

# Ritmo.es

música clásica desde 1929

## MAURIZIO BENINI

MAESTRO DEL  
BELCANTO



**#RITMO968**

ANTONIO MARTÍNEZ ASENSIO  
CONCIERTO DE AÑO NUEVO  
DIEGO MARTIN-ETXEBARRIA  
BEETHOVEN PSICOSOCIAL  
ACCADEMIA BIZANTINA  
J.S. BACH-STIFTUNG  
MARISS JANSONS  
MARCEL PROUST

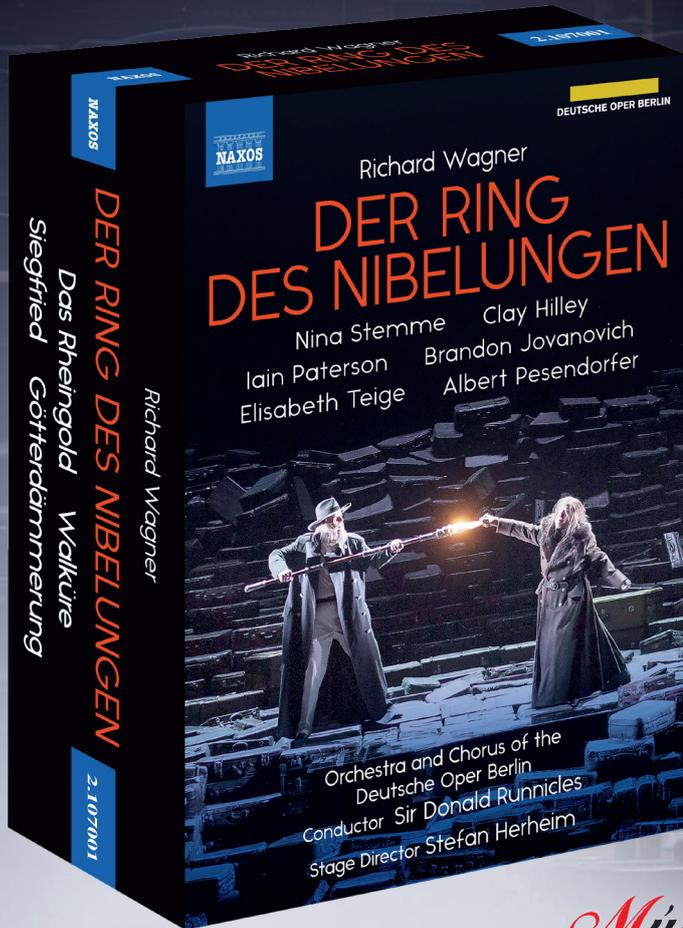
Nº 968 · Enero 2023 · Revista de música clásica  
Año XCIV · 8.90 € · Canarias 9.50 €





# NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Clay Hilley as Siegfried and Ya-Chung Huang as Mime  
© Bernd Uhlig

*Música*  
DIRECTA

## Otros Títulos Destacados



Encontrará la Información Completa de las Novedades en  
[www.musicadirecta.es](http://www.musicadirecta.es)

## SUMARIO ENERO 2023

# 968

Con **enero** les deseamos un feliz nuevo año y en nuestro primer número de 2023, llevamos en portada al maestro **Maurizio Benini**, que entre diciembre y enero dirige musicalmente las funciones de **La Sonnambula** de Bellini en el **Teatro Real**.

Del mismo modo, entrevistamos al joven director **Diego Martin-Etxebarria**, actualmente principal director residente del Teatro de la Ópera de Chemnitz. El **Tema del mes** lo dedicamos al tradicional **Concierto de Año Nuevo**, que cada 1 de enero celebra la Orquesta Filarmónica de Viena, y que este año dirige Franz Welser-Möst.

Dedicamos un ensayo a Beethoven: **"Ludwig se convirtió en Beethoven · Los ingredientes**

**psicosociales del éxito del genio alemán"**, así como nuestro compositor del mes es la creadora **Florence Beatrice Price**.

Nuestro **número 968** se completa con una amplia sección de **críticas de discos**, en pequeño y gran formato, el repaso a las plataformas **EN plataFORMA**, críticas de **óperas** y **conciertos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** en pequeño formato, además de las páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **Tambores lejanos**, **La gran ilusión**, **Las Musas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con **Antonio Martínez Asensio**, director de **Un libro una hora**.

foto portada: © Javier del Real



© FRANCESCO SOIEGLIA

**6** **En portada**  
Maurizio Benini, Maestro del Belcanto



© AP

**12** **Tema del mes**  
La tradición del Concierto de Año Nuevo en Viena



**16** **Entrevista**  
Diego Martin-Etxebarria, talento español



**20** **Actualidad**  
Gira de la Joven Orquesta Nacional de España



**30** **Ensayo**  
Los ingredientes psicosociales de Beethoven



© GREGOR HOIENBERG / DG

**36** **Auditorio**  
La prodigiosa Nadine Sierra en *La Sonnambula*



© BARTEK BARCZYK

**47** **Discos**  
Lisette Oropesa, *French Belcanto Arias*



**82** **Contrapunto**  
Antonio Martínez Asensio, director de *Un libro una hora*

# COMIENZA 2023 CON GRANDES ESPECTÁCULOS EN EL TEATRO REAL

ÓPERA

**ARABELLA**  
RICHARD STRAUSS  
24 ENE - 12 FEB

Director musicales David Afkham y Jordi Francés  
Director de escena Christof Loy

**ESTRENO EN EL TEATRO REAL**

ÓPERA

**AQUILES EN ESCIROS**  
FRANCESCO CORSELLI  
17 - 25 FEB

Director musical Ivor Bolton  
Directora de escena Mariame Clément

**ESTRENO EN EL TEATRO REAL**

ÓPERA

**LA NARIZ**  
DMITRI SHOSTAKÓVICH  
13 - 30 MARZO

Director musical Mark Wigglesworth  
Director de escena Barrie Kosky

**ESTRENO EN EL TEATRO REAL**



COMPRA YA TUS  
ENTRADAS DESDE 17 €

TEMPORADA  
**22/23**

**TR** TEATRO REAL  
CERCA DE TI

TEATROREAL.ES · 9 0 0 2 4 4 8 4 8 · TAQUILLAS

Administraciones Públicas



MADRID

Mecenas principal tecnológico



Mecenas principal energético



Mecenas principales



Mecenas



Raquel Acinas, Teresa Adrán, Pablo Nicolás Alonso, Álvaro del Amo, Salustio Alvarado, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Sol Bordas, Francisco Carlos Bueno Camejo, José Antonio Cantón, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Néstor Echevarría, Javier Extremera, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Mario González, Abigail Jareño, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Jerónimo Marín, Juan Carlos Moreno, Nieves Pascual León, Gonzalo Pérez Chamorro, Alicia Población, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Silvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Arturo Reverter, Juan Francisco Román Rodríguez, Juan Manuel Ruiz, Genma Sánchez Mugarra, Virginia Sánchez Rodríguez, María del Ser, Onofre Serer Olivares, Pierre-René Serna, Raquel Sernequet, Luis Suárez, Carlos Tarín, Paulino Toribio, Juan de Vandelvira, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2023

Reservados todos los derechos

Maquetación: Contracorriente S.L.

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

polo digital multimedia S.L.  
[www.polodigital.com](http://www.polodigital.com)

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde

noviembre 1929 a diciembre 2021:

[www.ritmo.es/revista/ritmo-historico](http://www.ritmo.es/revista/ritmo-historico)

Síguenos en:



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

Cualquier forma de reproducción, distribución pública o transformación de RITMO sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - [www.cedro.org](http://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



## Apoyo del INAEM a la recuperación

**E**l Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) concede, en su convocatoria anual, más de 19 millones de euros en ayudas a las artes escénicas y la música, lo que supone un incremento del 36% respecto al presupuesto del pasado año. El Instituto ha repartido más de 9,4 millones al sector de la música y la danza y cerca de 9,6 millones al de teatro y circo.

El incremento producido para la música y la danza ha supuesto un 52% respecto al año 2021. Las modalidades que han concentrado una mayor dotación han sido las destinadas a apoyar a compañías, agrupaciones e intérpretes en sus giras por España y el extranjero, con ayudas directas a la realización de festivales, ferias y muestras. La distribución territorial de estas ayudas ha respondido a la realidad estatal de implantación de las estructuras escénicas y musicales en las diferentes comunidades autónomas. De esa manera, Madrid y Cataluña, que concentran un mayor tejido artístico, lideran el grueso de las ayudas, seguidas por Andalucía (11,19%), el País Vasco (7,97%) y la Comunidad Valenciana (7,38%).

Si a las ayudas anteriores sumamos la partida correspondiente a los Fondos Europeos del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, el importe de las ayudas concedidas este año por el INAEM a las artes escénicas y la música ascendería a 36,9 millones de euros. Cifra a la que si también añadimos las ayudas nominativas y las transferencias que se han realizado a instituciones y proyectos culturales de distintos territorios del Estado y los créditos gestionados en 2022 de Fondos Europeos, hace un total de 134 millones de euros, movilizados por el INAEM en 2022, lo que supone "una cifra inédita en el histórico del organismo", como ha expresado Joan Francesc Marco, director general del Instituto, en el pleno del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música, celebrado recientemente.

Con el apoyo decidido del INAEM, conseguiremos una mayor celeridad en la recuperación de nuestro tejido cultural tras la pandemia. Crisis de la que nos está costando mucho salir, según nos muestra en su estudio el Anuario SGAE 2022 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales, en donde se confirma que el sector cultural pierde en 2021 un 60% de público y recaudación respecto a 2019.

El estudio de la SGAE extrae una conclusión clara: el sector cultural ha vuelto a retomar en 2021 la actividad, tras la pandemia, con una media de 41,5% más de espectáculos en vivo y un 45% más de sesiones de cine; un 56% más de público y un 52% más de recaudación que en 2020. Sin embargo, los indicadores aún están muy lejos de los alcanzados en 2019.

Si profundizamos en el informe de la SGAE para la música clásica (música sinfónica-cámara-solistas) en 2021, se observa un incremento del 38,8% en el número de conciertos, del 45,2% en el número de espectadores y del 38,8% en la recaudación. Pero esto no implica que se haya alcanzado todavía la recuperación hasta los valores previos a la pandemia. En realidad, respecto a los datos de 2019, se refleja un decrecimiento en todos los casos, con bajadas del 36,1% en la oferta, del 69,3% en la asistencia y del 64,7% en la recaudación.

Para las Artes escénicas (teatro, danza y lírica) el número de funciones creció en el 2021 un 42,2%, la asistencia un 65,8% y la recaudación un 61,8%, frente a los datos de 2020. A pesar de ello, si enfrentamos los índices obtenidos con los de 2019, año previo a la pandemia, también encontramos una evolución negativa, con retrocesos del 28% en la oferta, del 59,5% en el número de espectadores y del 55,2% en la recaudación.

Volvemos a estar en la senda del crecimiento de la actividad cultural con el apoyo del INAEM, el trabajo de la sociedad civil y excelente tejido empresarial del sector. Feliz 2023.

# Maurizio Benini

## Maestro del Belcanto

por Lorena Jiménez

Una hora antes del ensayo general de *La Sonnambula* de Bellini, nos encontramos en su camerino del Teatro Real. Maurizio Benini me saluda con una amplia sonrisa en su rostro y tendiéndome la mano abierta. Maurizio Benini sonríe con la boca, con los ojos y con la voz. Y ese gesto sencillo, espontáneo y sincero transmite cercanía y confianza. La conversación se inicia apenas pregunto por la vieja partitura que tiene encima de la mesa: "Es la partitura que tengo desde la primera vez que dirigí *La Sonnambula* en La Scala... Fue hace mucho tiempo, con Natalie Dessay... Mire... tiene todas las marcas de los diferentes cantantes...", me comenta un entusiasmado Benini, mientras me señala sus muchísimas anotaciones en una partitura que ha dirigido tantas veces, que ya ni recuerda el número exacto. El director italiano es una de esas escasas y experimentadas batutas internacionales cuyo poder consiste en una sencillez y modestia que desarman y una sabiduría musical que viene de lejos. Desde su debut en el Teatro Comunale di Bologna, su presencia es habitual en célebres festivales internacionales, como el Festival de Glyndebourne, el Festival de Wexford, el Festival de Edimburgo o el Rossini Opera Festival de Pésaro, y en los teatros de ópera más prestigiosos del mundo, entre otros, el Metropolitan de Nueva York, la Wiener Staatsoper, la Opéra de París, la Royal Opera House de Londres, la Lyric Opera de Chicago, la Bayerische Staatsoper de Munich, la Opernhaus Zürich, la Opéra de Montecarlo, la Dutch National Opera de Ámsterdam, el Teatro La Fenice de Venecia o el Teatro alla Scala de Milán, donde ha dirigido en numerosas ocasiones, desde su debut en 1992 con *La donna del lago*. Tres años después de su triunfo en *Il Pirata*, en diciembre ha regresado al coliseo madrileño para dirigir *La Sonnambula*.



© JAVIER DEL REAL

**Veo que su partitura está llena de indicaciones relativas a los *fiati*, las respiraciones de unos y de otros...**

Sí, sí, todo eso... Y, además, está llena de variaciones porque cada cantante usa unas variaciones que luego discutimos siempre juntos... No es que se les deje solos, porque si no puede terminar en desastre (risas)... Así que, como ve, tengo anotadas varias indicaciones que me hacen recordar que este u otro cantante hace esto así, mientras que estos otros lo hacen de otra manera... De hecho, aquí tenemos dos repartos... Las variaciones están siempre ligadas a la propia *vocalità*, y obviamente un cantante hace una cosa de una manera concreta y otro, en cambio, prefiere hacerla de otro modo... Así que digamos que es un poco problemático (risas)...

**A propósito de la partitura, en las partituras de Verdi, por ejemplo, tenemos muchísimas indicaciones... ¿Ocurre lo mismo con Bellini? ¿Está todo escrito en la partitura?**

Sí, también... De hecho, en sus cartas, Bellini nos dice que antes de componer, recita el texto muchas veces, hasta llegar a lo que quiere, y después da las indicaciones... Y obviamente, en los recitativos, por ejemplo, en las indicaciones que él da, dice abiertamente que se necesita *tenere* el ritmo de la palabra, así que es fundamental coger el ritmo de la palabra; luego está claro que estando vinculado al *tempo* y por tanto a los compases, por mucho que indique *Recitativo*, es obvio que tiene que meterlas dentro del compás... Si fuera hoy, usaría el *Sprechgesang*, que tomaría el ritmo de la palabra sin compases y sin nada... Pero nosotros tenemos que hacer este esfuerzo, es decir, tenemos que coger las indicaciones rítmicas que él nos da, pero sin olvidar que son siempre indicaciones y, por tanto, se necesita vincular todo a la dramaturgia tal y como hace él, pero también hay que vincularla a nuestra propia dramaturgia, es decir, a la producción, el escenario, la voz de los cantantes, la *vocalità*... Sobre todo, hay que coger el ritmo de la palabra que va en los recitativos, esto es lo fundamental... Luego, en lo que respecta al resto, él nos da todas las indicaciones... Evidentemente, no las da ni en las variaciones ni en las cadencias, pero hay toda una praxis interpretativa que tenemos que conocer, porque además estamos cercanos al Barroco; quiero decir que venimos de esa fuente y tenemos que tener presente lo que nos ha dado el Barroco, aunque estemos ante otro mundo, porque Bellini está caminando hacia Verdi. Indudablemente, él no es Donizetti ni tampoco es Rossini, pero está abriendo este camino a lo que luego será Verdi...

**Al contrario que Verdi, que tuvo una larga vida, Bellini murió muy joven, ¿a dónde habría llegado si hubiera vivido algunos años más?**

Sería muy interesante, porque *Norma*, por ejemplo, es muy sinfónica... *Norma* tiene unos recitativos muy interesantes, son muy bonitos, están bien hechos, con un ritmo... Cosa que aquí en *La Sonnambula* no vemos, aunque sean del mismo año 1831, porque esto es al inicio y lo otro es al final, pero en *Norma* ya hay un desarrollo distinto como luego veremos también en *I Puritani*, donde también vemos el sinfonismo... Y tengo que confesar que es la ópera de Bellini por la que siento una mayor adoración, porque tiene algo que te abre un nuevo mundo, y luego es cuando, desgraciadamente, muere... Pero te deja ese camino abierto que te hace preguntarte dónde habría llegado, porque hay mucho sinfonismo en Bellini, y sobre todo, en *I Puritani*... No encontramos todavía ese sinfonismo en *La Sonnambula*, pero sí está ya en la *Norma*, en la que encontramos muchas introducciones "sinfónicas"; las introducciones de las arias son muy largas, están muy desarrolladas... En cambio, aquí en *La Sonnambula* son más reducidas, ya que tienes los ocho compases de incipit y luego ya empieza... En cambio, en *Norma*, sí que tenemos verdaderas introducciones... Sin duda, hay un interés mayor hacia lo que es la orquesta; para empezar, hay una sinfonía que no hay en *La Sonnambula*, y luego hay un texto que es mucho más interesante...

"Bellini afirmaba que antes de componer, recitaba el texto muchas veces, hasta llegar a lo que quería"



“En *La Sonnambula* se escucha solo la voz en el silencio; esta es una manera de enfatizar musicalmente el sonambulismo”, afirma Maurizio Benini, que entre diciembre y enero dirige este título en el Teatro Real.

**¿Es tan flojo el libreto de *La Sonnambula* como se suele decir?**

Hay que ser honestos y la verdad es que no es gran cosa, en el sentido de que no te ofrece una dramaturgia sobre la que puedas trabajar las características de los distintos personajes, lo que es siempre bonito, porque te lleva a profundizar en cada uno... Sin embargo, en este texto, no hay una tragedia; aquí tenemos unos celos, que tampoco son los celos de *Otello*... Me refiero a que se trata de celos entre novios... Es decir, que tampoco es que haya muchos elementos para profundizar... Digamos que aquí los directores de escena se encuentran con un material pobre...

**Por cierto, ¿cómo consigue transmitir Bellini a través de la música ese estado inconsciente del sonambulismo de Amina?**

En realidad, hay muchas partes que son solo vocales, es decir, en las que solo está la línea vocal para mostrar el sonambulismo... Se escucha solo la voz en el silencio; esta es una manera de enfatizar musicalmente el sonambulismo, y luego nosotros tratamos de buscar el efecto sonoro que consiste en no hacer el *vibrato* y, por tanto, en hacer el sonido un poco *fermo* y *fisso*, precisamente para dar ese sentido de somnolencia, porque en el momento en el que uno canta de forma expresiva está claro que no está durmiendo (risas)... Y también he intentado hacer con ellas como si estuvieran un poco *a tempo* y *fuori tempo* para dar cierta sensación de desequilibrio, aunque no de manera excesiva; simplemente se trata de llegar a la frase con un poco de retraso o de antelación en esos momentos de sonambulismo... Y eso es todo, porque tampoco se puede hacer mucho más para mostrar ese sonambulismo, pero sí... el efecto que busca Bellini es, en realidad, el de dejar libre a la voz, dejarla sola, es decir, que solo haya esa línea melódica...

