iberia* de Albéniz, y el segundo en 1994 por su interpretación en el disco de *Goyescas* de Granados. Sus giras de conciertos alcanzan los cinco continentes.

En 1988 es nombrada académica honoraria y electa de la Sección de la Música de la Real de Bellas Artes de San Fernando y, en 1990, consigue la primera medalla de honor de la entonces recién constituida Fundación Albéniz. Tras recibir en 1993 el Premio Ondas a la Mejor solista de música clásica, un año más tarde le fue concedido el Premio Príncipe de Asturias de las Artes a la mejor pianista del mundo.

Referente insustituible en la Historia del Piano, destacamos su infatigable afán de superación, encadenado a un permanente proceso de búsqueda, investigación y aprendizaje a través de obras y compositores. Impecable en la claridad y pulcritud de sus ejecuciones, Alicia jamás se dejó arrastrar por concesiones ni amaneramientos superfluos. Entre sus mejores cualidades pianísticas apreciamos el control y el equilibrio sonoro, en base a una técnica muy ajustada a su propia fisonomía (ataques directos del brazo para imprimir la fuerza requerida en cada pasaje, posición precisa de su pequeña mano ante el teclado, distancia necesaria de sus dedos sobre las teclas), el dominio en la parquedad del pedal, la contención expresiva y la sencillez de su bello fraseo, nunca afectado.

La Música Española y el Piano del siglo XX cierran un destacado capítulo en su haber tras la desaparición de esta artista sincera, humana y grande, esta musa que fue y será siempre la irrepetible Alicia de Larrocha.



Paula Coronas

Pianista, Doctora por la Universidad de Málaga y Profesora.

www.paulacoronas.com



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

La pasión de Janáček

por Pedro Beltrán

Leos Janáček es uno de los grandes compositores de la historia de la música. Nació en 1854 y murió en 1928, pero su obra pertenece enteramente al siglo XX. Janáček vio la luz en un pequeño pueblo de la actual República Checa, entonces Imperio Austrohúngaro. Menos conocido que los checos Smetana y Dvorák, con una obra más significativa, son sus óperas absolutamente indispensables.

Lo más curioso de la vida de Janáček es que sus obras maestras fueron escritas bajo la influencia de su pasión por una mujer judía, 39 años más joven que el compositor. Cuando Janáček conoció a Kamila Stösslová, él tenía 63 años y ella 24. Fue un amor a primera vista. El compositor había sido un gran mujeriego, de hecho, su mujer Zdenka tenía 15 años al casarse con él, a la que fue constantemente infiel. Justo antes de conocer a Kamila, mantenía una relación con una cantante que había participado en el estreno de *Jenufa* en Praga. Su mujer no toleró la infidelidad e intentó suicidarse.

Tras conocer a Kamila todo fue diferente. Nuestro querido compositor sólo pensaba en ella. Así fue hasta su muerte y nunca volvió a desear a ninguna otra mujer. Kamila y su marido eran judíos. Janáček la llamaba cariñosamente "mi gitana". Se obsesionó tanto con Kamila que le escribió miles de cartas, de las que se conservan 730. En su última época le escribía todos los días, aunque la hubiera visto esa misma mañana. Las cartas a Kamila han sido editadas en una selección efectuada por John Tyrell en el libro *Intimate Letters: Leos Janáček to Kamila Stösslová*, que precisamente constituye el título y contenido del *Segundo Cuarteto* de Janáček, "Cartas Íntimas".

Tuvieron una relación muy original y no vivieron nunca juntos. Janáček respetó siempre la libertad de Kamila de hacer lo que estimara oportuno. No era nada controlador. Lo más sorprendente es que aquí no estamos ante el caso de una alumna joven que se enamora de un genio mayor. A Kamila no le interesaba nada la música y la de Janáček en particular no le gustaba. El compositor la invitaba a sus estrenos, pero ella no iba. Kamila no era una mujer sofisticada; no sabía nada de cultura ni de arte. Su tiempo lo dedicaba a leer novelas populares románticas, el equivalente a las actuales series tontas de Netflix.

Tampoco puede decirse que fuera una relación por dinero, ya que Janáček ganaba sólo para subsistir. De hecho, el marido de Kamila, un comerciante de su misma edad, tenía más ingresos que el propio Janáček.

Al compositor le atrajo la belleza de Kamila, pero en especial su carácter alegre y tranquilo. Siempre serena, siempre una palabra amable. Kamila era el extremo opuesto de su histérica y celosa esposa. La relación también fue diferente porque ambos estaban casados y el divorcio en esa época no estaba permitido. No verse todos los días permitió mantener la frescura y espontaneidad de la relación. El marido de Kamila viajaba mucho por lo que la pareja solía pasear por el bosque y la montaña.

¿Qué pudo atraer a Kamila de un hombre 39 años mayor? Lo primero que debemos indicar es que Janáček era mayor en años cronológicos, pero no en espíritu. Cuando estrenó la *Misa Glagolítica*, la prensa escribió que era la obra de un viejo creyente. "Ni viejo ni creyente", contestó Janáček. El compositor siempre estuvo lleno de fuerza, energía e interés por las cosas, un enamorado constante de



Kamila Stösslová, musa de Leos Janáček, fotografiada con su hijo Otto en 1917.

la vida y un eterno optimista. Su carácter era muy amable y su personalidad un modelo de equilibrio, aparentando físicamente 20 años menos. Kamila se sintió querida y deseada por Janáček frente a un marido ausente que era infiel con otras mujeres. Al lado de Janáček se encontraba segura y tranquila, cómo podemos leer en sus cartas.

Inicialmente, Kamila no deseaba la relación, pero se dejó querer. Poco a poco, despacio, ella fue congeniando más con el compositor y se sintió cercana en todo a él. Al principio no contestaba sus cartas y tardaba en responder sus mensajes. Luego empezó a responder todas las cartas contestando enseguida. Janáček murió tras buscar a un hijo de Kamila que se había perdido en la montaña. Paso tanto frío que contrajo una neumonía de la que no se recuperó. En los últimos momentos de su vida, Kamila estuvo a su lado.

En su testamento, Janáček dejó a Kamila los derechos de autor de su genial ópera *Kata Kabanova*, que está basada en su relación. Pero Kamila le sobrevivió sólo ocho años.

Kamila fue un motor de cambio e inspiración para Janáček. Sus obras maestras las escribió en estado de enamoramiento por ella y totalmente inspirado por esa pasión. Fue su gran musa. Y todas esas obras las escribió a partir de los 63 años de edad. Su música anterior palidece frente a la de la última época.

Kamila es *Kata Kabanova*, la esposa adúltera. Janáček le escribió en una carta: "Siempre tuve tu imagen cuando estaba componiendo. Su amor se desarrolló de forma diferente, pero fue un amor grande y hermoso". Kamila es también la "protagonista" de *La zorrilla astuta*. El aria de amor entre la zorra y el zorro, es la pasión de Janáček y Kamila. Emilia Marty, de *El Caso Makropoulos*, la mujer inmortal de 337 años, es Janáček que hubiera querido ser Emilia para poder vivir siempre junto a Kamila.

Tres óperas maestras absolutamente imprescindibles inspiradas por la pasión espiritualmente juvenil de un hombre 39 años mayor que su querida musa judía.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados



LA QUINTA CUERDA

Mito y trabajo

por Paulino Toribio

Nos cuenta Robert W. Weisberg en su estudio sobre la creatividad (*Creatividad, el Genio y otros Mitos*, 1989), que los genios de diferentes artes y ciencias tienen determinadas características en común, una de ellas que nos puede parecer trivial, aunque es ineludible y que analizaremos en este escrito, es el trabajo.

Pone como ejemplo a Bach y nos dice que la composición y la interpretación formaban parte de su quehacer diario desde los dieciocho años que fue nombrado organista en la Iglesia de Arnstadt. La familia de Bach había estado surtiendo de músicos a las iglesias y orquestas de la región durante más de cien años.

Los diversos puestos que Bach fue ocupando al servicio de la Iglesia y de la aristocracia le reclamaron un constante esfuerzo y compromiso, como compositor, como instrumentista, como profesor, como cantor. Nos habla Weisberg que, efectivamente, uno de los estímulos directos a la productividad de Bach fueron las obligaciones que el cargo le imponían. Esto puede chocar con la idea actual del compositor que busca dedicarse a la producción por satisfacer su personal necesidad de creación.

La chispa creativa no surge casi nunca sola, de la nada. A Bach le avalan cien años de tradición familiar en la música y Bach trabaja desde muy joven como músico. Las musas, además, no se acercan al artista así como así, son escurridizas, indómitas a veces, hay que cultivarlas, hay que trabajarlas. El oficio es el que modela con su persistencia los inicios de la creatividad. "Si llegan las musas, que te pillen trabajando", decía Picasso.

Y no solo es una cuestión de trabajo sino también de sumergirse en las fuentes del oficio. Los artistas no son seres unívocos, que surgen con independencia de otros, en absoluto. Los artistas, cuanto más grandes, más han probado y catado las fuentes de las cuales se nutren. Esto quiere decir

que también un cierto espíritu de humildad propicia una carrera prolongada y fructífera. Las primeras obras de la mayoría no son más que copias e imitaciones de otros, el paso del tiempo va fraguando la personalidad y se va construyendo una nueva forma de pensamiento creativo.