**Esa línea melódica tan característica del estilo de Bellini y que también vemos en *Norma*...**

Así es... Bellini es, sin duda, el melodista por excelencia y así lo han reconocido todos los grandes compositores como Wagner o Verdi, porque tiene esas fantásticas melodías infinitas; son todas largas largas, como decía Verdi... Y la dificultad del *Belcanto* está ligada precisamente a estas melodías que requieren de grandes cantantes que puedan sostenerlas... Grandes cantantes y, al mismo tiempo, grandes intérpretes...



© FRANCESCO SCLIERIA

**“La dificultad del *Belcanto* está ligada a las melodías que requieren de grandes cantantes que puedan sostenerlas”, afirma un maestro en este repertorio.**

**Y también grandes directores, porque mientras los cantantes deleitan al público con esas hermosas melodías, la orquesta tiene momentos en los que solo se limita a acompañar con algún que otro *pizzicato*, y supongo que no siempre es fácil mantener esa conexión para que los músicos no se aburran en el foso...**

(Risas)... La verdad es que a los directores no les entusiasma mucho hacer *Belcanto*, no solo por la dificultad, sino también porque el rol protagonista es de los cantantes, por eso se llama *bel canto*, y no *bella orchestra*... (risas). Por tanto son ellos los que destacan... Entonces ¿Hay que dejarles hacer lo que quieran? No, porque sería un desastre, en el sentido de que, aunque sean grandes cantantes hay que guiarlos... Hay que controlar que no se concentren solo en lo que se están escuchando y se pierda la línea y todo el discurso musical, pero está claro que la orquesta, como usted bien dice, en el momento que tiene un “plin, plin, plin...” (coloca las manos como si estuviera haciendo un *pizzicato*), no puede hacer nada más, así que hay que mantenerlos muy conectados y conseguir que se involucren en el canto, porque si los músicos de la orquesta piensan solo en lo que están haciendo, entonces se aburrirán tremendamente porque no tienen nada; cuando tienen algo, solo hacen... “ta-ra-ra...” “ta-ra-ra...” y ya está... Y no hablemos de los contrabajos y los violonchelos... “plum... plum... plum...”, cada media hora (risas). Y luego llegan esos momentos donde hay miles de notas porque también se da esa característica del *Belcanto*, y se pasa de esos momentos “estáticos” a otros totalmente frenéticos en los que se hacen mil notas, y luego se vuelve de nuevo al “plum... plin... plum...”; esto hace que se pierda la concentración... Así que hay que conseguir que los músicos amen el canto y estén con los cantantes... Y entonces, la función del *pizzicato* o del acompañamiento se convierte en esencial... Pero el director nunca tiene que pensar en ser el protagonista, porque no lo es... Si el director quiere convertirse en protagonista, todo saltará por

los aires, porque solo los cantantes son los que tienen que ser los protagonistas... y el director tiene que hacer funcionar toda la máquina... Y si todo funciona, significa que el director ha hecho bien su trabajo... Si la cosa no funciona, es culpa del director; esto es un hecho... Por supuesto, se necesitan también los cantantes adecuados... A mí me gusta mucho hacer *Belcanto*, porque amo las voces y, sobre todo, me gusta cuando uno se encuentra con un material vocal importante porque, en cierto sentido, es como si a un escultor le das un bellissimo mármol y lo esculpe como si fuera Canova... Está jugando con este material que te viene dado y es algo muy bonito... Esto lo aprendí trabajando hace muchos años con Pavarotti, porque tener una voz así de extraordinaria, que es una de las voces más bonitas de la historia... Y además, le podías decir “haz así, o haz de esta otra forma...”, y él cambiaba y lo hacía... Aprendí muchísimas cosas y las he puesto en práctica...

**Y con él también grabó *Granada y Tu che m'hai preso il cor* al frente de la Royal Philharmonic Orchestra para el célebre disco *Pavarotti Forever*... ¿Es difícil encontrar voces como la de Luciano Pavarotti en el circuito operístico actual?**

Sí, pero hay que aprender a apreciar otras voces y ver qué te pueden ofrecer, porque cada voz tiene una característica propia y cada uno tiene un órgano vocal que es diferente al de otro... Creo que la dificultad para nosotros, los directores, está en aprender qué te puede ofrecer este o ese cantante... Luciano te podía dar el mundo porque era tú les dices tres cosas y ellos ven que funciona, al final lo hacen, porque al principio suelen ser siempre escépticos, pero luego cuando ven que funciona, se dejan llevar... Y obviamente no podemos olvidar que también se necesita una interpretación, a la que se llega con la propia percepción, pero la tarea del director también implica dar una idea única, porque si hay veinte ideas distintas es un caos... Así que, en definitiva, hay que obtener de los cantantes lo máximo que se pueda, y obviamente cuando tienes grandes voces, es más fácil...

**“El efecto que busca Bellini para el sonambulismo es, en realidad, dejar libre a la voz, dejarla sola, que solo haya una línea melódica”**

**Lo que no es fácil es hacer un buen casting de cantantes experimentados para una ópera belcantista...**

A veces, el *Belcanto* lo hacen también cantantes jóvenes y es verdad que no fastidia la voz porque, como sabemos, el *Belcanto* está muy bien escrito para la *vocalità*, pero también es verdad que termina siendo aburrido, si no tienes a un gran intérprete que te pueda dar la emoción... Porque no se trata solo de tener una bonita voz, sino que también hay que ser un gran intérprete, y los jóvenes, lamentablemente, no tienen todavía esa experiencia que les hace convertirse en grandes intérpretes, aunque seguramente puedan serlo en un futuro...

**Hablemos ahora de Rossini, porque usted también ha dirigido muchísimos títulos del Cigno di Pesaro, incluidas óperas menos populares como *Zelmira*, *Aureliano in Palmira*, *La donna del Lago* o *Il Signor Bruschino*... ¿Por qué cree que se programa menos el Rossini serio que el Rossini cómico? ¿Es más difícil?**

Sí, he hecho mucho Rossini porque soy viejo (risas)... No, no es más difícil en absoluto, porque digamos que vocalmente requiere las mismas cosas que implica el *Belcanto*, pero probablemente sea por que el público asocia Rossini con la ópera bufa, es decir, con *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*... Rossini tiene además varias *farse comiche* en un acto como *La scala di seta*... Por eso, cuando los teatros hacen Rossini, quizá sean más propensos a decantarse por aquello que es más conocido por el público... No sé, quizás sea por esto... Yo tengo que decir que he hecho mucho más el Rossini bufo que el Rossini serio... He grabado el Rossini serio, pero creo que he hecho unas doscientas funciones de *Barbiere*... Bueno, quizás algunas más (risas), así que, sin duda, fundamentalmente he hecho el Rossini bufo, porque los teatros lo programan más y el público, cuando siente el nombre de Rossini, lo asocia automáticamente con él, aunque el Rossini serio es fantástico, como por ejemplo, *Guillermo Tell*...

**Además de grabar el Rossini serio, ha grabado también títulos como *Zazà* de Leoncavallo como Associate Conductor de Opera Rara...**

Sí, con ellos hice *La Donna del Lago* en el Festival de Edimburgo, *Aureliano in Palmira*... Y un día, llegué a un estudio de Londres de esos que llevan el polvo encima porque prácticamente viven en los archivos (risas), y nos dijo ¿por qué no hacemos *Zazà*? Y yo dije: "Disculpado pero yo no la conozco honestamente...". Y así fue cómo surgió la idea de hacer *Zazà* estando un día en la sede de Opera Rara; me trajo la partitura para canto y piano, porque había que reconstruir la partitura del *tutti*... La verdad es que fue un trabajo de locos... No se imagina todo el trabajo que supuso, porque las partes de orquesta estaban llenas de errores, un desastre... Había muchísimos errores, y menos mal que conté con dos colaboradores con los que trabajé para las partes de la orquesta... Pero la verdad es que me divertí haciendo esa *Zazà* y me pareció que era algo que se tenía que hacer... Además, es muy teatral, y habría que hacerla también en el teatro... Hubo ejecuciones llenas de cortes en los años cincuenta porque había un interés por el verismo italiano... Así es como llegué a esta *Zazà*, pero confieso que no la he vuelto a escuchar; lo digo sinceramente porque nunca escucho mis grabaciones... Cuando estás en la sala de grabación, allí obviamente lo escuchas unas treinta veces y llega un momento en el que te da hasta náuseas, ya que tienes que elegir esto, lo otro... Así que una vez que está ya en fase de montaje, ya no escucho más...

**La voz en off del altavoz del camerino nos anuncia que faltan veinte minutos para salir a escena, pero no quería**

"Hay que obtener de los cantantes lo máximo que se pueda, y cuando se tienen grandes voces, es más fácil"



© JAVIER DEL REAL

**Maurizio Benini ha regresado al foso del Teatro Real para dirigir el título belliniano, *La Sonnambula*.**

**despedirme sin hacerle una última pregunta: ¿es verdad que también estudió composición?**

Sí, sí, es verdad... Yo soy alumno de Giacomo Manzoni y de Aldo Clementi... Hice composición y entré realmente en la ópera por casualidad... Obviamente éramos compositores de vanguardia en Bolonia, y en mi clase estaba, por ejemplo, Fabio Vacchi... Se iba a interpretar en Bolonia la ópera *Per Massimiliano Robespierre* de Manzoni... Cuando estudiaba en Bolonia, de noche hacía de corrector de borradores para la Ricordi para ganar un poco de dinero, y me llegó la partitura de *Per Massimiliano Robespierre* de Manzoni... Evidentemente, como era mi profesor, la estudié como un loco (risas), y conocía en profundidad todas las partes de la orquesta, porque quería comentar y hablar con mi profesor sobre ella. Y sucedió que el día antes del comienzo de los ensayos, se puso enfermo el pianista de la ópera, y como nadie conocía esta ópera (risas), no sabían cómo hacer... Así que como yo había hablado de ella con Manzoni, les dijo a los del teatro que tenía un alumno (yo ya estaba en el noveno o décimo año de composición) que la conocía... Y me llamaron del teatro y me dijeron: "¿puede hacer los ensayos mañana por la mañana?". Y así fue cómo llegué a la ópera y me enamoré de ella... Todo esto fue en abril y en septiembre había un concurso para entrar como Maestro pianista; estudié todo el verano, gané el concurso y entré... Cada director tiene su propio *percorso*... Hay directores que comienzan como asistentes y yo he empezado desde el teatro, donde he hecho de todo... Amo el teatro desde lo más profundo del corazón; podría dejar de ser director de orquesta, pero no podría dejar de trabajar en un teatro... eso sería para mí una tragedia... Y sí, aunque me diplomé en composición, lo dejé porque tuve un momento de crisis compositiva, llamémosla "mística" (risas), y no conseguía encontrar un lenguaje propio...

**Nos despedimos, le agradezco su tiempo y Maurizio Benini se encamina al foso del Teatro Real, donde dirigirá una función más de *La Sonnambula*, ya que Maurizio Benini es un verdadero Maestro del *Belcanto*.**



**Orquesta y Coro  
Nacionales de España  
Temporada 22/23**  
Enero – Julio 2023

**Ciclo Sinfónico  
Focus Festival  
Descubre...  
Conozcamos los nombres  
En Familia**

María Blanchard *Composición cubista*, 1916-1919.  
© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

## Ciclo Sinfónico

Sinfónico 10 20, 21 y 22 enero

**Maurice Ravel**

**Manuel de Falla**

Orquesta y Coro Nacionales de España

Jaime Martín *Director*

María Toledo *Cantaora*

Juan Manuel Cañizares *Guitarra*

Nancy Fabiola Herrera

Joel Prieto

Sinfónico 11 10, 11 y 12 febrero

**Edvard Grieg**

**Kaija Saariaho**

**Edward Elgar**

Orquesta Nacional de España

Juanjo Mena *Director*

Kari Kriikku *Clarinete*

Sinfónico 12 17, 18 y 19 febrero

**György Ligeti**

**John Adams**

**Richard Strauss**

Orquesta Nacional de España

Vasili Petrenko *Director*

Cuarteto Quiroga

Sinfónico 13 10, 11 y 12 marzo

**Thomas Adès**

**Leoš Janáček**

Orquesta Nacional de España

Thomas Adès *Director*

Anthony Marwood *Violín*

Sinfónico 14 17, 18 y 19 marzo

**Benet Casablancas**

**Anton Bruckner**

Orquesta Nacional de España

David Afkham *Director*

Leticia Moreno *Violín*

Sinfónico 15 31 marzo, 1 y 2 abril

**Luigi Boccherini**

**Francisco Corselli**

**Georg Friedrich Händel**

Orquesta y Coro Nacionales de España

Miguel Ángel García Cañamero *Director*

José Antonio López *Barítono*

Sinfónico 16 21, 22 y 23 abril

**Richard Strauss**

Orquesta Nacional de España

Josep Pons *Director*

Miina-Lisa Väreälä *Soprano*

Sinfónico 17 28, 29 y 30 abril

**Johann Sebastian Bach**

**Franz Joseph Haydn**

**Serguéi Prokófiev**

Orquesta Nacional de España

Leonidas Kavakos *Director y violín*

Sinfónico 18 5, 6 y 7 mayo

**Arvo Pärt**

**Unsuk Chin**

**Piotr Ilich Chaikovski**

Orquesta Nacional de España

Simone Young *Directora*

Alban Gerhardt *Violonchelo*

Sinfónico 19 12, 13 y 14 mayo

**Jean-Féry Rebel**

**Franz Schubert**

**Johann Sebastian Bach**

Orquesta y Coro Nacionales de España

Ton Koopman *Director*

Sinfónico 20 19, 20 y 21 mayo

**Gustav Mahler**

Orquesta Nacional de España

David Afkham *Director*

Sinfónico 21 16, 17 y 18 junio

**György Ligeti**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

**Serguéi Prokófiev**

Orquesta Nacional de España

David Afkham *Director*

Janine Jansen *Violín*

Sinfónico 22 30 junio, 1 y 2 julio

**Gustav Mahler**

Orquesta y Coro Nacionales de España

Coro de la Comunidad de Madrid

Orfeón Donostiarra

Orfeón Pamplonés

Antara Korai

David Afkham *Director*

Viernes y sábados a las 19:30h

Domingos a las 11:30h

## Focus Festival

Focus 01 26 mayo

**Manuel de Falla**

**José Manuel López López**

**Gérard Grisey**

**Edgard Varèse**

Orquesta Nacional de España

Francesc Prat *Director*

Focus 02 2 de junio

**Manuel de Falla**

**Hèctor Parra**

**Paul Dukas**

**Ramon Lazkano**

**Pierre Boulez**

Orquesta y Coro Nacionales de España

Baldur Brönnimann *Director*

Josefin Feiler *Soprano*

Viernes a las 19:30h

## Descubre...

Descubre... 02 15 enero

**Serguéi Prokófiev**

**George Gershwin**

Orquesta Nacional de España

Isabel Rubio *Directora*

Josu de Solaun *Piano*

Sofía Martínez Villar *Narradora*

Descubre... 03 5 marzo

**Marcos Fernández-Barrero**

**Francis Poulenc**

Orquesta y Coro Nacionales de España

François López-Ferrer *Director*

Sabina Puértolas *Soprano*

Sofía Martínez Villar *Narradora*

Domingos a las 12:00h

## En Familia

En Familia 02 16 abril

**Antonín Dvořák**

Orquesta Nacional de España

Jordi Navarro *Director*

Ana Hernández Sanchiz *Narradora*

Domingos a las 12:00h



ORQUESTA Y CORO  
NACIONALES DE ESPAÑA  
ocne.mcu.es



VENTA DE  
ENTRADAS  
entradasinaem.es

# PROSIT NEUJAHR

## Concierto de Año Nuevo en Viena

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Se hace difícil escribir sobre un evento de las características del Concierto de Año Nuevo de Viena. El envoltorio (todo aquello que rodea a la música que allí suena) responde a unos moldes tan repetitivos, consabidos y predecibles que hablan por sí mismos, y a sí mismos se definen. Son moldes, estructuras, que la mayor parte de las veces hacen olvidar el objeto que envuelven, es decir, la propia música que, por otra parte, también se repite. De ella, y su contexto histórico, es de lo que pretendemos hablar a continuación, sin perjuicio de que en muchos momentos debamos referirnos a todos los elementos que la rodean, acentuados hasta lo indecible durante las últimas décadas, a causa, sin duda, de la sociedad mediática en la que nos hallamos inmersos. Aunque sea el más famoso, no es el único evento musical de estas características captado por el aparato mediático, pues cada vez cobran mayor presencia otras citas, tanto de la propia Filarmónica de Viena como de otras orquestas, que permiten al público ajeno a la música participar de ésta, aunque solo sea de forma puntual.

Uno de los principales temores que acudieron a la mente de Clemens Krauss, cuando celebró el primer concierto el 1 de enero de 1941, era la capacidad de atracción que podría tener para el público una actividad que iba a desarrollarse durante la mañana siguiente a una noche tan especialmente movida como la de fin de año. Los temores desaparecieron al comenzar el concierto; desde entonces, el proceso ha evolucionado hasta convertirse en un auténtico ritual, tanto en lo que se refiere al concierto en sí, como a todo lo que de él se deriva. El registro de la edición de cada año comenzó siendo algo meramente anecdótico, fragmentario, casi testimonial, pero, a medida que ha pasado el tiempo, se ha convertido en un auténtico "best seller" de la música, acentuado por la evolución en las técnicas de grabación y distribución de un producto que la firma encargada de comercializar sabe que va a vender sin problemas, aún en el decrepito mercado fonográfico actual. De hecho, ya hace mucho tiempo que los cuadernillos y portadas que acompañan a los diferentes soportes (Blu-ray, DVD, CD o vinilo) se confeccionan antes de celebrarse el concierto, con el fin de que la grabación se encuentre lo antes posible a disposición de los compradores. Por eso, tanto en este como en los casos de otros eventos musicales que ya comienzan a tener tirón similar, se omiten las duraciones de las diferentes pistas en dichos cuadernillos pues, al no haberse celebrado aún el concierto en el momento de su confección, no se sabe la duración exacta de cada una de ellas; nos referimos, por supuesto, a las primeras ediciones de estos eventos. En cualquier caso, sean siempre bienvenidos estos documentos que

“Uno de los temores que tuvo Clemens Krauss, cuando celebró el primer concierto el 1 de enero de 1941, era la atracción que podría tener para el público una actividad que iba a desarrollarse durante la mañana siguiente a una noche tan movida como la de fin de año”



El director Clemens Krauss junto a funcionarios nazis en 1939, antes del "Concierto Extraordinario" del 31 de diciembre, embrión del actual Concierto de Año Nuevo.

nos permiten acceder a la historia, o ilustrar el proceso de construcción de la misma.