Con demasiada frecuencia, en la actualidad, ocurre que el compositor no encuentra donde

desarrollar su oficio, entonces se pierde un estímulo muy importante. Trabajo y creación van de la mano, se retroalimentan, se respiran, se observan. Nos referimos evidentemente a un quehacer remunerado, socialmente reconocido y valorado como debe ser.

Exactamente igual ocurre con los intérpretes, que en definitiva, son los traductores y mensajeros del compositor y que a su vez son transmisores de su propia visión y creatividad. La creatividad, en ambos casos, surge desde el estudio y el esfuerzo, pero también desde la motivación.

Cuando las obligaciones del artista ejercen su fuerza sobre una tarea determinada, se puede recurrir a diversos planteamientos. Por un lado el bagaje del propio artista, su formación, su comprensión, su desenvolvimiento, su determinación, su originalidad y su tradición como músico, por otro lado su experiencia y finalmente y no menos importante, su motivación.



"En todo artista, un cierto espíritu de humildad propicia una carrera prolongada y fructífera".

Grandes instituciones eclesásticas, príncipes y duques, dependían de la creatividad de Bach para sus proyectos, lo cual representaba un magnífico estímulo para sus creaciones; además recordemos que Bach contaba con una amplia familia a la que alimentar, lo cual no es asunto desdeñable.

Estamos seguros de la buena disposición del maestro de Leipzig y de su excelente condición, pero también tuvo que pasar por angosturas en su faceta creativa y recurrir a materiales propios y ajenos para sus nuevas y constantes composiciones. Ya lo hacían sus coetáneos, Haendel, Vivaldi... Materiales que en sus manos adquieren nuevas visiones y acepciones.

Son muchos los compositores que han escrito variaciones sobre obras de diferentes autores, *Variaciones Diabelli* de Beethoven, *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms, *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov, etc., y no por ello han renunciado a su peculiar discurso, al contrario, son guiños que les sirven de nueva inspiración. Creemos que en toda gran composición hay luces y sombras, que el artista se refleja y engrandece, pero que también muere algo de su cuerpo y de su espíritu por el esfuerzo y el desgaste.

Los genios buscan hasta debajo de las piedras y se empanan de todo aquello que les pueda servir de inspiración, en sus primeras etapas son por lo general grandes imitadores, grandes observadores y grandes estudiosos de otros.

Las primeras Sinfonías de Mozart no tienen la trascendencia y calidad de las últimas, son obras claramente inferiores y no quiere decir que Mozart no pudiera hacer algo mejor porque lo hizo y mucho, pero necesitó tiempo y oficio para llegar a las grandes Sinfonías. Por muy niño prodigio que fuera, necesitó trabajo.

Nos gustan los mitos y los genios, no cabe duda, pero hemos de saber que estos son fruto, en muchas ocasiones, de largas tradiciones de oficio en sus diversos campos, de formaciones académicas muy rigurosas y exquisitas, de un gran derroche de inteligencia, de una férrea voluntad y por encima de todo, de un trabajo inmenso.

Paulino Toribio es miembro fundador de la ORCAM, profesor de violín en el CPM Joaquín Turina de Madrid, filólogo y escritor

"La chispa creativa no surge casi nunca sola, de la nada; a Bach le avalan cien años de tradición familiar y trabajar desde muy joven como músico"

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Fanny y Felix

El destino unió y separó a partes iguales la vida y la obra de los hermanos Fanny y Felix Mendelssohn. Su historia me parece una de las más literarias en la música del romanticismo: tuvieron la fortuna de nacer en el seno de una familia que proporcionó a sus hijos una cuidada y completa formación intelectual y artística: eran hijos del banquero Abraham Mendelssohn y de su esposa Lea Salomon, cultivados y amantes de las artes.

Pronto mostraron los dos su facilidad y dotes para la música, y compartieron clases de teoría musical con Karl Friedrich Zelter. La familia se trasladó en 1812 de Hamburgo a Berlín, y allí participaron de pleno en la vida cultural: desde 1823 los Mendelssohn organizaron regularmente conciertos dominicales en su casa con la participación de músicos pertenecientes a la Capilla de la Corte e incluso con solistas de la Ópera. Pero un mero accidente genético diferenció desde el inicio de la adolescencia la carrera musical de ambos hermanos, y mientras Felix comenzó una actividad pública intensa y con una precocidad impresionante, Fanny tuvo que permanecer en ese entorno familiar, privilegiado, pero al fin y al cabo cerrado.

Desde 1830 ella se hizo cargo de esas brillantes veladas, en las que pudo desarrollarse como pianista y directora, y en las que se podía encontrar con figuras de primera magnitud, como Hegel, Heine, Clara y Robert Schumann, Paganini o Liszt. Aunque su padre consideraba que era muy importante que las mujeres tuvieran una esmerada y cuidada educación, también pensaba que el lugar donde debía expresarse la mujer era en su entorno familiar, y Fanny encontró siempre la oposición paterna a realizar una presentación pública de carácter profesional, una postura que secundó también Felix.

En 1829 se casó con el pintor Wilhelm Hensel, pero se mantuvo siempre estrechamente unida a su hermano,

de forma que quizás tuvo una vía de escape a través de la brillante carrera pública de él, emprendida desde los dieciséis años. Con su talento como director de orquesta, pianista y compositor, Felix Mendelssohn ejerció una clara influencia en la vida musical europea del romanticismo. Mientras, Fanny mantuvo un permanente diálogo con su hermano, en una relación singular que ha levantado numerosas especulaciones.

Gounod llegó a decir que algunas de las *Romanzas sin palabras* publicadas por Felix eran de Fanny.

Fue un verdadero anhelo de la compositora poder publicar sus partituras con su nombre, y para ello contó con el apoyo de su marido: sin duda el reconocimiento habría sido un importante acicate para continuar en su actividad creadora, pero cuando por fin consiguió empezar a editar, además con buena aceptación, el destino se volvió a mostrar para unir a ambos, pero esta vez de manera cruel: Fanny falleció el 14 de mayo de 1847, y apenas seis meses

“Mientras Felix comenzó una actividad pública intensa y con una precocidad impresionante, Fanny tuvo que permanecer en el entorno familiar, privilegiado, pero al fin y al cabo cerrado”



El sello BR-Klassik publicó una audio-biografía de los hermanos Mendelssohn, “cuya historia me parece una de las más literarias en la música del romanticismo”.

más tarde lo hizo su hermano. De nuevo un interesante vuelco para un argumento literario.

En su breve pero intensa carrera Felix dio a conocer la obra de muchos de sus contemporáneos, y recuperó las grandes partituras de autores como Bach o Haendel. Al mismo tiempo compuso un amplio catálogo de música en muy distintos géneros, desde la música sinfónica y concertante o los grandes oratorios, hasta la música de cámara en distintas conjunciones y una abundante creación para piano solo. En todos ellos brilló con la luminosidad de su estilo elegante, dotado con la gracia de la siempre difícil facilidad. Paralelamente, y a pesar de sus dificultades para el ejercicio público de la música, Fanny llegó a componer más de 450 obras, que empezamos a recuperar en la actualidad cada vez con mayor interés.

Un catálogo amplio que contiene música de cámara y abundante creación coral, y vocal, e incluso alguna incursión en el repertorio sinfónico, a lo que se añade un amplio conjunto de obra pianística. En ella, las *Romanzas sin palabras* ocupan un lugar destacado, como no podía ser menos, ya que se trata de un género muy característico a la hora de definir una parte importante de la expresión del piano romántico más popular, y cuyo principal impulso estuvo precisamente en la estrecha comunicación y la simbiosis musical entre Felix y Fanny.

Si nos encontramos alguna pieza pianística editada bajo el nombre de F. Mendelssohn, de nuevo un principio de novela parece invitarnos a imaginar una historia de misterio...

Ana Vega Toscano en   @anavegatoscanso



VISSI D'ARTE

Vidas divergentes

por Raquel Acinas

Hay una evidente rotundidad clásica en la figura de esta mujer. La belleza lánguida, las formas armoniosas, los pliegues volumétricos e incluso el instrumento que tañe, una mandolina, tienen el perfume inconfundible del Renacimiento italiano. Y, sin embargo, los planos geometrizarantes que construyen las formas, el estilismo años veinte y los altos rascacielos del fondo nos hablan de una rabiosa modernidad. Referencias clásicas pasadas por un leve tamiz vanguardista, belleza, magnetismo y sensualidad son claves que podrían resumir el arte de Tamara de Lempicka (1898-1980).

Nacida María Gorska en una rica familia polaca, su infancia en Varsovia estuvo rodeada de lujos y estímulos culturales. Recibió una educación esmerada y cosmopolita (que incluía el arte) en un exclusivo centro de Suiza, y a los doce años pintó su primer retrato. En un viaje por Italia con su abuela conoció de primera mano el arte de los maestros renacentistas, que dejarían una huella indeleble en su obra posterior. Con apenas dieciocho años, la joven se casa en San Petersburgo con un abogado polaco del que toma su apellido, y ambos se instalan en París tras el estallido de la revolución rusa. Allí, Tamara recibirá clases de Maurice Denis y André Lhote, de quienes toma elementos del lenguaje cubista y, en particular de Lhote, la rotundidad de las figuras y el placer estético de la pintura exuberante.