Otra cuestión es la música que allí se escucha. Hemos de recordar que los vales, polkas, galops, etc., de los Strauss, Lanner y compañía, no estaban muy bien vistos entre las orquestas "serias" de su época. De hecho, la mismísima Filarmónica de Viena no tocaba estas músicas por "demasiado ligeras" durante los primeros años que siguieron a su constitución. Fue precisamente el propio Johann Strauss (hijo) quien convenció a la orquesta para incluir sus obras en el repertorio, ya entradas las últimas décadas del siglo XIX. Es durante una representación de *El Murciélago* al frente de la orquesta, en el último año de ese siglo, cuando Strauss contrajo la enfermedad que le llevaría a la muerte. Evidentemente, en una música de estas características, podemos encontrar de todo (buenísimo, bueno, regular o decididamente malo). Sin duda, lo regular y lo malo necesitan de un buen artífice para hacer que salga a flote, y a veces, ni aun así se consigue. Desde luego, la Filarmónica de Viena, como instrumento, es el mejor de los artifices, independientemente de quien ocupe el podio de director que, en caso de ser el idóneo, puede hacer del momento de la interpretación algo sublime; pero, de no ser así, incluso lo bueno o buenísimo puede resultar tedioso.

### Los inicios

A día de hoy, ya nadie se acuerda de que los primeros conciertos de año nuevo tuvieron lugar en el escenario de uno de los acontecimientos históricos más bochornosos y tristes de nuestra civilización: el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial. Antes hemos aludido a la edición del 1 de enero de 1941 como el primer concierto de año nuevo; en realidad, había habido otro antes, celebrado el 31 de diciembre de 1939, también dirigido por Clemens Krauss, que llevó por nombre el de "Concierto Extraordinario" y que incluyó unas cuantas obras de Johann Strauss II, además de la *Pizzicato-Polka*, compuesta entre él y su hermano Josef. El concierto comenzó con el vals *Periódicos matutinos* y concluyó con la obertura de *El Murciélago*, y estaba destinado a elevar la moral de las tropas en el frente de las provincias orientales del Estado Alemán (no debemos olvidar que la ocupación de Austria por el ejército

de Hitler en 1938 integró al país dentro del Reich), y alentado por el Ministro de Propaganda Joseph Goebbels, amigo personal del director. Antes de todo esto, entre 1928 y 1933 también tuvieron lugar otros conciertos que llevaron por nombre "de año nuevo", pero nada tienen que ver con estos, tanto en la finalidad, como en el contenido de los mismos. Krauss echó mano para la difusión de Baldur von Schirach, mecenas y personaje altamente influyente dentro del departamento del Reich dedicado al arte y la cultura.

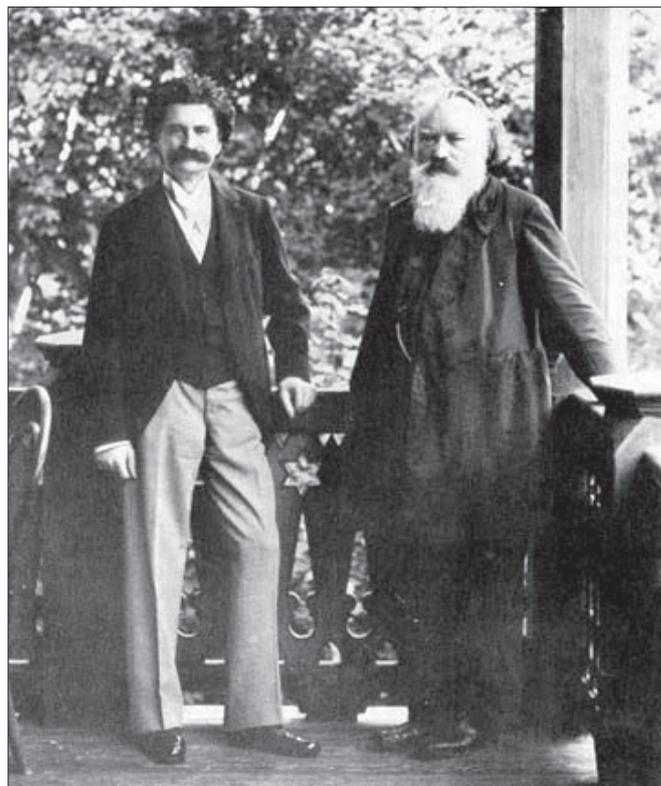
Nos encontramos, por tanto, con Clemens Krauss como primer artífice de un acontecimiento musical de carácter local que, con el tiempo, iba a adquirir una proyección internacional sin precedentes. Si examinamos los programas de las primeras ediciones, podremos comprobar que parecen el germen de la estructura que conocemos hoy en día, y que ya lleva tiempo establecida. Si en aquellos primeros años se sucedían unos cuantos vales, polkas, oberturas y galops, sin apartarnos del repertorio de la familia Strauss, hoy encontramos dos partes bien diferenciadas, una más breve (no inferior a los treinta minutos, ni superior a los cuarenta) seguida de un intermedio, en el que la Televisión Austriaca emite un pequeño documental de diferentes contenidos, y la segunda parte del concierto que concluye, salvo casos muy especiales con el *Danubio Azul* y la *Marcha Radetzky* como bisés; esta última obra al son de las palmas del público asistente. Esta segunda parte suele tener una duración superior al doble de la primera, bisés incluidos. Por otra parte, los programas se abren cada vez a un abanico más amplio de compositores.

Krauss se encargó de las ediciones correspondientes a los años que van de 1941 a 1945. Tras el final de la Guerra, él (como tantos otros) tuvo que pasar su proceso de desnazificación, que le impidió dirigir las ediciones de 1946-47, siendo Josef Krips quien se encargó de ello. Desde 1948, y hasta su inesperada muerte en 1954, volvió Krauss a hacerse cargo. En todos estos años, hay ciertas curiosidades que pueden ser anotadas, como que en la edición de 1944 fue la primera vez que se incluyó el *Danubio Azul*, o que Krips en 1946 hizo lo propio con la *Marcha Radetzky*.

### Boskovsky y Maazel

Tras la muerte de Clemens Krauss, se convino en que fuese Willi Boskovsky, primer violín de la orquesta, quien se hiciese cargo de la dirección musical. Se inicia así un largo periodo, que se extiende desde 1955 hasta 1979, año en que renuncia el violinista y director. Fueron años tremendamente fructíferos, de una estrecha colaboración entre solista y orquesta, no sólo en el repertorio y el ámbito del concierto de año nuevo, sino también en otros repertorios afines a ellos. Si el primer lustro se mantuvo conservador, a partir de 1962, Boskovsky comienza a enriquecer con novedades los conciertos, como la inclusión de obras de Lanner, Johann Strauss I en 1965 (de quien hasta entonces tan solo se había escuchado la mencionada *Marcha Radetzky*), Ziehrer en 1972, Schubert en 1978 o Suppé en 1979. En la edición de 1958 inicia la costumbre de concluir con el *Danubio Azul* y la *Marcha Radetzky* para finalizar el concierto. Son años dominados por el criterio más estilista de esta música, en la que hay que encontrar un equilibrio perfecto entre lo danzable y lo sinfónico. Boskovsky se convirtió en un verdadero maestro de esto. Además, su imagen sobre el podio, violín en mano, empleando el arco para marcar, lanzar entradas o

"En la edición de 1958, con dirección de Willi Boskovsky, se inicia la costumbre de concluir con el vals *Danubio Azul* y la *Marcha Radetzky*"



"Hemos de recordar que los vales, polkas, galops, etc., de los Strauss, Lanner y compañía, no estaban muy bien vistos entre las orquestas serias de su época" (en la imagen, Johann Strauss y Brahms fotografiados en Viena en 1894).

indicaciones, además del resto del cuerpo como instrumento para dirigir, le acercaban a la figura del mismo Strauss cuando se situaba frente a la orquesta para interpretar su propia música. Otra novedad, no menos importante, es que a partir de 1959 se comienza a retransmitir el concierto mediante la ORF y Eurovisión.

Lorin Maazel le sucedió en 1980 como una opción ideal; pues también tocaba el violín, y todo este repertorio musical no le era ajeno, ni mucho menos. Dirigió en siete ocasiones, la última de esta serie, en 1986. Durante estos años, el director norteamericano introdujo algunas novedades, como las oberturas de *Orfeo en los infiernos* de Offenbach, de *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai o *Carnaval Romano*, de Berlioz. Más tarde, volvería a aparecer como director en las ediciones de 1994, 1996, 1999 y 2005, cumplimentando once en total. Es conveniente establecer una cierta diferenciación entre los años siguientes a Boskovsky, en que Maazel adopta una concepción más estilista de esta música, en la línea de su antecesor, y los años posteriores, en los que parece decantarse por un concepto más sinfónico. Un ejemplo máximo de esto último lo encontramos en la irreplicable versión que brindó de la obertura de *La diosa de la Razón* en 1996; sólo por ese momento vale la pena conocer todo el concierto.

### Karajan y las grandes batutas

Con la edición de 1987 se produce un punto de inflexión decisivo en el devenir de la historia del concierto. Para empezar, la organización rompe con la tradición de mantener un mismo director para todas las ediciones (Maazel no volvería a dirigir el concierto hasta 1994); por otro lado, se elige para tal ocasión a alguien con un carisma e influencia mediática fuera de toda duda. Además, no sólo es una de las primeras batutas del circuito en ese momento, sino que también ha convivido con esta música durante toda su vida. Karajan, por supuesto, no es ajeno a todo esto, y elige un programa sin novedades de re-



© DIETER NAGL

"Las tres ediciones en que Daniel Barenboim tomó la batuta, adquirieron una altura pareja a la mítica comparecencia de Karajan en 1987".

peritorio, ceñido a la tradición, que le permite emplearse a fondo, como él sabe y su larguísima experiencia le permite. Ahora bien, sí incluye una auténtica bomba al hacer que Kathleen Battle cante un *Voces de primavera* absolutamente irreplicable. Por primera vez (y única hasta ahora) una voz solista interviene en el concierto. Es el Karajan de las grandes ocasiones, el que mantiene los ojos abiertos y se dirige e interactúa con las diferentes secciones de la orquesta, el que matiza y se mimetiza con el sonido que le envuelve; es decir, el músico, ese que tan caro se vendía cuando subía al podio.

Tras él, difícil lo tuvieron quienes vinieron a continuación. El único que mantuvo el tipo fue Carlos Kleiber en sus conciertos de 1989 y 1992; cargados de fuerza, a la vez de concentración y un cierto aliento íntimo. Como Karajan, se abstuvo de incluir novedades en el repertorio, algo que comenzaría a ser norma imprescindible a partir de los últimos veinte años. Tanto Abbado (1988 y 1991), a quien pareció no interesar demasiado esta música, como Mehta en su primera aparición (1990), o Muti, en la suya (1993), demostraron que aún les quedaba mucho camino que recorrer para siquiera ofrecer algo de interés a quienes lo que más importa del concierto es la música y no las palmas y demás aditamentos a que nos hemos referido al principio.

### Nueva etapa

Lo cierto es que era evidente que se había iniciado una nueva etapa en la historia del concierto. A partir de 1992, la televisión austriaca comenzó a emitir el concierto en su totalidad, hasta entonces tan sólo se retransmitía la segunda parte, a pesar de que en España no pudimos disfrutar de ello (en imágenes, sí había retransmisión radiofónica) hasta el año 2000. Una etapa en la que ya no había vuelta atrás en lo que se refiere a su influencia mediática. Los años finales de la década de los noventa están dominados por Mehta (1995 y 1998), que no aporta nada nuevo a lo que ya le habíamos visto en el noventa, Muti (1990 y 2000), quien parece pretender que la música se adapte a él, más que lo contrario, y Maazel (1996 y 1999), que ofrece los destellos que iluminan algo estos años de oscuridad. A todo esto, a nadie le podía pasar por alto que la orquesta se encontraba pasando por un mal momento artístico. No era la que todos teníamos en la cabeza; su sonido no era el que acompañaba a sus directores más asiduos, como Karl Böhm, Karajan, Bernstein o Giulini. Desaparecidos ya los otros, Giulini ya aparecía poco por el podio de la orquesta, tan sólo algunas intervenciones muy puntuales parecían devolver su personalidad a la formación.

La cosa no mejoró durante los primeros años del siglo XXI. Harnoncourt (2001 y 2003), con sus extravagancias, demostró cierto interés, pero que poco tenía que aportar a esta música.

ca. El único que pareció despertar la apatía ligeramente fue Ozawa en el concierto de 2002, momento de cierta recuperación. Con la última intervención de Maazel en 2005, parece abrirse una nueva etapa, que se confirma en 2007, con un Zubin Mehta mucho más acertado que en sus anteriores ocasiones; las versiones de *Dynamiden* y de *Donde florecen los limoneros*, alcanzaron una altura como nunca le habíamos escuchado al director hindú. Pero, lo que sí se encumbra a las esferas es lo ocurrido los tres años siguientes: los conciertos de Prêtre (2008 y 2010), absolutamente entrañables y admirables ambos, y el primero de Barenboim (2009), donde, decididamente, advertimos la recuperación total de una orquesta que necesitaba estos incentivos para restablecerse, suponen otra de las cotas máximas de la historia de este concierto. Las tres ediciones en que el argentino toma la batuta (también el de 2022, por supuesto, a pesar de las circunstancias) adquirieron una altura pareja al de Karajan de 1987, y son los únicos que pueden competir con él en su totalidad. Así deberán pasar a la historia.

Franz Welser-Möst, que se ocupará del de 2023, nada aportó, aparte del tedio más absoluto en las ediciones de 2011 y 2013, y poco se puede esperar de él en el que protagonizará el 1 de enero, seguro que cuando se lean estas páginas ya se habrá podido comprobar.

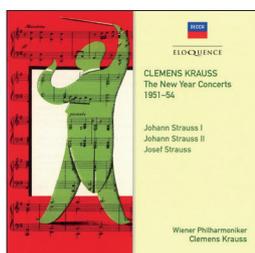
Nos quedan por citar el de 2014, creo que con lo que hemos dicho de Barenboim queda todo claro; el de 2015, en el que un Mehta con cierta desgana retrocede varios pasos con respecto al de 2007; el de 2016, con un Jansons que ya había servido las ediciones de 2006 y 2012, manteniendo su nivel medio-alto, pero sin grandes aportaciones; el de la encerrona en que se metió Dudamel en 2017, y en la que poco tuvo que ver el venezolano y mucho toda la parafernalia mediática que rodea el concierto; el de 2018, en el que Muti parecía llegar por fin, y por momentos, al entendimiento de esta música, algo que consiguió de forma admirable en el inusitado concierto de 2021, a pesar de las condiciones de todo punto inverosímiles; el de Thielemann de 2019, cargado de buenas intenciones, que no se llevaron a efecto por un exceso de "originalidad" y cierta dosis de pedantería; y, por fin, el extraordinario que Nelsons nos regaló en 2020, el primero de una terna magistral (2020, 2021 y 2022) a la que ya nos hemos referido.



© DIETER NAGL

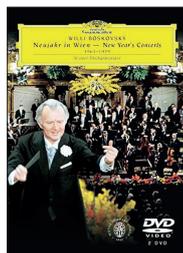
Andris Nelsons en la edición de 2020, mientras la *Marcha Radetzky* es acompañada con rítmicos aplausos por el público.

## ALGUNOS CONCIERTOS BUENOS



**CLEMENS KRAUSS. Conciertos de Año Nuevo (1951-54).** Filarmónica de Viena.  
Decca · 2 CD

El título de esta publicación puede confundir, pues no se trata de grabaciones realizadas durante los conciertos en vivo, sino de registros de estudio de las obras que Krauss incluía en los programas del primero de enero de esos años.



**WILLI BOSKOVSKY. Conciertos de Año Nuevo (1963-79).** Filarmónica de Viena.  
DG · 2 DVD

Dos extraordinarios DVD donde sí se incluyen imágenes históricas, procedentes de conciertos de año nuevo celebrados durante la etapa en que Boskovsky estuvo al frente del evento (1955-1979). Un cuarto de siglo de puro estilismo.



**HERBERT VON KARAJAN. Concierto de Año Nuevo, 1987.** Battle. Filarmónica de Viena.  
CMajor · BD

En palabras de Daniel Barenboim: "El mejor concierto de año nuevo ha sido, es y será el de Karajan de 1987". Así nos lo contó José Luis Pérez de Arteaga durante la retransmisión del concierto de 2014 protagonizado por el argentino.



**CARLOS KLEIBER. Concierto de Año Nuevo, 1989.** Filarmónica de Viena.  
DG · DVD

Kleiber dejó dos conciertos memorables para la posteridad, este que reseñamos y el correspondiente a 1992. En ambos mostró su estilo musical inconfundible, acompañado de un impulso inusualmente familiar, hogareño, como de mazapán.



**NIKOLAUS HARNONCOURT. Concierto de Año Nuevo, 2003.** Filarmónica de Viena.  
TDK · DVD

Segunda ocasión en que Harnoncourt se subió al podio; la primera lo hizo dos años antes. Muy personal en ambas, incluso extravagante a veces. Introdujo novedades: Brahms (*Danzas 5 y 6*) o la *Invitación a la danza* de Weber-Berlioz.



**LORIN MAAZEL. Concierto de Año Nuevo, 2005.** Filarmónica de Viena.  
DG · DVD

El último de los conciertos que dirigió Maazel; el primero lo haría en 1980, como sucesor de Boskovsky. Tuvo un final especial, pues se suprimió la *Marcha Radetzky* como gesto hacia las víctimas del tsunami que asoló el Índico en 2004.



**ZUBIN MEHTA. Concierto de Año Nuevo, 2007.** Filarmónica de Viena.  
DG · DVD

Sin duda, este es el más conseguido de los cinco conciertos dirigidos por Mehta. Por primera vez, de la mano de la española Lucía Lacarra, el ballet irrumpe en el patio de butacas de la Gran Sala Dorada a los acordes del *Danubio Azul*.



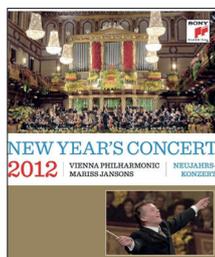
**GEORGES PRÊTRE. Concierto de Año Nuevo 2008.** Filarmónica de Viena.  
Decca · DVD

En 2008 y en 2010 Prêtre sorprendió al mundo con dos memorables conciertos, no solo por la vitalidad desarrollada a sus 83 y 85 años, sino por la personalidad de que hizo gala a quien se relacionaba asiduamente con el repertorio francés.



**DANIEL BARENBOIM. Concierto de Año Nuevo, 2009.** Filarmónica de Viena.  
Decca · DVD

Barenboim se estrenó alumbrando otra de las ediciones memorables de la historia de este evento musical. Se iniciaba el bicentenario de la muerte de Haydn, y por primera vez sonó su música en un concierto de año nuevo en Viena.