Expone sus primeros trabajos, principalmente retratos y escenas domésticas, en el Salón de los Independientes y el Salón de Otoño, donde obtiene su primer éxito en 1922, oculta tras el patronímico masculino *Lempitzki*. En 1925, la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, que daría nombre al estilo *art déco*, proporciona el espaldarazo definitivo a la carrera de Tamara, que sólo necesitaría su inteligencia y habilidades sociales para catapultarse al estrellato. Expone en Milán y participa en la Exposición Internacional de Burdeos, donde gana el primer premio. Colabora con importantes revistas de moda y se va labrando una clientela de personajes ricos y modernos de la alta sociedad (a la que ella misma pertenece), a quienes retrata favorecidos, misteriosos y sensuales. En 1932 pintará en España los retratos de Alfonso XIII e Isabel de Grecia.

La aparición de instrumentos musicales fue habitual tanto en los cuadros renacentistas, inspiración de Lempicka, como en el cubismo, cuyo lenguaje aprendió de sus maestros en París. Además de la imagen que hoy presentamos, podemos encontrar la música en otras obras de Lempicka, como el *Viejo con guitarra* (1935), que toca en realidad una mandolina, o la muy botticelliana *Amethyste* (1946), concentrada en las notas de una guitarra española. La figura humana, sin embargo, es siempre protagonista en los cuadros de la pintora polaca.

En la década de 1930 los museos comienzan a coleccionar sus obras, cotizadísimas en el mercado, y el éxito de Tamara no hace sino crecer mientras ella, ejerciendo de diva de la modernidad, exprime una vida social excéntrica y alocada y viaja alrededor del mundo. Además de sus soberbios retratos, la pintora se prodiga en sensuales desnudos femeninos, en los que el eco de Ingres se hace muy presente, y unos pocos y excelentes bodegones.

En su hermoso libro *La ridícula idea de no volver a verte* (Seix Barral, 2013), la escritora Rosa Montero reflexiona sobre la vida, la muerte y el duelo a partir del diario que Marie Curie escribió tras fallecer su esposo Pierre. Maria Salomea Skłodowska (Varsovia, 1867 - Passy, 1934) era, como Tamara de Lempicka, mujer, polaca y judía, y, al igual que ella, terminó instalándose en París para estudiar. Hasta ahí, sin embargo, llegan las coincidencias, ya que la ganadora de dos premios Nobel (de Física primero, compartido, de Química después, en solitario) tuvo la vida más difícil que pueda imaginarse. Resulta espeluznante el rosario de obstáculos (enormes, inasibles, monstruosos) que aquella mujer extraordinaria tuvo que superar, no sólo para lograr estudiar en



Tamara de Lempicka, *Mujer con mandolina*, 1933 (Colección particular).

la Universidad, sino después, durante sus investigaciones junto al marido, en condiciones tan precarias que parece increíble que dieran aquellos frutos asombrosos, y más tarde, ya viuda, cuando una caterva de colegas envidiosos desató una infame campaña misógina de desprestigio contra ella.

Su lucha (contra las convenciones, contra su propia conciencia de no estar haciendo lo que debía al no quedarse en casa a cuidar de su padre anciano, al no dar leche suficiente para amamantar a su hija, al querer hacer justicia a su inteligencia privilegiada a pesar de todo un universo que se oponía) adquiere proporciones épicas cuando se recorre su vida, comentada por Rosa Montero con emoción y honestidad literaria.

Dos mujeres que llegaron a lo más alto en sus respectivos campos, dos vidas radicalmente diferentes. Disfruten de la belleza deslumbrante de las pinturas de Lempicka, donde todo es fácil, y de aquella otra, más melancólica, del libro de Montero, a menudo difícil, por momentos desgarrador, pero igualmente hermoso. Como la vida.

Raquel Acinas Martín en [Twitter](#) [Instagram](#) @visidarte
www.raquelacinas.es

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Arte del silencio en Gustav Mahler (parte I)

"El corazón ensaya sus silencios después de haber probado su sonido"
(Roberto Juarroz)

"Sé que el silencio que me importa no puede ser atrapado.
Pero puedo tomar en consideración la conducta de quien ha sido
subyugado por ese silencio mayor. Puedo ponderar lo que lo
manifiesta como cautivo" (Santiago Kovadloff)

Una vez más he leído la partitura de la *Novena* de Mahler; el primer movimiento es lo más extraordinario que ha escrito Mahler. Veo en él la expresión de un amor excepcional por esta tierra, el deseo de vivir en paz, de gozar plenamente de los recursos de la naturaleza antes de ser sorprendido por la muerte. Porque esta última se aproxima irresistiblemente. Todo el movimiento está impregnado por los signos precursores de la muerte. Ésta está en todos los sitios, es el punto culminante de todo sueño terrestre. Sobre todo en el pasaje terrorífico en el que este presentimiento se transforma en certidumbre: en plena alegría de vivir, casi dolorosa alegría además, la muerte en persona se anuncia con todas sus fuerzas desplegadas".

Estas palabras pertenecen al premonitorio y dolido sentimiento de Alban Berg ante la audición de lo que alguna vez llamé "el Réquiem Mahler", su sinfonía terminal, su *Novena* única. Cargada de presagios, estos pentagramas no sólo son (como lo dice Berg) el anticipo de la propia muerte de Mahler, sino la música desesperada del futuro, con sus disonancias y atonalidades, expresadas en un presente en corcheas que hablan de las distintas muertes que acompañaron su vida: la muerte de la mayoría de sus hermanos; la de su amada hija María (Putzi, la primera que tuvo con Alma), víctima de una difteria y escarlatina; el adulterio de Alma con el arquitecto Walter Gropius, creador de la *Bauhaus*; la pérdida de la dirección de la Ópera de Viena por la insistente acción antisemita (institución a la que había llevado durante diez años a su cumbre de expresión a través de una actitud tiránica y exigente); y culminando en el diagnóstico ocasional de un endocarditis bacteriana (anuncio de su finitud) y las minúsculas esperanzas que aún subsisten en el fondo de un vaso de vino (ese vaso de vino que traía pendiente de *La canción de la tierra*), bebido en el puente entre dos silencios, el que se nutrió de pasado y el que profetiza el futuro, entre la destitución y la aniquilación de las ilusiones y esa fantasmática jugarreta del segundo movimiento con su aire burlón, un scherzo de gran *collage* sobre el vals y el *ländler* vienés y con el aire festivo de los ritmos populares, y del tercero, el *rondó burlésque* con pasajes contrapuntísticos endiablados y con su marcha militar (reminiscencias de una niñez ya lejana) para llegar al cuarto, ese *Adagio* (¡qué *Adagio*, Dios!) que nos devuelve a las agonías del primer movimiento, a esa elegía que don Federico Sopena, el sacerdote melómano que amaba a Mahler, llamaba "los pequeños terremotos del alma".

Aquí Mahler se termina de transfigurar totalmente y se encamina en su triste y desolado amor al silencio triunfante, al que todo lo vence cualesquiera sean las vicisitudes de la vida. A ese silencio abismal que es lo más semejante a la muerte con su casi imperceptible acorde de violines, violas y chelos desvaneciéndose en el aire de una acuciante despedida, cada vez más retenida, cada vez más tenue, dejando morir, en una gradación casi imperceptible, la pregunta sin respuesta de las cuerdas hasta su extinción, aunque la mano izquierda de Claudio Abbado en Amsterdam y redivivo en Salzburgo (recupero ese inolvidable recuerdo, querido Juan Ángel Vela del Campo), extendida y en lo alto demoró cuatro minutos en regresar a su posición inicial, haciendo de la *coda* final un "puñetazo en el cráneo" (como decía Kafka), que nos dejó sin aliento, atrapados por ese gesto con el que el director italiano rendía tributo a Mahler y a su propia

muerte (ante su declarado cáncer de estómago), transformando como un alquimista fúnebre el tiempo en estado puro. En su momento álgido, en ese *Adagio* inmarcesible, Mahler recoge las circunstancias citadas, en pentagramas perturbadores y alarmantes aunque de extrema belleza, donde se percibe toda la angustia que habita en su alma.

Hace varios años, cuando publiqué *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, aventuré este comentario: "Arriesgo más aún, yo creo que Mahler temía el silencio y ese miedo no se aprende ni se transmite: se prepara día a día en lo más hondo de nosotros mismos. Mahler hace música para neutralizar dentro de sí el inmenso silencio que puede llegar a ser insoportable. La cadencia de un vacío temible. Quienes han dolido en carne propia las insondables vicisitudes de un silencio en el lenguaje musical mahleriano, saben que en ese momento la aparición de un acorde, de un sonido, es una defensa, una máscara, una confesión y quizá un exorcismo".