**MARISS JANSONS. Concierto de Año Nuevo, 2012.** Filarmónica de Viena.  
Sony · DVD

Jansons se encargó de dirigir los conciertos de 2006, 2012 y 2016. No existen muchas diferencias entre uno y otro. El letón se mostró eficiente, pero sin llegar en ningún momento a la excelencia. A destacar su complicidad con la orquesta.



**ANDRIS NELSONS. Concierto de Año Nuevo, 2020.** Filarmónica de Viena.  
Sony · BD

La primera vez, esperemos de muchas, que Nelsons ha sido invitado a dirigir el concierto. Tras el superlativo Barenboim de 2014, se sucedieron unos años de oscuridad que el letón iluminó en aquel nefasto 2020 que tanto dolor presenció.



**RICCARDO MUTI. Concierto de Año Nuevo 2021.** Filarmónica de Viena.  
Sony · BD · DST

Momento absolutamente histórico y excepcional, pues un evento musical de estas características sin público es algo sin precedentes. En cualquier caso, es de rigor reconocer que Muti nos deslumbró con el mejor de sus seis conciertos.

# Diego Martin-Etxebarria

## Embajador español musical en Sajonia

por Gonzalo Pérez Chamorro

Como otro ejemplo más de los numerosos talentos españoles, el director de orquesta Diego Martin-Etxebarria desarrolla su carrera fuera de España, pero esto es algo a lo que nos debemos de acostumbrar y quizá hasta de presumir, puesto que Europa está repleta de músicos españoles en plantillas de las grandes orquestas europeas y directores de orquesta como Diego ejercen su trabajo más allá de los Pirineos. Buena señal por una parte, pues el talento español está ahí, como afirma el joven maestro, "como en Alemania, la cuna de Wagner, se ha confiado en mí para dirigir *Tristán e Isolda*, entre otros muchos títulos del gran repertorio, me cuesta imaginarme un teatro español en el que se pensara en mí para un proyecto de una relevancia similar". Tal vez sea esta la clave, si ellos apuestan por los nuestros, ¿por qué no nosotros? Es indudable que la calidad y tradición musical de Centroeuropa nos arrasa y supera (si seguimos maltratando la música desde la enseñanza primaria mal camino llevamos), lo que nos debe, por tanto, enorgullecer que en estos templos confíen en nuestros músicos, ya que parece que en España no hay espacio para tantos, aunque se apueste por ellos. Diego Martin-Etxebarria es nuestro "embajador español en Sajonia", ya que es principal director residente del Teatro de Chemnitz, "la tercera ciudad más importante de Sajonia pero, tras Leipzig y Dresde". Y como tal, su actividad es incesante: "junto con la ópera, en el Teatro contamos también con ballet, teatro de texto, temporada sinfónica y teatro de marionetas, así que los períodos que tengo comprometidos en la ciudad prácticamente vivo en el teatro".



© Philip Brauninger

### ¿Pongámonos en situación, en qué momento actual se encuentra el director Diego Martín-Etxebarria?

Afortunadamente, estoy disfrutando de mi tercera temporada como principal director residente del Teatro de Chemnitz y, en concreto, el período navideño es uno de los más ajetreados en Alemania. Tenemos funciones cada día y algunos de ellos, mañana y tarde. Después de los casi 2 años de pandemia había perdido un poco la costumbre de la locura que es siempre el mes de diciembre por aquí, pero ya en 2018, cuando aún trabajaba en los Teatros de Krefeld y Mönchengladbach, viví un gran reto personal con 10 funciones de 4 títulos diferentes en días consecutivos. Se agradece volver a la normalidad después de tanto tiempo con cierres, cancelaciones, reducciones de aforo... Lástima que el concierto que teníamos programado en el Teatro Real con Gregory Kunde y Carlos Álvarez haya tenido que ser cancelado y nos recuerde que aún no está todo olvidado por completo.

### Y hechas las presentaciones, vayamos precisamente a Alemania, donde es director residente del Teatro de la Ópera de Chemnitz... ¿Cómo es este teatro operístico? ¿Cómo es su vida allí?

Chemnitz fue una de las ciudades más importantes de Alemania hasta la Segunda Guerra Mundial. Como gran parte de las ciudades del Este, quedó severamente dañada por los bombardeos. Durante el período de reconstrucción, una serie de decisiones políticas no del todo acertadas y la crisis económica provocaron una fuerte migración hacia el Oeste y la ciudad se vio superada en relevancia por Leipzig y Dresde. A día de hoy sigue siendo la tercera ciudad más importante de Sajonia pero, así como Leipzig y Dresde son conocidas a nivel internacional, Chemnitz no. De hecho, muchas veces me ha pasado que, al decir el nombre de la ciudad, la gente lo confunde con Cambridge (se pronuncian similar). Sin embargo, así como la ciudad no apostó por fomentar los medios de transporte, careciendo de trenes de alta velocidad y aeropuerto (complicándome un poco la vida cada vez que tengo algún compromiso como director invitado), sí lo hizo por el teatro y su orquesta. Dentro de Alemania el teatro tiene una reputación excelente y la Robert Schumann Philharmonie, la orquesta residente, es una de las más grandes con 106 músicos y de las más respetadas. De hecho, el Teatro de Chemnitz ha sido siempre conocido por ser uno de los pocos teatros que programa cada temporada la tetralogía en una semana. Desafortunadamente, esta dinámica de programación se truncó con la pandemia pero seguimos siendo fieles a Wagner. El año pasado pude dirigir *Tristán e Isolda* y esta temporada recuperaremos *Lohengrin*. Aparte de la gran afición que hay por Wagner, el teatro tiene una programación muy intensa. Junto con la ópera, contamos también con ballet, teatro de texto, temporada sinfónica y teatro de marionetas, así que los períodos que tengo comprometidos en la ciudad prácticamente vivo en el teatro.

### ¿Y sus funciones hasta donde llegan en Chemnitz?

Cada año me hago cargo de 2 o 3 producciones nuevas que pueden ser ópera o ballet. Por otra parte, como somos un teatro de repertorio, hay varios títulos que se recuperan de temporadas anteriores y se programan con un período de ensayos muy breve y, finalmente, como las funciones quedan distribuidas desde septiembre a julio, es muy habitual que algunos de esos títulos sean compartidos con el director artístico, con lo cual, si sumamos todo, es frecuente que al cabo del año me haga cargo de funciones de unas 8 producciones diferentes. Y aparte quedarían los conciertos sinfónicos. Mi primera temporada como principal director residente en Krefeld y Mönchengladbach fue una locura pero, con los años, te acostumbras a simultanear repertorio. Como todo en esta vida, la experiencia es la solución a la mayoría de dificultades. Aparte de mi trabajo como director, cada semana tenemos una

reunión de la comisión artística donde se va comentando cómo evolucionan las producciones actuales y, en función de ello, se van sugiriendo ideas para el futuro.

### Un pajarito, y no el de *Siegfried*, me habló antes de que usted lo nombrara del proyecto pospuesto en el Teatro Real... ¿Cómo es su actividad en España comparada con otros países?

Como muchos de mis compañeros con actividad internacional, tengo la sensación de que mi carrera en el extranjero siempre ha ido varios pasos por delante de lo que se me ofrecía en España. Sigue habiendo dificultades para que los programadores españoles confíen en artistas de casa, si no es en producciones pequeñas o papeles secundarios, en el caso de los cantantes. En este sentido quiero romper una lanza en favor de Joan Matabosch, que ya hace años confió en mí para dirigir *El gato con botas* y ahora teníamos este concierto programado en el ciclo "Las voces del Real" que, lamentablemente, ha tenido que ser cancelado por enfermedad. También el año pasado, el Teatre Principal de Palma contó conmigo para un *L'elisir d'amore* y que se puede ver en la plataforma My Opera Player del Teatro Real pero, en cualquier caso, así como en Alemania, la cuna de Wagner, se ha confiado en mí para dirigir *Tristán e Isolda*, entre otros muchos títulos del gran repertorio, me cuesta imaginarme un teatro español en el que se pensara en mí para un proyecto de una relevancia similar. En repertorio sinfónico sí he tenido una presencia algo más regular: el año pasado estuve con la Sinfónica de Bilbao y en marzo debutaré con la Real Filharmonía de Galicia. De todos modos estoy muy contento de todo lo que hago en Europa y Japón, país del que estoy enamorado, y lo que venga de casa me lo tomo como un extra.

### Tiene proyectos inmediatos de óperas tan sumamente bellas como *La zorrilla astuta* de Janáček (ya estrenada) o *Hansel y Gretel* de Humperdinck, que aparentemente pueden parecer títulos ligeros pero son bastante filosóficos... ¿Cómo prepara cada nuevo título? ¿Los escoge usted o hay un equipo directivo artístico y a usted le toca "hacer los deberes"...?

Para preparar una ópera me gusta tomarme bastante tiempo. La parte teatral me interesa mucho y no puedo centrarme en la parte musical hasta que no tengo interiorizados todos los detalles de la historia y del idioma en que está escrita la obra. Me gusta visualizar a los personajes en escena antes de centrarme en el análisis de la partitura. De hecho, en cada página anoto en cuatro palabras lo que está sucediendo en ese momento. Una vez terminado este primer paso soy un director que pinta mucho las partituras: con colores, post-it... Y simultáneamente escucho todas las versiones que sea capaz de encontrar, desde las más antiguas a las más modernas, de teatros grandes al más pequeño. Y en cuanto a la elección de títulos, todo se decide a través de la comisión artística que, en un teatro con tantos departamentos, es muy grande. Hay que tener en cuenta las obras que ya se han hecho, las posibilidades de los cantantes que tenemos en el ensemble, el coro, que la programación sea coherente entre los departamentos, se revisa qué repertorio ha funcionado mejor con el público, qué obras se pueden hacer simultáneamente en función de nuestra capacidad técnica... Hay tantos parámetros de los que depende la programación

"Como muchos de mis compañeros con actividad internacional, tengo la sensación de que mi carrera en el extranjero siempre ha ido varios pasos por delante de lo que se me ofrecía en España"



© PHILIP BRUNNADIER

**“La música que me deja sin palabras es la que se produce en un ambiente de trabajo amable, de compañerismo, en el que todos lo dan todo para ayudar a los demás y al objetivo común”, afirma el director Diego Martín-Etxebarria.**

que, sinceramente, no sé cómo no se vuelven locos en la oficina técnica del teatro para que cuadren las fechas y la distribución de espacios.

### **¿Cuando hablamos de un director operístico, hablamos también de un director sinfónico?**

El mercado musical actual es muy propenso a las etiquetas y se suele distinguir entre directores de ópera y directores sinfónicos. De hecho, si se puede ser aún más específico y considerar a un director como especialista en el repertorio de una época o de un país, aún mejor, pero yo he luchado toda mi vida por huir de ello. Quizás haya sido una dificultad a veces a la hora de que me programen porque no se puede asociar mi nombre a un repertorio determinado, pero yo prefiero seguir disfrutando de la posibilidad que me da Alemania de hacerlo todo (óperas italianas, alemanas, checas, rusas, clásicas, contemporáneas, ballet, sinfónico...).

### **Háblenos de las diversas orquestas que ha dirigido, muy variadas. ¿Le enriquece esta diversidad?**

Este ha sido uno de los grandes regalos que me ha dado la música: la posibilidad de viajar por el mundo. He tenido la oportunidad de dirigir en Alemania, Austria, Suiza, Francia, Rusia, Japón, Colombia... Y es una maravilla descubrir las diferencias culturales que se presentan. La música es el nexo de unión, pero la manera de afrontarla puede ser muy diferente; eso ha sido muy enriquecedor. Mi manera de trabajar ha ido evolucionando a través de estos viajes y así he aprendido que hay maneras de hacer exportables a otros lugares y otras no.

“Para preparar una ópera me tomo tiempo, la parte teatral me interesa mucho y no me centro en la musical hasta que no tengo interiorizados los detalles de la historia y del idioma de la obra”

### **¿Cómo es su relación con la creación actual? ¿Es de los que ha vuelto a dirigir un estreno reciente?, porque esto quizá tiene más mérito que el estreno en sí...**

Especialmente al principio de mi carrera estuve muy vinculado a la nueva creación. En la época de estudiante tenía mucha relación con los compañeros del departamento de composición y pude participar en el estreno de muchas obras. Desde entonces cada año participo en algún proyecto de este tipo. El más reciente ha sido la grabación de la ópera *Der Schuhu und fliegende Prinzessin* de Udo Zimmermann en el Teatro de Chemnitz. No ha sido propiamente un estreno, pero sí ha sido la primera vez que se registraba en disco. Previamente he colaborado con compositores, a los que también puedo llamar amigos, como Marc Timón o Albert Guinovart.

### **Dónde está la música perfecta, esa que a usted le deja sin palabras...**

Me cuesta describir la música como algo “perfecto”. Desde luego, la interpretación musical no lo es y eso la convierte en algo especial, efímero e irrepetible. Cada noche pasan cosas diferentes. Los músicos siempre aspiramos a la excelencia, pero buscar la perfección puede acabar siendo algo tóxico. La música que me deja sin palabras es la que se produce en un ambiente de trabajo amable, de compañerismo, en el que todos lo dan todo para ayudar a los demás y al objetivo común. Esas noches en las que el equipo es una piña y lo da todo, independientemente de lo que suceda a nivel técnico, son las que hacen que toda esta aventura tan complicada valga la pena.

### **Es de los que toma uvas en nochevieja o el tempo de una uva por segundo es demasiado rápido... Es decir, ¿para usted el tempo de una obra es siempre el mismo o puede variar dependiendo de otros factores?**

Mientras estudio una partitura suelo cantarla en casa (más que tocarla al piano, curiosamente) y me anoto el número de metrónomo del *tempo* al que canto, pero una vez empiezo a trabajar con los cantantes o con la orquesta, no pienso más en esas anotaciones. Siempre escucho: cómo responde la orquesta, qué necesita el cantante para ofrecer su mejor versión. De hecho, estoy muy acostumbrado a dirigir el mismo título con diferentes repartos y cada uno tiene una energía diferente que, si estás atento, puedes percibir y adaptar para que el resultado sea óptimo. La clave de la música es escuchar. La imposición es un camino difícil hacia el éxito.

### **Es representado por Ibermúsica Artists, ¿qué supone para usted esta representación y relación?**

Mucha gente cree que una agencia de *management* son personas que buscan conciertos, pero una agencia de verdad tiene que ser mucho más que eso: debes tener una excelente relación personal con tus agentes, deben conocerte tanto musical como personalmente para saber cuál es el mejor camino para ti, debe haber confianza para intercambiar información que, a veces, puede ser difícil de escuchar y eso es lo que he encontrado en Carolina, Mónica, Llorenç y todo el equipo. Por otra parte, tener el respaldo de una empresa como Ibermúsica es un gran impulso a mi imagen como artista. Visto desde fuera, si una marca tan fuerte como Ibermúsica confía en Diego Martín-Etxebarria, será por algo.

### **Una pregunta muy original: ¿qué le pide a 2023?**

Tiempo para vivir experiencias inolvidables con personas extraordinarias.

**Se las deseamos, así como un fantástico 2023. Gracias por su tiempo.**

[www.ibermusica-artists.es/es/artistas/31/diego-martin-etxebarria](http://www.ibermusica-artists.es/es/artistas/31/diego-martin-etxebarria)

# CNDM22/23

## UNIVERSO BARROCO

Centro Nacional  
de Difusión Musical

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
Sala Sinfónica

**15/02/23 Les Musiciens du Louvre**

19:30h **Marc Minkowski** DIRECTOR

M. KOŽENÁ | E. MORLEY | E. DESHONG | A. BONITATIBUS | V. CONTALDO | A. ROSEN

G. F. Haendel: *Alcina*

**26/02/23 The Clarion Choir | The English Concert**

18:00h **Harry Bicket** DIRECTOR

A. HALLENBERG | C. GANSCH | E. VILLALÓN | J. WAY | B. CEDEL | N. O'SULLIVAN

G. F. Haendel: *Solomon*

**12/03/23 Europa Galante**

18:00h **Fabio Biondi** DIRECTOR

M. PADMORE | S. MINGARDO | J. NAVARRO COLORADO | M. MILHOFFER | G. BRIDELLI

C. Monteverdi: *Il ritorno d'Ulisse in patria*

DÍA EUROPEO DE LA MÚSICA ANTIGUA

**21/03/23 Orquesta Barroca de Sevilla**

19:30h **Jonathan Cohen** DIRECTOR

OBRAS DE J. S. Bach, G. F. Haendel, J.-P. Rameau y J. D. Zelenka

**26/03/23 The King's Consort & Choir**

19:00h **Robert King** DIRECTOR

C. SAMPSON | J. ELLICOTT | M. BROOK

G. F. Haendel: *Alexander's feast*

**07/05/23 Le Concert des Nations**

19:00h **Jordi Savall** DIRECTOR

OBRAS DE G. P. Telemann, M. Marais, J.-P. Rameau y J.-F. Rebel

*Contextos Barrocos: una hora antes, todos los conciertos están precedidos de una charla sobre la obra*

## LOCALIDADES A LA VENTA

Taquillas del Auditorio Nacional de Música | Red de teatros del INAEM  
[entradasinaem.es](http://entradasinaem.es) | 91 193 93 21



MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE

**inaem**

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA



suscríbete a nuestro boletín

[cndm.mcu.es](http://cndm.mcu.es)

síguenos en    

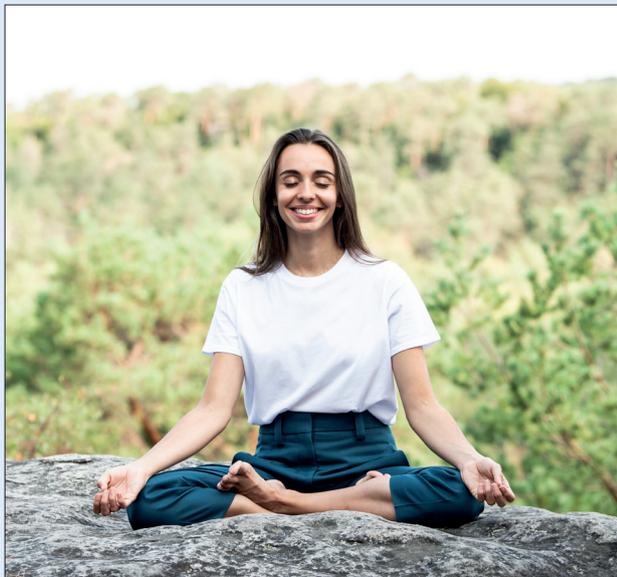
## Dido y Eneas, la joya británica en el Teatro Real

Pocos saben que la ópera inglesa más importante anterior a Benjamin Britten, *Dido y Eneas* de Henry Purcell, sufrió una penosa travesía en el desierto antes de alcanzar el estatus que hoy le tributamos: su partitura original sobrevivió parcialmente gracias a su refundición en una masque posterior titulada *Los amores de Marte*

y *Venus*, operación de la cual desconocemos qué tipo de adaptaciones y añadidos pudo sufrir, pero que supuso una pérdida estimable en al menos una cuarta parte de su música original. Ello no le ha impedido alzarse como una de las óperas del siglo XVII más representadas de la última centuria, a la vez que su aria más conocida (*El lamento de Dido*) se convertía en la muerte de amor más emblemática de la lírica junto con el no menos célebre *Liebstock* de *Tristán e Isolda*.

Su estreno londinense en 1689 en la escuela femenina de danza de Josias Priest ha invitado a abordar la obra desde una perspectiva coreográfica. Así, tras la visita al Teatro Real en el año 2019 de la versión de Sasha Waltz, la nueva producción correrá esta vez a cargo de Blanca Li, directora artística de Teatros del Canal y brillante coreógrafa pionera de la aplicación de la realidad virtual a la danza y curtida en una desbordante variedad de estilos de baile: desde el Barroco hasta el hip-hop.

Con dirección musical nada menos que de William Christie, este *Dido y Eneas* es una nueva producción del Teatro Real y Teatros del Canal, en coproducción con la Ópera Royal de Versalles, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro Imperial de Compiègne y Les Arts Florissants, coro y orquesta protagonistas en las funciones que comienzan el día 17 de enero con un total de 5 representaciones. En el reparto, Lea Desandre (*Dido*) y Renato Dolcini (*Eneas / Hechicera*), además de Ana Vieira Leite, Maud Gnidzaz, Virginie Thomas y Jacob Lawrence.



© JULIEN BENHAMOU / PARLOPHONE RECORDS LIMITED

La soprano Lea Desandre encarnará el papel de Dido en la ópera de Purcell.

  ⇒⇒ [www.teatroreal.es](http://www.teatroreal.es)

## George Sand, el desafío a las convenciones

París, 1831. Una joven vestida de hombre entra en la redacción del diario Le Figaro. Ha dejado atrás sus orígenes nobles y un matrimonio infeliz y está preparada para un nuevo comienzo. Las palabras son la gran pasión de George: con su joven amante, Jules, conoce la vida del París bohemio y juntos escriben su primera novela. Pero George espera más de la vida, es valiente e inquisitiva, siempre dispuesta a romper tabúes. Llena de pasión, se lanza a una nueva relación con el famoso compositor Frédéric Chopin, y juntos pasarán una temporada en Mallorca que marcará un punto de inflexión en la vida de George Sand.

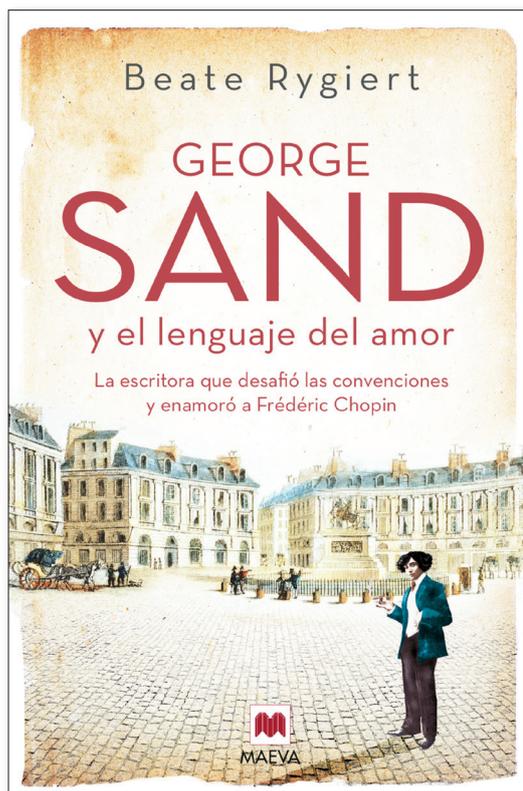
*George Sand y el lenguaje del amor*. La escritora que desafió las convenciones y enamoró a Frédéric Chopin, es un retrato personal y apasionante de la gran escritora, una de las primeras feministas célebres, dentro de la colección dedicada a grandes mujeres del siglo XX en la editorial Maeva. Su autora, Beate Rygiert, escritora, guionista y cineasta alemana, estudió teatro y musicología en Múnich y Florencia.

### ***George Sand y el lenguaje del amor***

Autor: **Beate Rygiert**

Traducción de María Dolores Ábalos Vázquez

Maeva, 323 páginas



  ⇒⇒ [www.maeva.es](http://www.maeva.es)

JOVEN  
ORQUESTA  
NACIONAL  
DE ESPAÑA

40  
AÑOS

# JONDE

ENCUENTRO I/23

Nuno Coelho, director

**11/01/23** ZARAGOZA

Auditorio - Palacio de Congresos de Zaragoza

**12/01/23** MADRID

Auditorio Nacional de Música

**14/01/23** LISBOA

Centro Cultural de Belém

**16/01/23** OPORTO

Casa da Música

Obras de **A. Dvorák, G. Rossini,  
I. Stravinsky y L. v. Beethoven**



[jonde.mcu.es](http://jonde.mcu.es)

## El caso Furtwängler en el Tercer Reich

Wilhelm Furtwängler (1886-1954) fue el representante más eminente de la gran "tradición alemana". Considerado, junto con Karajan, Bernstein o Carlos Kleiber, uno de los más legendarios directores de orquesta del siglo XX, por sus interpretaciones (donde algunos creen traslucir cierta noción de verdad), Furtwängler fue y será siempre, para muchos, una especie de oráculo. La valía de su legado es más que evidente y sus grabaciones continúan siendo una referencia. Pero la clave de su permanencia en el inconsciente colectivo trasciende lo estrictamente musical. Para la política cultural nazi, la música jugó un papel de suma relevancia, destinada a cimentar la superioridad del pueblo alemán, su grandeza y eternidad, lo que llevó a apropiarse de los grandes clásicos alemanes y austríacos bajo la denominación ideológica de "música alemana". Sin la participación de los músicos coetáneos, dicha política cultural del Reich no hubiese sido posible.

Furtwängler vivió la plenitud de su arte bajo la dominación del Tercer Reich, a cuyo régimen cultural y político ha quedado vinculada su vida y trayectoria profesional, motivo de escándalo para aquellos que desconocen y olvidan muchos datos relevantes, que hacen tan controvertida su figura: nunca fue miembro del Partido Nazi, dimitió de todos sus cargos musicales en 1934, se enfrentó a la cúpula nazi hasta 1945... Aún con todo, sus relaciones con el Tercer Reich siguieron alimentando la polémica tras la guerra, por lo que, frente al caso



de Böhm o Karajan, tuvo que luchar duramente para recuperar su dignidad moral. El "caso Furtwängler" ha reincidento durante décadas en paradojas y ambigüedades, convirtiéndose en un ejemplo único de ostracismo y cancelación, de orígenes complejos. Audrey Roncigli se enfrenta a este caso único en la historia de la música desde una investigación rigurosa que, tras unos apuntes biográficos esenciales, pretende reubicar a Furtwängler en tanto testigo y actor histórico de los desafíos culturales y políticos a los que tuvo que enfrentarse. Un ensayo que pone de manifiesto la complejidad y las múltiples implicaciones tanto políticas como morales del "caso Furtwängler"; de las siempre polémicas relaciones entre el artista y el poder; y que, como señala Daniel Capó en el Prólogo, nos habla "de cuestiones eternas -la libertad, la creación, la tiranía y la respuesta moral- que siguen siendo contemporáneas y siempre lo serán".

**El caso Furtwängler**  
**Un director de orquesta en el Tercer Reich**  
Autor: **Audrey Roncigli**  
Traducción de Gabriela Torregrosa  
Fórcola, 370 páginas

 ⇒⇒ <https://forcolaediciones.com>

## Concierto de Año Nuevo 2023 con la Orquesta Filarmónica de Viena

Hay pocos conciertos en el mundo que se esperen con tanta expectación como el Concierto de Año Nuevo de Viena, tras una noche de brindis y confeti. Bajo la dirección de Franz Welser-Möst, la Filarmónica de Viena recibirá el Año Nuevo con un concierto en la magnífica Sala Dorada del Musikverein de Viena. El concierto se retransmite en más de 90 países de todo el mundo, llegando a una audiencia de más de 50 millones de personas. Del mismo modo Sony Classical editará el concierto en formato digital el 6 de enero, en CD a partir del 13 de enero, así como en DVD, Blu-ray y Vinilo a partir del 27 de enero y como álbum visual.

Franz Welser-Möst dirige por tercera el Concierto de Año Nuevo (tras las ediciones de 2011 y 2013), manteniendo una estrecha colaboración artística y productiva con la Filarmónica de Viena desde hace muchos años, plasmada en conciertos, giras y grabaciones.

 ⇒⇒ [www.sonyclassical.es](http://www.sonyclassical.es)



## Abierto el plazo de inscripción del Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén"

Hasta el día 28 de febrero está abierto el plazo de inscripción del 64 Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén", que se celebrará entre los días 13 y 22 de abril de 2023 en la capital andaluza. El Concurso se inaugurará con el recital de la pianista Elena Bashkirova, con obras de Schumann y Beethoven; siendo, por otra parte, la obra de encargo para esta edición de 2023 *Pulsos*, de Juan José Solana.

Este certamen, organizado por la Diputación Provincial jiennense, que cuenta con patrocinios de Unicaja, UNIR y El Corte Inglés, ofrece los siguientes premios:

### Primer Premio

Medalla de oro, Diploma, grabación y edición de un disco con el sello Naxos, gira de conciertos y 20.000 euros

### Segundo Premio

Diploma y 12.000 euros

### Tercer Premio

Diploma y 8.000 euros

### Premios Especiales

#### Premio "Música de Cámara"

Diploma y 8.000 euros

#### Premio "Rosa Sabater"

Diploma, un concierto y 6.000 euros

#### Premio "Música Contemporánea"

Diploma y 6.000 euros

#### Premio del Público

Escultura de bronce. Sin dotación económica

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



## La Filarmónica de Munich en Ibermúsica



Krzysztof Urbanski dirigirá en enero a la fantástica Münchner Philharmoniker en los ciclos de Ibermúsica.

El director Krzysztof Urbanski transmitirá su pasión y su energía en sus dos conciertos de la temporada de Ibermúsica con la fantástica Münchner Philharmoniker, en dos programas con grandes obras del repertorio sinfónico: la *Cuarta Sinfonía* de Gustav Mahler (compuesta en los veranos de 1889 y 1900 y estrenada un año más tarde, precisamente en Munich por el propio autor con una acogida muy discreta), y la *Sinfonía n. 6* de Shostakovich (miércoles, 25 de enero), así como el *Concierto para violín* de Tchaikovsky (con Nemanja Radulovic) y los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky en la conocida adaptación orquestal de Ravel (jueves, 26 de enero).

Dos citas obligadas a las que Ibermúsica añade en enero la presencia de la Bamberger Symphoniker (martes, 24 de enero), con la violinista Patricia Kopatchinskaja y dirección del recién nombrado futuro director de la Royal Opera House, Jakub Hrusa. En programa, obras de Beethoven, Stravinsky y Dvorák.

### Münchner Philharmoniker / Krzysztof Urbanski

Solista: Nemanja Radulovic

25 y 26 de enero (19.30 hs)

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  =>>> [www.ibermusica.es](http://www.ibermusica.es)

## Estreno de *Arabella* en el Teatro Real

Ya en el año 1927, Strauss escribió a Hugo von Hofmannsthal (su libretista desde los tiempos de *Elektra*) solicitándole un “segundo *Rosenkavalier*”. Esto es, una



© Fay Fox

Sara Jakubiak encarnará a *Arabella* en la ópera homónima de Richard Strauss en el Teatro Real.

comedia romántica de ambientación vienesa que les permitiera renovar uno de los más grandes éxitos de su carrera. La obra se alumbró con los peores presagios: Hofmannsthal murió de un ataque cardíaco afectado por el suicidio de su hijo sin haber terminado la revisión de los dos últimos actos; el director de orquesta Fritz Busch, que había de estrenar la obra, fue despedido de la Staatsoper de Dresde tras el ascenso de Hitler al poder; y, finalmente, la coincidencia de la fecha de estreno de la obra con una convención nazi en esta ciudad, en julio de 1933, supuso que *Arabella* se presentara al público en una sala repleta de camisas pardas.

Pese a la desafortunada lista de imprevistos, esta digna heredera de *El caballero de la rosa*, tamizada por el universo frívolo de *El murciélago*, atesora aún en grandes dosis (especialmente en su mágico tercer acto) el arte del viejo compositor. Esta producción de Christof Loy, responsable de *Capriccio* hace tres temporadas, supone, además, el estreno absoluto de esta obra en Madrid, en una nueva producción del Teatro Real, procedente de la Oper Frankfurt. La dirección musical a la Orquesta y Coro Titulares del Teatro Real correrá a cargo de David Afkham (Jordi Francés en la función del 12 de febrero), con un reparto integrado por Sara Jakubiak, Sarah Defrise, Martin Winkler, Anne Sofie von Otter, Josef Wagner, Matthew Newlin, Dean Power, Roger Smeets, Tyler Zimmerman, Elena Sancho Pereg, Barbara Zechmeister y José Manuel Montero. Las funciones comenzarán el 24 de enero, prolongándose hasta el 12 de febrero.

  ⇒⇒ [www.teatroreal.es](http://www.teatroreal.es)

## Enero en la Orquesta y Coro Nacionales de España

El ciclo Satélites (solistas de la Orquesta y Coro Nacionales de España) presenta cuatro entregas durante el mes de enero: el n. 8 “Los Cuartetos de París” nos acerca a los *Nouveaux quatuors en six suites* de Telemann (día 17); el n. 9 será “Pauline Viardot García, el resurgir de una pionera” (día 24), el n. 10 cuenta con la dirección de Christian Lindberg al conjunto de metales y percusión de la ONE (día 27) y el n. 11 “Desde el norte con amor” (día 31) con obras para cuarteto de cuerda de Teresa Catalán, Grazyna Bacewicz y Borodin.

Una nueva entrega del ciclo “Descubre... Conozcamos los nombres” alcanza su segunda entrega (15 de enero), esta vez con la directora de orquesta murciana Isabel Rubio y el pianista Josu de Solaun, con el *Concierto para piano y orquesta n. 2* de Prokofiev y *Un americano en París* de Gershwin.

Ya en los sinfónicos, la OCNE afronta en enero una cita de su ciclo, con la dirección de Jaime Martín (entrevistado el mes pasado en RITMO) y los solistas María Toledo (cantora), Juan Manuel Cañizares (guitarra) y los cantantes Nancy Fabiola Herrera, Joel Prieto, Ana María Ramos, Federico Gallar, Ariel Hernández, Manuela Mesa, Víctor Cruz, Pablo Alonso, Francesca Calero, María José Callizo y Paloma Friedhoff, que interpretarán *Ma mère l'Oye* de Ravel como preámbulo a la ópera *La vida breve*, de Manuel de Falla (20 al 22 de enero).



La directora Isabel Rubio dirige en el ciclo “Descubre... Conozcamos los nombres” de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

**Orquesta y Coro Nacionales de España**  
Directores: **Jaime Martín, Isabel Rubio**  
Sinfónico 10 / Satélites 8-11 / Descubre... 2  
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>

## Gira de la Joven Orquesta Nacional de España con el director Nuno Coelho

La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), unidad dependiente del INAEM, celebra del 4 al 10 de enero de 2023 su primer Encuentro Sinfónico anual en Zaragoza. El maestro portugués Nuno Coelho, actual director de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA), estará al frente de la JONDE en cuatro conciertos que tendrán lugar en Zaragoza (11 de enero), Madrid (12 de enero), Lisboa (14 de enero) y Oporto (16 de enero). El programa seleccionado que interpretará la JONDE mostrará una variedad de estilos y épocas del repertorio universal con la *Sinfonía n. 3* de Beethoven y *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky como eje central, junto con dos obras que se alternarán: la *Obertura Oteló* de Dvorák y *Obertura de Guillermo Tell* de Rossini. Este Encuentro Sinfónico marcará el comienzo de la celebración del 40 aniversario de la creación de la JONDE.

Los 75 músicos de la JONDE prepararán el programa gracias a la formación exclusiva que recibirán de 9 profesores/as de diferentes especialidades integrantes de las agrupaciones sinfónicas más prestigiosas del panorama actual (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NDR-Elbphilharmonie Orchester, Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Fundación Calouste Gulbenkian, Orchestre de Paris y Real Orquesta Sinfónica de Sevilla) y de relevantes Conservatorios Superiores de Música (Universidad British Columbia de Vancouver, Musikene y el Conservatorio Superior de Rotterdam). Entre los músicos que integran la JONDE, cinco de ellos, procedentes de la Orchestra Giovanile Italiana (OGI) y la Jovem Orquestra Portuguesa (JOP), participarán como invitados a través del Programa de Intercambio MusXchange de la Federación Europea de Jóvenes Orquestas Nacionales (EFNYO). El proyecto de intercambio responde a la implicación activa de la JONDE en redes transnacionales, a través de las cuales tiene como objetivo fomentar el intercambio cultural y contribuir a la movilidad en el mercado laboral.

Las entradas para los cuatro conciertos se pueden adquirir a través de los diferentes canales de venta del Auditorio - Palacio de Congresos de Zaragoza, el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el Centro Cultural de Belém - Lisboa y Casa da Música - Oporto.



La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) ofrece cuatro conciertos que tendrán lugar en Zaragoza (11 de enero), Madrid (12 de enero), Lisboa (14 de enero) y Oporto (16 de enero).

### Gira enero 2023 Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) Nuno Coelho, director

ZARAGOZA | Auditorio - Palacio de Congresos de Zaragoza  
Miércoles, 11 de enero 2023 • 19:30h  
Entradas de 13€ a 60€

MADRID | Auditorio Nacional de Música  
Jueves, 12 de enero 2023 • 19:30h  
Entradas de 12€ a 25€

LISBOA | Centro Cultural de Belém  
Sábado, 14 de enero 2023 • 21:00h  
Entradas de 4€ a 20€

OPORTO | Casa da Música  
Lunes, 16 de enero 2023 • 19:30h

  => <http://jonde.mcu.es>



## El horizonte quimérico

¿Sabía usted que Chopin nunca existió y que era una invención de George Sand? ¿Qué Sibelius escribió siempre la misma obra y nadie se dio cuenta? ¿Qué Stravinsky formó un grupo pop para competir con The Beatles? ¿Qué Albéniz fue el jefe de una banda de forajidos en México a los diez años y qué Satie ocultaba un Aleph dentro de uno de sus pianos? ¿Y qué Haydn realizaba viajes astrales? Por las páginas de *El horizonte qui-*

*mérico (Relatos delirantes sobre la historia de la música)*, de Martín Llade, desfilan un Mozart de cincuenta años, un Beethoven con el oído recobrado, autómatas inteligentes, compositores más poderosos que el Rey Sol y vampiros sedientos de música. Una reformulación del concepto de ucronía con guiños a Borges, Marcel Schwob y el realismo mágico que, sin duda, hará las delicias de los melómanos y de los amantes de las lecturas con una sonrisa en los labios, siempre con una pluma ingeniosa, culta y reconfortante. Cada capítulo, de no más de seis o siete páginas, es un soplo de imaginación y frescura, con unos finales frenéticos.