Han pasado los años, pero creo que no me equivoqué en ese desafío, en ese dolido comentario, pese a que un silencio en Mahler no puede ser expresado ni con palabras (ni con aplausos, ¡maldita sea!). Es ese Mahler que nos habla de clamor, de misericordia, de temor y endeblez, de encono y consentimiento. Busca reposo pero no lo desea. Dice no temer a la muerte pero le teme. Dice ver el mundo pero este se desvanece frecuentemente cuando sus interrogantes vividos como mandato secreto lo someten. No pierde tiempo porque sabe que su tiempo no es generoso. Tiene fe en la vida pero vive cara a cara con la nada. Su *Novena* es la culminación de ese derrotero signado por las vicisitudes del vivir, de ese amado vivir que tiene rostro de dolor e impotencia.

Como creo que todos saben, la composición de la *Novena* tuvo lugar en Alt-Schludersbach, a unos tres kilómetros de Toblach, hoy Dobbiaco. Allí se hizo construir una nueva *Komponierhäuschen* de madera para permanecer aislado y en silencio. Es de señalar que en el primer movimiento, el autor usa el conocido motivo de dos notas descendentes que encontramos previamente al final de *Das Lied von der Erde*, con la palabra *Ewig* (eternamente), que va dibujando un silencio que nunca termina de hacer desaparecer esa palabra ilusionante, repetida nueve veces. Entre la reiterada repetición del *Ewig* de *Das Lied von der Erde* y el "muriéndose" (*Erstendend*) de su conciencia del fin, Mahler establece una partida de ajedrez con la muerte que recuerda mucho la de Ingmar Bergman en *El séptimo sello*. A ello hay que sumar algunos pentagramas de los *Kindertotenlieder* incluidos en el recuerdo de Putzi. A fin de cuentas se trata de un *Ewig* que finaliza siendo un grito nada desesperado, sino consolador, apacible y complaciente, y musicalmente sublime.

Mi entrañable y admirado Mauricio Wiesenthal me escribe: "Yo creo que el silencio es, mi querido Arnoldo, la presencia de lo que parece haberse ido, pero también la promesa de lo que va a volver, porque (como diría uno de tus poetas) no puede irse para siempre lo que siempre nos está llegando. Y esa es la maravilla del arte, que crea una marea, nos arrastra, nos envuelve en su vaivén, y nos deja de repente en la cresta de una ola, sabiendo que en el silencio está la promesa de la playa".

(continuará en junio)

"En el *Adagio* final de la *Novena*, Mahler se termina de transfigurar totalmente y se encamina en su triste y desolado amor al silencio triunfante, al que todo lo vence cualesquiera sean las vicisitudes de la vida"

IVÁN PALOMARES



Preguntamos a...

Nominado en 2018 a un Premio Goya a la mejor Música original por *En las Estrellas* (de Zoe Berriatúa, 2018), Iván Palomares acaba de crear la música para otro filme de amplia difusión,

Las Niñas de Cristal (de Jota Linares, 2022) que le posiciona día a día en un lugar privilegiado dentro de la escena de creador de música cinematográfica en nuestro país.

foto © Ngestudio

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

Cold Little Heart, de Michael Kiwanuka.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

La que más recuerdo de pequeño es el *Adagio* de Albinoni, porque siempre me provocaba llanto y mucha tristeza.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Al mismo nivel. El teatro existe desde la Grecia antigua, al igual que la poesía (el ditirambo...), por no hablar de la pintura, desde mucho antes. Y la música siempre ha estado ahí como un arte para apoyar (o sustituir) lo que no siempre se puede explicar con palabras o imágenes.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Dejar de recurrir a ella como un relleno, como algo de usar y tirar. La música es para disfrutarla, para dejar que penetre en nosotros, nos afecte emocional o intelectualmente (o ambos) y nos cambie, porque ese el poder que siempre ha tenido.

¿Cómo suele escuchar música?

¡En partitura, al piano o en vinilo algún fin de semana de descanso!

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Wozzeck, de Alban Berg.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

El papel de fantasma del *Fantasma de la Ópera*, de A. L. Webber y el papel de Tosca de la ópera de Puccini.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

El Auditorio Nacional de Música de Madrid. Es una sala en la que me siento muy cómodo, como espectador y sobre todo como intérprete. Me trae muy buenos recuerdos y adoro su acústica y calidez.

¿Un instrumento?

El violonchelo.

¿Y un intérprete?

Claudio Abbado.

¿Un libro de música?

Lecciones de Música, de Pierre Boulez.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Ensayo sobre la ceguera, de José Saramago, y *A little book on Form*, de Robert Hass.

¿Y una película con o sobre música?

Amadeus, de Milos Forman. En la edición extendida hay una secuencia mítica de composición entre Mozart y Salieri.

¿Una banda sonora?