### *El horizonte quimérico*

Autor: **Martín Llade**

Prólogo de Benjamín G. Rosado

Antonio Machado Libros - Musicalia Scherzo, 352 páginas

## Música de cámara, nueva creación o Lied en el CNDM en enero

Entre las variadas propuestas que ofrece el Centro Nacional de Difusión Musical para el mes de enero, destaca la presencia, en el Liceo de Cámara, del Cuarteto Pavel Haas con la pianista Varvara (miércoles 18, Auditorio Nacional de Música), que emprenden un viaje por la música de cámara eslava a través de tres estilos bien distintos. En el *Cuarto* de los extraordinarios cuartetos del húngaro Bartók, lo popular se alía a la introspección para darnos una obra de una hondura sumamente especial. El checo Martinu, un ejemplo de ese eclecticismo que define la modernidad en el pasado siglo, y el último de sus Siete Cuartetos una buena muestra de un neoclasicismo que, sin embargo, mira a su alrededor. El polaco nacido en Ucrania Juliusz Zarebski, representante del gran pianismo decimonónico, fue también un muy interesante compositor, como demuestra su intenso *Quinteto en sol menor*, donde estará como pianista la citada Varvara.

### Compositor residente

También merece la pena acercarse a la obra del compositor residente del CNDM, Benet Casablanca, cuya música correrá a cargo del versátil Grupo Modus Novus, dirigido una vez más por Santiago Serrate (Lunes 23, Museo Reina Sofía). El público podrá adentrarse en el opus del prolífico compositor, pedagogo, musicólogo y autor catalán, premio Nacional de Música en 2013. Tras *Hommage à T. S. Eliot*, de Sofia Gubaidulina, con texto basado en la obra del poeta de los Cuatro cuartetos, sonarán tres piezas relativamente nuevas y en parte inéditas en España de Casablanca.

### Ciclo de Lied

Ya cerrando el mes, toca el turno al Ciclo de Lied, con el debut en este ciclo en el Teatro de la Zarzuela (lunes 30) del joven barítono lírico Konstantin Krimmel, en compañía del pianista Ammiel Bushakevitz, que pondrán de manifiesto calor expresivo, tersura tímbrica y fraseo caleidoscópico, siempre dentro de una apreciable economía de medios. El repertorio incluye lieder de Schumann (nada menos que el fabuloso cuaderno *Liederkreis Op. 39* y *Fünf Lieder* de la *Op. 40*) y de Wolf, una buena selección de los escritos sobre poemas de Eichendorff y de Goethe, que son en su



© DANIELA RESNE

El barítono Konstantin Krimmel debuta en el Ciclo de Lied, en el Teatro de la Zarzuela.

mayoría de una inspiración fuera de norma y que requieren inusuales recursos interpretativos. Entre ellos, el extraordinario *Anakreons Grab*.

  ⇒⇒ [www.cndm.mcu.es](http://www.cndm.mcu.es)

## La Dolores en una nueva producción del Teatro de la Zarzuela

Vuelve al Teatro de la Zarzuela un título emblemático de la lírica española que se estrenó en este mismo teatro en 1895, y que desde 1937 no se representa en este escenario. *La dolores*, de Tomás Bretón (con libreto de José Feliú y Codina), de quien se cumplen los 100 años de su muerte. Otro monumento de nuestro patrimonio en esta temporada, cuya importancia reside no solo en el dramatismo de su argumento o en su genial partitura, que también, sino en que con esta obra Bretón consigue por fin componer una ópera puramente española, en la que nos muestra la constante lucha y supervivencia de una mujer de gran fortaleza en un



entorno hostil y muy masculino, que la rechaza por carecer de la honra que ellos mismos le arrebataron.

Las funciones comienzan el 27 de enero y se prolongan hasta el 12 de febrero, con la dirección musical de Guillermo García Calvo y la dirección de escena de Amelia Ochandiano. En el reparto, nombres como Saioa Hernández, Carmen Solís, Jorge De León, Javier Palacios, José Antonio López, Ángel Ódena, María Luisa Corbacho, Milagros Martín, Rubén Amoretti, Ihor Voievodin, Javier Tomé, Santiago Vidal, Gerardo Bullón Y Juan Noval Moro.

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



**Akram Khan  
Company**  
El libro de la selva reimaginado

**URTARRILAK 21 ENERO** 19:30

**La Bohème**  
Giacomo Puccini

**OTSAILAK 3 / 5 FEBRERO** 19:30  
18:30

**Ballet Flamenco  
de Andalucía**  
El maleficio de la mariposa  
F.G. Lorca

**OTSAILAK 18 FEBRERO** 19:30

**Misa de  
la Creación**  
Joseph Haydn

**MARTXOAK 19 MARZO** 18:30

AUDITORIO BALUARTE/BALUARTE AUDITORIOA

[www.fundacionbaluarte.com](http://www.fundacionbaluarte.com)



# Rastrelli Cello Quartet

Uno para todos, todos para uno

por Blanca Gallego

**K**ira Kraftzoff, Mischa Degtjareff, Kirill Timofeev y Sergio Drabkin componen el Rastrelli Cello Quartet, un cuarteto de violonchelos que ha cumplido 20 años, un periodo repleto de conciertos y con varias grabaciones durante estas dos décadas. *Rastrelli Effect*, grabación conmemorativa "está dedicada exclusivamente a nuestras propias composiciones, que han surgido en los últimos años de nuestra colaboración, ya que cada uno de nosotros trató de encontrar su propia voz".

**Esta grabación en Solo Musica coincide con su 20 aniversario. ¿Qué ha cambiado en estos 20 años?**

No vemos nuestro vigésimo aniversario como un momento para hacer balance. La vida del cuarteto es un proceso continuo, estamos cambiando constantemente. Tengo la sensación de que esto es solo el comienzo: cada vez disfrutamos más de las actuaciones, de la energía compartida que se genera y del intercambio con el público, que se puede sentir casi físicamente. Pero hemos cambiado. Esto se refiere principalmente al sonido: hemos aprendido a transmitir nuestra voz interior a través de la resonancia entonada, no a través del volumen. Conoces el sonido del otro y esto multiplica el efecto. En el pasado intentamos distinguir el material importante de lo que no tenía tanta importancia. Ahora sabemos que cada nota tiene su significado y refuerza la melodía. Espero que sus lectores puedan entender esto; ni siquiera discutimos estas cosas: todo el mundo escucha cómo se debe tocar.

**¿Cuál es el pilar del repertorio del Rastrelli Cello Quartet? ¿Hay más arreglos que obras originales?**

Nuestro repertorio está compuesto por arreglos de Sergio Drabkin. Desde este año también hemos estado tocando piezas que compusimos nosotros mismos.

**¿Se puede decir que haya un primer cello en el Rastrelli Cello Quartet? ¿O hay una democracia entre los 4 integrantes?**

"Como conjunto hemos cambiado; esto se refiere principalmente al sonido: transmitimos nuestra voz interior a través de la resonancia entonada, no a través del volumen"



© RASTRELLI CELLO QUARTET 2022

"Cuanto más nos desarrollamos, más democracia emerge", afirman los miembros del Rastrelli Cello Quartet.

"*Rastrelli Effect* está dedicada exclusivamente a nuestras propias composiciones, surgidas en los últimos años de nuestra colaboración"

Cada uno de nosotros está a cargo de su rol, pero la importancia de la opinión de cada individuo es directamente proporcional a su peso artístico. Cuanto más nos desarrollamos, más democracia emerge.

**¿De dónde surge la idea de fundar el cuarteto?**

La idea del cuarteto surgió en 2002, cuando Kira Kraftzoff, director artístico del cuarteto, conoció al arreglista Sergio Drabkin. Inmediatamente sugirió comenzar un cuarteto de violonchelos. Luego vino la respuesta de Sergio: "nadie escuchará cuatro chelos durante más de 10 minutos". Pero tocamos nuestro

primer concierto en el lago Constanza en julio de 2002 y desde entonces ha habido más de 1200 actuaciones en todo el mundo.

**¿Explíquenos en qué consiste *Rastrelli Effect*, grabación en el sello Solo Música?**

*Rastrelli Effect* está dedicada exclusivamente a nuestras propias composiciones. Estas han surgido en los últimos años de nuestra colaboración, ya que cada uno de nosotros trató de encontrar su propia voz. Pero las piezas son también el resultado del apoyo mutuo e intercambio sobre nuestros gustos, respectivos y propios, así como la crítica y el sentido del humor de Rastrelli. Cualquiera de nosotros podría crecer en el Cuarteto, establecer nuevos objetivos, resolver nuevas tareas, desarrollar nuevos métodos, pero al principio teníamos lo más importante, un fuerte deseo de la música que cada uno de nosotros tiene en su interior fuese escuchada para compartir con los demás, primero con los miembros del Rastrelli Cello Quartet, y ahora con el público. Este proyecto nos ha confirmado una vez más que la música es el mejor medio de comunicación entre la gente.

Videos  
Rastrelli Cello Quartet  
*Rastrelli Effect*

[www.youtube.com/watch?v=at4uYCKFXTo](http://www.youtube.com/watch?v=at4uYCKFXTo)  
[www.youtube.com/watch?v=up9iwA9UTA](http://www.youtube.com/watch?v=up9iwA9UTA)



[www.rastrelli.de/en](http://www.rastrelli.de/en)

# Pablo Puga

“Enfrentarme a mi primera titularidad es un reto emocionante”

por Pablo Nicolás Alonso

**E**l joven director de orquesta Pablo Puga debuta como director titular de la Xove Orquesta Sinfónica de Pontevedra. A sus 24 años afronta este reto con gran ilusión, frescura y juventud.

**La primera pregunta es casi obligada, pues ha sido nombrado recientemente como director titular de la Xove Orquesta Sinfónica de Pontevedra, ¿cómo se enfrenta un director tan joven a esta titularidad?**

Con muchísima ilusión y con unas ganas inmensas de aprender, no podía ser de otra manera. Es cierto que me tengo que enfrentar a todo por primera vez: una titularidad es más que dirigir una orquesta, tienes que hacer que el proyecto tenga una visión de futuro, a la vez que intentas que los músicos tengan confianza en él. Hay mucho más trabajo del que se ve a simple vista: la punta del iceberg es dirigir la orquesta, pero sin la base subacuática no se llega a ningún lado. Ahora mismo estoy en el proceso de descubrimiento de esa base, ese trabajo invisible que requiere la misma dedicación que subirse a un podio; esa labor que conlleva la planificación de ensayos, programación y pruebas de acceso, es una parte que no había podido analizar hasta ahora, y resulta gratificante observar como esa labor transforma a la orquesta.

**Ha trabajado como director asistente con maestros como Roberto González-Monjas, Dima Slobodeniouk, Leonard Slatkin o Juanjo Mena, entre otros, ¿qué destacaría de su relación con los mismos?**

Trabajar de asistente puede parecerse a una lotería: el maestro puede ser muy receptivo contigo y estar dispuesto a que le eches una mano en el balance o impresiones personales de la obra. Sin embargo, existen otros factores por los cuales el director no está predispuesto y todo el trabajo que has hecho queda guardado en una libreta y no ve la luz. En mi caso he tenido mucha suerte y la inmensa mayoría me han abierto las puertas de par en par, incluso, en mi querida OJSG, me atreví a pedirle al Maestro dirigir a mis compañeros, recibiendo el feedback posterior, imprescindible para mejorar.

“Tras mi semana con Slatkin y la *Segunda Sinfonía* de Mahler con la BOS, se despidió de mí diciendo: *Muchas de las cosas bonitas que han pasado en el concierto han sido gracias a ti*”



© HÉCTOR VARELA & VANIA COLLADO

**El director de orquesta Pablo Puga, que debuta como titular de la Xove Orquesta Sinfónica de Pontevedra.**

**¿Considera que la figura de director asistente es suficientemente valorada?**

Si eres asistente no puedes esperar la valoración de nadie, excepto la del director; es la única persona con la que trabajas directamente y es su opinión la que prevalece en último lugar. Es un trabajo en la sombra, pero sinceramente, sentir que el maestro valora el trabajo que realizas es muy gratificante. Tras mi semana con Leonard Slatkin y la Segunda Sinfonía de Mahler con la BOS, se despidió de mí diciendo: “Muchas de las cosas bonitas que han pasado en el concierto han sido gracias a ti”. Para mí eso es lo mejor que te puede pasar como asistente.

**Ejercer como director titular de una formación le brindará una mayor autonomía a la hora de trabajar con la misma, ¿cómo afronta este reto?**

Como dije anteriormente, con gran ilusión. Hemos empezado nuestra relación hace escasos meses, aún nos estamos conociendo, pero creo que el grupo que hemos formado es muy interesante para poder llevar a la Xove Orquesta Sinfónica de Pontevedra al reconocimiento que merece. En cuanto a la autonomía que comenta, sí, es muy interesante trabajar teniendo en cuenta todos los entresijos que conlleva una titularidad, pero repito que estoy en proceso de descubrimiento.

**¿Tiene ya previstas acciones a realizar en el plano artístico?**

Dentro del ámbito artístico, mi propósito principal es crear una plantilla que pueda llevar a cabo programas de cierta envergadura, con obras que en general no se trabajan en orquestas jóvenes. Desde un punto de vista pedagógico, mi objetivo es que desarrollen las habilidades sociales necesarias para crear unidad en la orquesta, aplicables a otros ámbitos; pero no sólo afecta a los músicos: esta oportunidad me permite desarrollarme

profesionalmente y aprender a liderar un equipo humano, y qué mejor que con un grupo de jóvenes tan ilusionados en hacer música juntos.

**Su presentación oficial como director de la Xove Orquesta Sinfónica de Pontevedra tendrá lugar con varios conciertos a lo largo del curso, ¿qué espera de los mismos?**

Mi objetivo principal es ver una evolución de la orquesta durante esta primera temporada, incluyéndome a mí, obviamente. Todas las nuevas etapas requieren de cierto tiempo para asentarse y en este trabajo tan grupal, esa primera etapa necesita que pasemos de ser entes individuales, a ser uno solo. Sé que es una meta muy ambiciosa que implica muchísimo trabajo por parte de todos, pero mi labor como director y docente será transmitir esa pasión que siento por el mundo sinfónico. Mi meta a largo plazo es que la orquesta sea una referencia dentro de las agrupaciones juveniles, y para ello se necesita una buena planificación, mucho cariño y sobre todo paciencia. No podemos esperar ser algo relevante en el primer concierto.

**Al margen de estas primeras citas, ¿cuáles son sus próximos proyectos?**

Ahora mismo tengo varios proyectos en mente, algunos de posible proyección internacional que me hacen mucha ilusión, pero que no puedo desvelar. A nivel nacional, en los próximos meses realizaré varias asistencias y he presentado mi candidatura para la nueva modalidad de Dirección de Juventudes Musicales; sin embargo, aparte de la orquesta, estoy en la búsqueda de proyectos sinfónicos interdisciplinares, como con el mago Xulio Merino, proyecto que espero podamos presentar en 2023, y que une dos de mis grandes pasiones.

<https://pablopugaconductor.com>

# Ludwig se convirtió en Beethoven

Los ingredientes psicosociales del éxito del genio alemán

por Abigail Jareño \*

Raro es el mes que no recordamos al genio de Bonn en alguna sala de conciertos conmemorando algún estreno o sencillamente homenajearlo su muerte o nacimiento. Y es que sabemos que Beethoven logró convertirse y ser reconocido ya en su época como uno de los grandes compositores vivos. Sabemos también que supuso un importante impacto en el mundo artístico y en la sociedad, que andaba habituada a otros aires musicales. Nos consta que dejó huella en músicos contemporáneos y otros compositores que llegaron después. Pero ¿cuáles fueron los principales ingredientes de la receta de éxito de Beethoven? ¿Qué hizo que el pequeño Ludwig se convirtiese en el gran Beethoven?

Desde un punto de vista psicosocial se pueden exponer varios elementos que al combinarse favorecieron este resultado de éxito y, en definitiva, esta historia de vida.

## Talento

Beethoven mostró un talento musical evidente desde pequeño. Era ágil aprendiendo y se atrevía a crear sus composiciones a edades tempranas. Esto está más que documentado. La improvisación era uno de sus puntos fuertes. De hecho, de jovencito estaba deseando quedarse solo en casa para poder explayarse en sus propias ideas musicales. Esto lo contaban los pocos testimonios que tenemos de la época más temprana del compositor. Este talento musical no pasó desapercibido para nadie. Enseguida, de hecho, comenzó a tocar el órgano en la iglesia y a participar en la orquesta de la corte, allí en Bonn. Esto le convertiría muy pronto en el segundo y casi más importante proveedor para su familia. Por cierto, el reciente largometraje *Louis van Beethoven* (Nikolaus Stein von Kamienski, 2020) es el primero que dedica un espacio a narrar esta parte de su vida que tan desapercibida ha pasado siempre en el resto de las muestras cinematográficas.

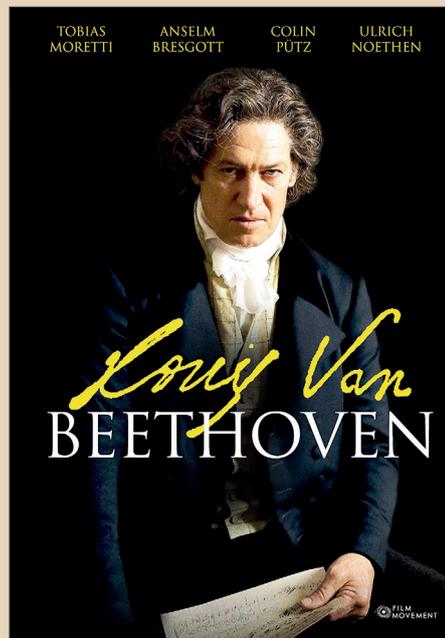
## Familia

Pero sólo con el talento no habría llegado demasiado lejos. Harían falta otros ingredientes. La familia fue uno de los primeros. Johann, su padre, puso empeño en que su primogénito, Ludwig, se formase entonces en la profesión a la que él también se dedicaba. Ciertamente es que por aquel entonces era costumbre que el hijo mayor de la familia continuase los pasos de su padre. Es más, su abuelo paterno también era músico. Es decir, que el hecho de que la familia de Beethoven apoyase la formación en música de este no fue sencillamente porque *apuntaba* maneras, sino también, porque de alguna forma, era lo que le tocaba.

Poco tiempo después Johann se dio cuenta de las altísimas habilidades que Beethoven tenía, y lo rápido que aprendía. Así que cuando él ya no podía enseñarle más, porque su hijo sin duda le había adelantado por la izquierda, le buscó otros maestros. Se puede decir, por tanto, que, definitivamente, la familia también aportó su granito de arena al carrerón de Beethoven.

Pero hubo más, porque en Bonn alguna que otra personalidad se fijó en este jovencito. Y esto seguramente marcó la diferencia. El conde Waldstein, la familia Breuning y el propio príncipe elector, entre otros, fueron testigos de su claro potencial. La familia Breuning, por cierto, se convertiría en un anclaje emocional para Beethoven y en uno de sus mejores recuerdos de juventud de Bonn.

Así que, gracias a estas personalidades, entre otras, llegó también más adelante a oídos del compositor austriaco Joseph Haydn, quien, de camino a Londres, se pasó por Bonn y conoció



“El reciente largometraje *Louis van Beethoven* (Nikolaus Stein von Kamienski, 2020) es el primero que dedica un espacio a narrar la infancia de Beethoven, que tan desapercibida ha pasado siempre en el resto de las muestras cinematográficas”.

de primera mano a un joven prometedor que rozaba por aquel entonces los 20 años.

El apoyo de todos ellos le sirvió a Beethoven para ganar confianza en sí mismo, una confianza centrada especialmente en su don musical, eso sí. Esto, a su vez le llevó a que se lanzase a viajar a Viena para mejorar su formación. Tuvo un primer viaje que no duró demasiado porque la enfermedad grave de su madre y muerte inminente le obligó a regresar a Bonn. Las últimas investigaciones hablan de la posibilidad de haberse encontrado con Mozart, pero aún no se han encontrado fuentes directas en ningún caso que lo hayan confirmado. Lo importante, sin embargo, es que hubo un segundo y definitivo viaje a Viena.

Al ir recomendado tuvo un acceso relativamente fácil a los círculos nobles, no lo vamos a negar. En Viena, indudablemente habría más competencia que en Bonn, pero ese riesgo merecía la pena correrlo, él lo sabía. Y vaya si le salió bien la jugada.

## Maestros y mecenas

Profesores como Haydn, Salieri o Albrechtsberger formaron al joven Beethoven. Pero no solo eso, sino que con el transcurrir de las semanas fueron surgiendo más y más mecenas en la vida del músico alemán. Los príncipes Lichnowsky y Lobkowitz o el archiduque Rudolph de Habsburgo, son algunos de los más mencionados en las fuentes y de los más duraderos en la vida de Beethoven. Este sistema de mecenazgo le resultó muy beneficioso para sobrevivir como artista en aquella época.

“Desde un punto de vista psicosocial se pueden exponer varios elementos que al combinarse favorecieron este resultado de éxito y, en definitiva, esta historia de vida”



Tobias Moretti, caracterizado como Beethoven en el filme *Louis van Beethoven*.

Beethoven siempre se mostró muy agradecido a todos los que le echaron una mano financiera y creyeron en él. Numerosas cartas del compositor demuestran esa capacidad de reconocer la ayuda de los demás.

Las aptitudes, el reconocimiento y empujón inicial de la familia, así como el apoyo por parte de importantes personalidades de la época, fueron ingredientes destacables que contribuyeron al éxito musical de Beethoven. Lo cierto, sin embargo, es que quedan otros elementos por mencionar de esta receta. Hasta ahora hemos hablado de aspectos externos de tipo social y un componente aptitudinal. Ahora bien, la personalidad del músico alemán tuvo un peso complementario y fundamental en esta historia.

### Curiosidad

Empecemos por mencionar la curiosidad, que no dejó morir en ningún momento. Por lo general el ser humano nace con este deseo de entender y explorar, sin embargo, muchos lo van abandonando por el camino y acomodándose. Los artistas tienden a estirar el músculo de la curiosidad muy a menudo. Beethoven mantuvo viva esta curiosidad a lo largo de toda su historia. Sumamos a esto la inquietud por conocer y aprender de todo. Leía y leía, y a lo largo de los años fue construyéndose una biblioteca llena de libros de temática variadísima. De esto saben mucho en la Casa de Beethoven, de Bonn, donde llevan años tratando de recopilar todas esas obras. Además, nuestro genio se formaba musicalmente, no solo con otros profesores, sino que copiaba las obras de grandes compositores para después analizarlas por su cuenta.

### Autodisciplina

Por otra parte, su deseo de mejorar quién era y lo que hacía y seguir probando hasta encontrar lo que buscaba, destacó como característica en él. Una ambición y motivación muy duraderas en el tiempo. Pero, además, su alta capacidad de trabajo y autodisciplina. Beethoven no esperaba a que le llegara la inspiración. Trabajaba a diario, tenía sus rutinas y siempre le acompañaba un cuaderno, por si alguna idea surgía cuando se encontraba fuera de casa. Especialmente en sus largos paseos por la naturaleza.

El músico de Bonn poseía también un sentido del deber que llevaba bien grabado desde pequeño, no solo por ser el hijo mayor, sino por un conjunto de experiencias familiares especialmente que fue teniendo a lo largo del tiempo. Era, además, muy consciente de lo competente que ya se iba mostrando en su profesión. Tenía confianza en su valía como músico y compositor. Confianza que, como indiqué anteriormente, fue ganando conforme encontró quienes descubrieron su talento.

“Los príncipes Lichnowsky y Lobkowitz o el archiduque Rudolph de Habsburgo, son algunos de los mecenas más mencionados en las fuentes y de los más duraderos en la vida de Beethoven”

### Franqueza y autenticidad

Con su franqueza característica dejaba claro allá donde iba que quería ser él, y nadie más. Y la autenticidad tenía un gran valor para él. Por eso se empeñaba tanto en encontrar su propio camino y lo escribía en cartas y lo reflexionaba en su diario. Muchos compositores posteriores tratarían de imitar esta idea considerándola como parte fundamental de su desarrollo artístico. Y, por supuesto, nuestro protagonista tenía clara su misión. Debía dejar todo lo que llevaba dentro ahí fuera en el mundo. En el mundo de la música y para todos. Quizá como el resto de los seres humanos, llegado el momento, él también quería trascender. Y con tales ambiciones, fue logrando superar tropiezos y dificultades. El mismo Beethoven, en alguna ocasión, confesó que este fuerte deseo de ofrecer al mundo su obra y su trabajo le supuso su principal razón de vivir.



“El mismo Beethoven, en alguna ocasión, confesó que su fuerte deseo de ofrecer al mundo su obra y su trabajo le supuso su principal razón de vivir” (fotograma de *Louis van Beethoven*).

Y esta es, desde una mirada psicosocial, la receta de la construcción del genio alemán. Así fueron y, en esta medida, los ingredientes que se combinaron en la historia del artista para convertirle en un compositor de éxito. En el famoso Beethoven.

Después de varios años siguiendo las pistas y huellas más personales del niño, joven y adulto Beethoven, Abigail Jareño, la autora de *Ludwig van Beethoven. Humor, genio y corazón*, alcanzó una comprensión profunda y empática del compositor alemán, y ahora en esta obra regala una lectura ágil, dinámica y, lo más importante, esclarecedora y original sobre quién fue Ludwig van Beethoven. Sacude los mitos y rumores y cuenta los entresijos de una personalidad llena de sorprendentes matices. Este genio sigue siendo hoy tan admirado como incomprendido y con este libro se conoce mucho más su verdad.

\* Profesora e investigadora en psicología. Psicobiógrafa especializada en personalidad. Autora de la única psicobiografía sobre el compositor alemán Ludwig van Beethoven, *Humor, genio y corazón* (2022):

<https://amzn.to/3P8Ek2N>

Conoce la divulgación de su trabajo en la psique de Beethoven:  
<https://www.youtube.com/@lapsiquedebeethoven>

# Florence Beatrice Price

por Juan Carlos Moreno

En los Estados Unidos de la primera mitad del siglo XX, una mujer no lo tenía nada fácil para abrirse camino como compositora en la escena musical. Si esa mujer, además, pertenecía a alguna de las minorías raciales del país, los obstáculos a superar eran tan abrumadores como para ni siquiera plantearse la empresa. Florence Beatrice Price, sin embargo, no se dejó intimidar y, en 1933, se convirtió en la primera afroamericana a la que una de las orquestas más importantes del país, la Sinfónica de Chicago, estrenó una sinfonía.

Nacida en Little Rock, Arkansas, en 1887, Florence Beatrice Smith (el apellido Price lo adoptó a raíz de su primer matrimonio) tenía un talento innato para la música. Su madre, que era profesora de esa materia en una escuela local, fue la primera en advertirlo. Las lecciones que le dio fueron aprovechadas de tal modo, que, con tan solo cuatro años, la niña hizo ya su presentación como pianista. No mucho más tarde, empezó a componer pequeñas piezas. La madre, no obstante, era consciente de que, si quería desarrollar ese talento, su hija no podía permanecer en un Little Rock en el que las leyes de segregación racial vedaban a los afroamericanos el acceso a los estudios superiores de música. Por ello, en 1903, la familia marchó a la más liberal Boston, en cuyo conservatorio pudo matricularse Florence y estudiar composición, piano, órgano y contrapunto de la mano de maestros como George Chadwick. Fue una decisión acertada, pues, tres años más tarde, la joven se graduó por todo lo alto.

Florence regresó entonces a Little Rock, donde trabajó como profesora de música y piano. Allí contrajo matrimonio en 1912 con el abogado Thomas Jewell Price y allí nacieron también sus tres hijos, Florence, Edith y Tommy. Durante ese periodo, sus sueños de brillar como intérprete y compositora parecieron desvanecerse: la enseñanza y la familia ocupaban todo su tiempo y, por otro lado, Little Rock no ofrecía las mejores perspectivas para que una mujer afroamericana pudiera mostrar su talento musical más allá de tocar el órgano en la iglesia u ofrecer algún recital a los miembros de su comunidad.

“Florence Beatrice Price se convirtió en la primera afroamericana a la que una de las orquestas más importantes del país, la Sinfónica de Chicago, estrenó una sinfonía”

## Leyes raciales

A lo largo de esa década y la siguiente, las leyes raciales que imperaban en Arkansas no hicieron más que endurecerse. La situación llegó a tal punto que, en 1927, después de ver cómo un hombre negro era linchado, la familia Price decidió abandonar para siempre Little Rock. Su destino fue Chicago, donde Florence encontró un ambiente propicio para impulsar su truncada carrera musical. Así, en el Chicago Musical College retomó las clases de composición y órgano, a la vez que se introdujo en los secretos de la orquestación. Fue entonces cuando empezó a componer pequeñas piezas para piano y canciones que fueron publicadas por editoriales locales. Una de esas composiciones,



La compositora Florence Price, de la que actualmente se está haciendo una recuperación y restauración de su obra.

la *Negro Fantasy*, llamó la atención de público y crítica cuando, en 1930, la estrenó la pianista Margaret Bonds. La oportunidad de abordar una obra más ambiciosa llegó en 1932, cuando la National Association of Negro Musicians, gracias al apoyo financiero del magnate Rodman Wamamaker, organizó un concurso de composición de obras orquestales. Price se presentó a él y ganó el primer premio con su *Sinfonía en mi menor* y una mención honorífica con su poema sinfónico *Ethiopia's Shadow in America*. Más importante aún, la Sinfónica de Chicago y su director Frederick Stock decidieron hacerse cargo del estreno de la *Sinfonía* en un concierto que tuvo lugar el 15 de junio de 1933.

## Nueva era

El éxito obtenido llevó a un crítico afroamericano a señalar que esa partitura abría “una nueva era para nuestra comunidad en el mundo de la música”. La frase, como no tardaría en verse, pecaba de un exagerado optimismo, pero por un tiempo pareció que podría ser así, pues Price tuvo ocasión de escribir nuevas obras, como un Concierto para piano (1934), que de nuevo estrenaron Stock y la Sinfónica de Chicago, con la propia compositora como solista. A esa composición le siguieron tres Sinfonías (1935, 1940 y 1945), dos Conciertos para violín (1939 y 1952), dos Quintetos con piano (ambos de 1936) y un Cuarteto de cuerda (1935), además de canciones, danzas y arreglos de melodías populares y espirituales negros.

Mas el interés por la música de Price empezó a decaer en la década de 1940. A pesar del apoyo dispensado por la primera dama del país, Eleanor Roosevelt, directores de la talla de Serge Koussevitzky o Artur Rodzinski declinaron estrenar sus *Sinfonías* ns. 3 y 4, lo que llevó a la compositora a sopesar la posibilidad de trasladarse a Europa en busca de nuevas oportunidades. Su repentina muerte en 1953 le impidió hacer realidad ese proyecto.

## Un legado aún por descubrir

Florence Price llegó a componer cerca de trescientas obras orquestales, camerísticas, vocales e instrumentales, la mayoría de las cuales no fue publicada en su momento. A la muerte de la compositora, las partituras quedaron en manos de una de sus hijas, Florence Price Robinson, quien luchó por darlas a conocer y publicarlas, aunque sin éxito. Cuando esta murió en 1975, todo ese legado desapareció. Durante décadas se dio

por perdido, hasta que en 2009 parte de él se encontró milagrosamente en una casa abandonada de St. Anne, Illinois, que la familia tenía como residencia de verano. Pudieron así recuperarse las

dos últimas Sinfonías, los dos Conciertos para violín, la *Suite de danzas* o el poema sinfónico *The Oak*. En todas ellas se aprecia una compositora muy próxima al modo de hacer de los compositores nacionalistas del romanticismo, en especial de Antonín Dvorák, un músico que dejó una profunda huella en Estados Unidos y que ya había advertido que el futuro de la música americana "debe buscarse en las llamadas 'melodías negras': estas deben ser el fundamento real de cualquier escuela de composición seria y original que se desarrolle en el país". La música de Price, impregnada de principio a fin de melodías y ritmos que tienen ese origen, parece darle la razón. Hoy, poco a poco, su legado va dándose a conocer.

"La música de Price está impregnada de principio a fin de melodías y ritmos negros"

## CRONOLOGÍA

- 1887 Nace el 9 de abril en Little Rock, Arkansas.
- 1891 Protagoniza su primer recital como pianista.
- 1903 Ingresa en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, en Boston.
- 1906 Se gradúa con dos diplomas, uno en piano y otro en órgano.
- 1910 Dirige el departamento de música de la Clark Atlanta University.
- 1912 Contrae matrimonio con el abogado Thomas J. Price.
- 1927 Huyendo de la segregación racial, la familia se establece en Chicago.
- 1930 Estreno de *Negro Fantasy*, a cargo de la pianista Margaret Bonds.
- 1931 Tras su divorcio, se casa con el agente de seguros Pusey Dell Arnett.
- 1932 Su *Sinfonía n. 1* gana el primer premio de la Rodman Wanamaker Competition.
- 1933 Frederick Stock dirige el estreno de la sinfonía en Chicago.
- 1940 Estreno en Detroit de la *Sinfonía n. 3 en do menor*.
- 1942 Transcribe para piano diez espirituales negros.
- 1943 Finaliza la composición del poema sinfónico *Songs of the Oak*.
- 1945 Compone la *Sinfonía n. 4 en re menor*, no estrenada hasta 2018.
- 1947 Gana el premio Holstein con *Memories of Dixieland*, para piano.
- 1952 Escribe el *Concierto para violín n. 2*.
- 1953 Muere el 3 de junio en Chicago.

## DISCOGRAFÍA

- *Sinfonía ns. 1 y 3*. Orquesta de Filadelfia / Yannick Nézet-Séguin. Deutsche Grammophon. DDD.
- *Sinfonías ns. 1 y 4*. Fort Smith Symphony / John Jeter. Naxos. DDD.
- *Sinfonía n. 3. The Mississippi River. Ethiopia's Shadow in America*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / John Jeter. Naxos. DDD.
- *Sinfonía n. 3. The Oak. The Mississippi River. The Women's Philharmonic Orchestra* / Apo Hsu. Alto. DDD.
- *Oberturas de concierto n. 1 y 2. Songs of the Oak. The Oak. Colonial Dance. Suite of Dances*. Württembergische Philharmonie Reutlingen / John Jeter. Naxos. DDD.
- *Concierto para piano. Sinfonía n. 1*. Karen Walwyn, piano. New Black Music Repertory Ensemble / Leslie B. Dunner. Albany. DDD.
- *Conciertos para violín ns. 1 y 2*. Er-Gene Kahng, violín. Orquesta Filarmónica Janáček / Ryan Cockerham. Albany. DDD.

- *Quinteto con piano. Negro Folksongs in Counterpoint. Cuarteto de cuerda n. 2*. Michelle Cann, piano. Catalyst Quartet. Azica. 2 CD. DDD.
- *Obras para piano*. Kirsten Johnson, piano. Guild. 2 CD. DDD.



# L'AUDITORI

## 3R MOVIMIENTO: MUERTE O RETORNO

TEMPORADA 22/23



20-21/ENERO  
**RAJMÁNINOV 2**  
ORQUESTA OBC, LUIS CODERA PUZO  
Y NACHO DE PAZ



22/ENERO  
**RAPSODIA HÚNGARA**  
BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA  
Y LÁSZLÓ MAROSI



28-29/ENERO  
**DE FALLA: NOCHES  
EN LOS JARDINES  
DE ESPAÑA**  
ORQUESTA OBC, BERTRAND CHAMAYOU  
Y LUDOVIC MORLOT



6/FEBRERO  
**MOZARTEUM  
SALZBURG**  
MARIA JOÃO PIRES Y TREVOR PINNOCK

iber:Camera

EL AUDITORIO ES UN CONSORCIO DE



CON EL APOYO DE



AUDITORI.CAT

## AUDITORIO



© Mats Baedeker

## Conciertos

En estas páginas hablamos del debut de Martin Fröst (en la imagen) y Joshua Weilerstein con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB), de Andreas Haefliger y Ludovic Morlot con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, de la Philharmonia Orchestra en el ciclo de Ibermúsica o del esperado encuentro entre el pianista Josu De Solaun, Josep Vicent y la ADDA-Simfònica con el *Tercer Concierto* de Bartók: “El delirio emocional se produjo con la sublime lectura del *Adagio*, con el que la conjunción de director y pianista llegó a su máxima expresión, bondad y certeza, teniendo su continuidad en el *Allegro* final, refrendado por la satisfacción de un más que complaciente y efusivo abrazo entre los dos músicos” (José Antonio Cantón).

Más críticas en la web [www.ritmo.es](http://www.ritmo.es) pestaña **Auditorio**



© Gillian Riesen

## Ópera

La soprano Corinne Winters (en la imagen), fue parte del reparto de *Dialogues des Carmélites*, de Poulenc, uno de los pilares del repertorio lírico del siglo pasado, representado en el Teatro dell'Opera (Costanzi) de Roma: “Un nuevo espectáculo concebido por Emma Dante, que sin renunciar a su cifra estilística e ideológica, da una versión apabullante de la tragedia que concluye con las monjas en la guillotina y, salvo algún elemento excesivo en los lacayos o en el momento de libertad en bicicleta, la ilustración de los interludios y el manejo de los personajes resultó francamente extraordinario” (Jorge Binaghi). Del mismo modo, hablamos de títulos como *La Sonnambula*, *La bohème*, *Il Trittico*, *Boris Godunov*, *Las bodas de Fígaro*, *Anna Bolena*, *Tosca* o *Armide*, desde los principales teatros de España y Europa.