La misión, de E. Morricone.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Uno sólo es muy difícil... Yo diría... Albéniz, Falla y Roberto Gerhard.

¿Una melodía?

El "Himno a la alegría" de la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el segundo movimiento del *Concierto para piano en sol mayor* de Ravel.

¿Un refrán?

"No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy".

¿Una ciudad?

París.

Tarde o temprano llegará el Goya, que estuvo cerca con su música para el film *En las estrellas*, de Zoe Berriatúa...

¡Gracias! Tanto si llega como si no, lo importante es poder encontrar proyectos tan únicos como *En las Estrellas* o *Las Niñas de Cristal*, que permiten entrar en un estado creativo difícil de explicar.

En esta sección no suelen participar músicos, pero usted, como compositor de música cinematográfica, tiene una pregunta directa.... ¿Le cuesta disociar la música de imágenes?

¡En absoluto! Antes que compositor de música cinematográfica, soy compositor de música y también músico... La música de cine es música que juega con imágenes, pero la música también se nutre de muchas otras cosas. De conceptos, de estados mentales, de emociones, de fórmulas matemáticas o de una brisa en el campo. Todo depende de dónde sitúa uno el nivel de escucha y de comunicación.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le sobra conflicto y complejo de inferioridad cuando las cosas no van bien y de superioridad cuando las cosas van mejor. Hay un término medio en el que todo es más relativo, más constructivo y menos extremista. Y falta más silencio. Hay demasiado ruido. Echo de menos más escucha.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

El día que vi el montaje de *Wozzeck*, de Alban Berg, en el Teatro Real, de la mano de Calixto Bieito.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Iván Palomares?

De "turismo incógnito" a Judea, entre el año 30 y 33...

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

Las injusticias.

Cómo es Iván Palomares, defínase en pocas palabras...

¡Como una cebolla! Sensible ante el entorno y capaz de dar muchos sabores según el medio en el que se vayan abriendo sus capas.

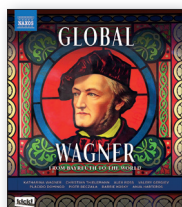
2

EL MANUSCRITO GUERRA, VOL.
6. Lidia Vinyes-Curtis.
Ars Atlántica / Manuel Vilas.
CD Naxos



3

GLOBAL WAGNER.
From Bayreuth to the World.
Un film de Axel Brüggemann.
DVD Naxos



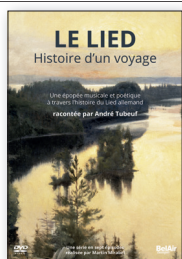
5

BEETHOVEN PARA TRES.
Sinfonías 2 y 5 (arr. para trío).
Emanuel Ax, Leonidas Kavakos,
Yo-Yo Ma.
CD Sony Classical



7

LE LIED: HISTOIRE D'UN
VOYAGE.
Racontée par André Tubeuf.
Realizador: Martin Mirabel.
DVD BelAir Media



9

FANDANGOS.
Obras de SOLER, SCARLATTI,
BOCCHERINI.
Yago Mahúgo, clave & fortepiano.
CD Glossa



1



THREE CENTURIES OF FEMALE COMPOSERS.
Nicolas Horvath, Alexander Kostritsa, Sara Aimée
Smiseth, Alexandra Oehler, Giorgio Koukl, Tanya
Ekanayaka, Ishimoto Hiroko, piano.
CD Grand Piano

4

CELLOEVOLUTION.
From Bologna to Cöthen.
Josetxu Obregón, cello barroco
y cello piccolo.
CD Glossa



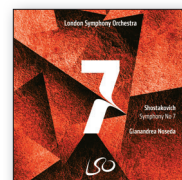
6

BACH: Kantaten n. 38.
Fundación J.S. Bach /
Rudolf Lutz.
CD J. S. Bach-Stiftung



8

SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 7.
London Symphony Orchestra /
Gianandrea Noseda.
CD LSO



10

DEBUSSY: La damoiselle élue...
HAHN: Études latines.
Chor des Bayerischen Rundfunk /
Howard Arman.
CD BR Klassik



“VISUAL ÁLBUMES”

PLATAFORMA AUDIOVISUAL DE
ADDA•SIMFÒNICA

Descúbre-la en www.addaalicante.es/visualalbums



Auditorio de la
Diputación de Alicante



Disfruta como nunca de esta experiencia visual y sonora con ADDA•SIMFÒNICA y su director titular Josep Vicent.



DESCUBRE
TODA LA
PROGRAMACIÓN

[www.addaalicante.es /](http://www.addaalicante.es/)
www.addasimfonica.es

Con la colaboración de :

B Sabadell
Fundación



al DIPUTACIÓN
DE ALICANTE