Más críticas en la web [www.ritmo.es](http://www.ritmo.es) pestaña **Auditorio**

## DISCOS



© Salzburger Festspiele / Ruth Walz

## Discos

La *Jenufa* de Leos Janáček, con la excepcional Asmik Grigorian (en la imagen) en la escenografía de Claus Guth y dirección musical de Henrik Nánási para la Royal Opera House, es una de las grabaciones (DVD) destacadas del mes, junto a la integral de las Sinfonías de Gustav Mahler por Mariss Jansons (Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks), el recital dedicado a Donizetti de Javier Camarena, las Cantatas de Bach en DVD por la Fundación Bach Stiftung, los *Concerti Grossi* de Haendel (*Opp. 3 y 6*) por la Accademia Bizantina con Ottavio Dantone (entrevistado el mes pasado en RITMO) o las Sinfonías del danés Per Nørgård (n. 1932), “ocho fascinantes partituras, cada una de las cuales tiene su propia personalidad y representa, respecto a la anterior, algo así como un comienzo de cero” (Juan Carlos Moreno).

Más críticas en la web [www.ritmo.es](http://www.ritmo.es) pestaña **Discos**

36 AUDITORIO

47 DISCOS

62 BUFET LIBRE

64 EL MÓVIL MÁS CARO

66 LA OBJETIVIDAD AL SERVICIO DE LA MÚSICA

68 UN ENCUENTRO DE DOS CORAZONES FRÁGILES

70 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS

## El *Trittico* vuelve al Liceu

### Barcelona

Puccini siempre expresó su convicción de que las tres óperas en un acto que componen *Il trittico* debían interpretarse en la misma velada, no porque estén relacionadas entre sí por argumento o personajes, sino porque representan tres miradas tan diferentes como complementarias a la realidad humana. Al margen de esto, son también la más acabada manifestación del genio pucciniano, de su innato talento dramático, su don para la melodía y su constante afán por renovarse y enriquecer su lenguaje. Por todo eso es de agradecer que, 35 años después de su última escenificación completa en Barcelona, el Liceu recuperara esta extraordinaria obra. La espera, aunque larga, ha valido la pena.

Procedente de la Bayerische Staatsoper de Múnich, la producción que firma Lotte de Beer opta por el minimalismo: el escenario diseñado por Bernhard Hammer, reducido y cerrado por unas paredes curvas, casi como si se tratara de un embudo, unido a la práctica ausencia de elementos escénicos y al hábil uso de la iluminación de Alex Brok, crea una atmósfera opresiva que permite concentrarse en la trama y los personajes. Esto es así en *Il tabarro* y *Suor Angelica*, que De Beer, con buen criterio, hace que se representen sin solución de continuidad. Para enlazar ambas óperas recurre a una misma y eficaz imagen que, a modo de *tableau vivant*, se ve antes de que empiece a sonar la música de cada una de ellas: la de un féretro con los restos del hijo muerto de las protagonistas, Giorgetta y Angelica, presencia que sobrevuela ambos títulos y precipita la tragedia. En *Gianni Schicchi*, en cambio, el escenario, aunque se mantiene igual de cerrado, se puebla de utilería, con un vestuario diseñado por Jrorine van Beek que, como en las dos obras anteriores, se mantiene fiel a la época y espacio en que se sitúa la acción, pero gana en colorido. Se entra así en el ámbito de la comedia, llevada con un dinamismo tan vivaz como la propia música de Puccini.

La producción funciona admirablemente bien en las tres obras, sobre todo por su dirección de actores. Mas si este tríptico quedará para el recuerdo es por su calidad musical. En *Il tabarro*, el tenor Brando Jovanovich acertó a transmitir la rabia interna que corroe a Luigi, aunque con un estilo más bien rudo, poco depurado. Todo lo contrario que el de la soprano Lise Davidsen, quien emocionó gracias a un instrumento portentoso que sabe modular en busca de los matices del personaje, una Giorgetta insatisfecha, rota, a la que la realidad ahoga. El barítono Ambrogio Maestri, por su parte, resaltó las luces y sombras de Michele sin aspavientos ni maniqueísmo.

En *Suor Angelica*, la mezzosoprano Daniela Barcellona firmó una Princesa imponente, aunque aquí la gran triunfadora fue la soprano Ermonela Jaho: el aria "Senza mamma" y la escena final fueron sencillamente desgarradoras, tal es la capacidad de esta intérprete para emocionar con su voz y su entrega escénica. En *Gianni Schicchi* repitió Maestri, quien dejó de lado el canto contenido y profundamente expresivo que había mostrado en *Il tabarro* para hacer gala de su vis cómica y por momentos histriónica, en la más pura tradición bufa. Como cantante y actor, dio toda una lección en dos personajes, Michele y Schicchi, que no pueden ser más opuestos. El resto del reparto de esta ópera tan coral rayó a gran nivel, especialmente Barcellona (Zita) y el incombustible Stefano Palatchi (Simone), sin olvidar a Ruth Iniesta (Lauretta), que cantó con deliciosa gracia el "O mio babbino caro", e Iván Ayón-Rivas (Rinuccio), quienes ya habían abordado con acierto la parte de pareja joven de *Il tabarro*. Es de justicia destacar también la pulcra labor de Mireia Pintó (Frugola, hermana celadora y Ces-



Lise Davidsen, "una Giorgetta insatisfecha, rota, a la que la realidad ahoga", junto a Ambrogio Maestri, "que resaltó las luces y sombras de Michele sin aspavientos ni maniqueísmo", durante *Il tabarro*.

ca), Pablo García-López (Tinca), Marc Salas (vendedor de canciones, Gherardo) o Valeriano Lanchas (Talpa).

Una de las cosas que distinguen este tríptico es que cada ópera, tanto en lo que se refiere a escritura vocal como a color orquestal, tiene una personalidad propia, y eso es algo que supo destacar otra de las grandes triunfadoras de esta producción: Susanna Mälkki. La directora finlandesa, entrevistada el mes pasado en RITMO, acertó a crear una atmósfera propia para cada título: impresionista y oscura en *Il tabarro*, diáfana y progresivamente dramática en *Suor Angelica*, luminosa, restallante y vivaz en *Gianni Schicchi*. Pero sobre todo brilló por el equilibrio que supo encontrar entre voces y foso, su instinto teatral y su detallismo a la hora de resaltar la paleta tímbrica de Puccini. La orquesta respondió a un nivel irreprochable.

En definitiva, un *Trittico* de altura, con una puesta en escena que demuestra que se puede ser moderno sin traicionar el espíritu de las obras; una batuta con las ideas muy claras, y un elenco vocal que combina con acierto el arte de estrellas rutilantes y el buen hacer de talentos, jóvenes y no tanto, de la casa.

Juan Carlos Moreno

Lise Davidsen, Ermonela Jaho, Daniela Barcellona, Ambrogio Maestri, Brando Jovanovich, Stefano Palatchi, Ruth Iniesta, Iván Ayón-Rivas, Mireia Pintó, etc. Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu / Susanna Mälkki. Escena: Lotte de Beer. *Il trittico*, de Giacomo Puccini. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

## Músicos de singular talento

### Alicante



© ADDA

**El esperado y ansiado encuentro entre el pianista Josu De Solaun, Josep Vicent y la ADDA-Simfònica tuvo lugar con el Tercer Concierto para piano de Bartók.**

Sin género de duda, el concierto titulado "West Side" protagonizado por ADDA-Simfònica, Josep Vicent, su fundador, y el pianista valenciano Josu De Solaun, ha sido todo un acontecimiento musical de máximo nivel, dado el talento derrochado por ambos y la orquesta, así como por la absoluta calidad estética del programa presentado. Para el que suscribe ha representado la materialización de un deseo albergado hace más de cinco años, cuando imaginé la posibilidad de que llegaran a colaborar entre ellos aportando la enorme riqueza de su personalidad musical. Ha merecido la pena esperar tanto tiempo dado el resultado de este encuentro que ha superado cualquier expectativa imaginable.

Después de la contrapuntística *Jubilee Variation on a Theme by Eugene Goossens* de Aaron Copland, que sirvió de breve prelude como arranque orquestal, se produjo el deseado momento de contemplar uno de los más grandes ejercicios de concertación musical del que haya podido ser testigo a lo largo de mi trayectoria profesional de varias décadas, con una absoluta recreación del *Tercer concierto para piano y orquesta* Béla Bartók, obra de las más admiradas de su catálogo, y por ende, de las más importantes del siglo XX en su clase. El delirio emocional se produjo con la sublime lectura que hicieron de su *Adagio* central con el que la conjunción de director y pianista llegó a su máxima expresión, bondad y certeza, teniendo su continuidad en el *Allegro* final, refrendado por la satisfacción de un más que complaciente y efusivo abrazo entre los dos músicos, que se han propuesto grabar la integral concertante del compositor húngaro, que se constituirá seguramente en una moderna versión de referencia que llevará a recordar aquella mítica realizada por Géza Anda al piano y Ferenc Fricsay en el pódium al final de la década de los años cincuenta.

Dos genialidades de De Solaun con Debussy, *Ondine* y *Feux d'artifice*, octavo y decimosegundo de su segundo libro de Preludios, respectivamente, pusieron broche de oro a su inolvidable actuación que dejó al público absolutamente impactado, como quedé al escucharlo por vez primera hace once años cuando me atreví a predecir la sólida carrera que iba a desarrollar este mago del piano.

Josep Vicent llevó a su orquesta a los confines de la espectacularidad en la segunda parte del programa. Así provocó que los solos

de trompeta y corno inglés destilaran musicalidad en la serena pieza *Quiet City* que Aaron Copland dedicó a la sobrecogedora noche neoyorquina, motivando especial brillo en la cuerda liderada por el concertino invitado Krzysztof Wisniewski, y en una delirante interpretación de las *Danzas Sinfónicas de West Side Story*, de Leonard Bernstein, que situaron a ADDA-Simfònica en la verdadera dimensión de la excelsa capacidad de esta orquesta, de modo increíble en el *Mambo*, en la *Cool Fugue*, desarrollando un asombroso estilo *big-band* y en *Rumble*, momentos culminantes de una interpretación mágica que fue aderezada por una diáfana versión del *Allegretto* de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, como anticipo de la esperada performance "Pastoral of The Planet", que realizará ADDA-Simfònica con la famosa compañía de teatro La Fura dels Baus.

José Antonio Cantón

**Josu De Solaun. ADDA-Simfònica / Josep Vicent. Obras de Obras de Bartók, Bernstein y Copland. Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.**

## El sinfonismo de Pedrell

### Barcelona

Aunque el de Felipe Pedrell es uno de esos nombres que aparecen en todas las historias de la música española, su obra, a diferencia de la de sus discípulos Falla, Albéniz o Gerhard, es prácticamente desconocida. La conmemoración de su centenario parecía una buena ocasión para recuperarla, mas no ha sido así, al menos en lo que se refiere a la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Ha habido que esperar al 16 de diciembre, cuando el Año Pedrell ya llegaba a su fin, para que esa formación interpretara *Excelsior*. Escrito en 1880, este ambicioso poema sinfónico se distingue por mirar hacia el panorama internacional de su tiempo, de ahí los ecos de Wagner y Liszt, de la música italiana, rusa y escandinava, que se perciben en él, a veces de manera excesivamente elocuente, de modo que cuesta encontrar una voz propia, por no hablar de que, a nivel formal y sonoro, la unidad se resiente. No obstante, vale la pena escucharlo, ni que sea para reivindicar a un músico que apostó seriamente por el sinfonismo en un país que carecía de tradición en ese campo. Ludovic Morlot se tomó su interpretación tan en serio, que no dudó en someter la partitu-



© Auditori

**"Andreas Haefliger destaca por la fuerza que imprime a sus interpretaciones y el asombroso volumen sonoro que es capaz de extraer de su instrumento".**

ra editada a una profunda revisión. Su versión, siempre atenta al detalle, ahondó en el componente expresivo de la obra, un sutil *crescendo* de intensidad emocional que recrea la ascensión alpina de un joven y que, tras una marcha fúnebre, culmina con un rayo de esperanza.

El programa se había abierto con una obra de Dutilleux, compositor del que Morlot es un consumado intérprete: *Métaboles*. Construida a partir de un puñado de motivos y gestos sonoros en perpetua transformación, como si de un organismo vivo se tratase, la partitura es un prodigio de imaginación tímbrica y rítmica que la batuta expuso de manera tan diáfana como brillante ante una OBC que respondió de manera impecable.

Como colofón pudo escucharse el *Concierto n. 1* de Brahms. El solista Andreas Haefliger destaca por la fuerza que imprime a sus interpretaciones y el asombroso volumen sonoro que es capaz de extraer de su instrumento. Consciente de ello, Morlot no se quedó atrás e hizo que la OBC igualara esa potencia e intensidad, de modo que la partitura tomó el carácter de una auténtica sinfonía con piano obligado. El resultado fue una versión plenamente romántica en sus contrastes, del dramatismo más contundente al lirismo más apasionado, sobre todo en el monumental *Maestoso* inicial. Haefliger, sin embargo, domina también el toque sutil, como demostró en el *Adagio*, donde hizo gala de su capacidad para hacer cantar a su instrumento. Fue un paréntesis de paz antes del *Rondo* final, atacado con bravura y un ímpetu próximo al frenesí. La orquesta y Morlot le secundaron en entrega y fiereza, sin desajustes ni altibajos. Se cerró así no solo el concierto, sino también una primera parte de temporada muy atractiva y variada en cuanto a repertorio y no menos en cuanto a calidad interpretativa y prestación de las batutas (la titular y las invitadas), los solistas y la propia OBC.

Juan Carlos Moreno

**Andreas Haefliger. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Ludovic Morlot.** Obras de Dutilleux, Pedrell y Brahms. *L'Auditori, Barcelona.*

## Belcanto de lujo

### Bilbao

*Anna Bolena* ha tenido un cierto peregrinar por las últimas temporadas de la ABAO, a raíz de la cancelación por la última pandemia; en esta última instancia distintos han sido los protagonistas programados en un principio pero, una vez vivida la experiencia, podemos decir que el reto se ha solventado con muy buena nota. A ello coadyuvó la puesta en escena de Stefano Mazzonis di Palafrera, que apuesta por reflejar la suntuosidad de la corte, apoyándose, sobre todo, en un vestuario vistoso y opulento de Fernand Ruiz. Por citar un ejemplo de fuerte impacto visual, la escena de la cacería en el acto I, con un fondo de naturaleza bien conseguido.

Entre las voces pocos pero pueden ponerse, aunque me parece de justicia mencionar en primer lugar y por encima de todos el nombre de una profesional íntegra, quizás menos mediática que otras, pero que nunca falla: Silvia Tro. Su Seymour es un ejemplo perfecto de cómo cantar Donizetti, como dotar al personaje de credibilidad y como reflejar los distintos sentimientos que floran durante la representación. Su reina, Joyce El-Khoury, nos regaló una escena final preciosa en la que afloraron todas sus capacidades: perfecta descripción de su evolución psicológica, filados preciosos, pianos hermosos y un personaje que se engrandecía con su interpretación. Y, sin embargo, ello no había quedado tan evidente en las escenas anteriores, por lo que nos queda la impresión de que tuvimos a dos sopranos en una.

En el lado masculino, muy impetuoso Celso Albelo (Percy), con una voz más cuajada y que despierta cierta curiosidad y expectativa ante



“La escena de Stefano Mazzonis di Palafrera apuesta por reflejar la suntuosidad de la corte, apoyándose en un vestuario vistoso y opulento de Fernand Ruiz”.

su inminente Manrico en la misma plaza. El croata Marko Mimica alteró frases muy hermosas con ciertas debilidades en la franja más grave; en cualquier caso, un rey más que suficiente.

Anna Tobella sacó petróleo de sus intervenciones, especialmente de la última del acto I, al cantar su ensoñamiento por la reina. José Manuel Díaz y Josep Fadó dieron realce a sus esporádicas intervenciones. Jordi Bernácer nos planteó desde la obertura una lectura enérgica, sin grises hasta la escena final, en la que se plegó al drama de la reina. Bien el coro, aunque en mejor forma ellas que ellos, algo destemplados en ciertas escenas. En cualquier caso, una velada interesante, que eso sí, volvió a terminar bastante más tarde de lo anunciado por megafonía al comienzo de la función.

Enrique Bert

**Joyce El-Khoury, Silvia Tro, Celso Albelo, Anna Tobella, Marko Mimica, etc.** Coro de la ABAO, Orquesta Sinfónica de Bilbao / Jordi Bernácer. Escena: Stefano Mazzonis di Palafrera. *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti. *Palacio Euskalduna, Bilbao.*

## Tosca, con el virtuosismo de Netrebko

### Buenos Aires

La encumbrada soprano rusa Anna Netrebko y su marido, el tenor Yusif Eyvazov, ya conocían el calor del público del Colón de Buenos Aires desde su primera y memorable visita en la pre-pandemia (fue en 2018), a través de un recital con orquesta, destinado sobre todo a arias y dúos operísticos. Este reciente regreso empezó con otro virtuoso recital, con piano, esta vez a cargo del tecladista cubano Angel Rodríguez, que impactó también con más de una treintena de piezas en el programa, que la pareja dedicó mucho al repertorio ruso y un ramillete de arias y canzonetas, donde ella desplegó sus virtuosas condiciones vocales y escénicas, creando una suerte de audiovisual interpretativo.

Pero este era el prelude para su aparición conjunta en *Tosca*, ópera que cerraba la temporada del Teatro Colón de 2022, por lo que fue la primera intervención de la diva en Sudamérica en una ópera completa. Habiendo otros dos elencos protagónicos en las funciones, como se está estilando en otros grandes teatros líricos, tres de las mismas se prepararon para la presencia de la admirable Netrebko en la plenitud de sus medios y su brillante carrera, aun a costa de los obstáculos que le ha generado el consabido conflicto geopolítico. Su registro de excepcional calidad, la naturalidad y asombrosa fluidez de su emisión, la simbiosis entre el canto y cada momento del drama, la calidad del *le-*



© PRENSA TEATRO COLÓN / MÁXIMO PARRIGNOLI

**La presencia de Anna Netrebko como Tosca valió por sí sola la asistencia al Teatro Colón bonaerense.**

gato, el fraseo y el empleo de sus magnéticos *pianissimi*, todo llevó a una composición atrapante que se vivió, tanto en el primer acto como en el impactante “Vissi d’arte” o en la escena del tercero en el dúo “O dolci mani...”, por citar ejemplos emblemáticos... En este sentido y a su flanco, Eyvazov se mostró convincente por sus medios vocales robustos y su emisión franca y efectiva, habiendo madurado el personaje y cantado su “E lucevan le stelle” con mucha solvencia, aun cuando su color y timbre vocal no sea del encanto de la diva en su registro.

Por cierto, que el personaje de Scarpia, tuvo el empeño y crecimiento de Fabián Veloz, cantante argentino de segura formación y ascendente labor en algunos escenarios del exterior, asumiendo con nobleza y entrega el personaje del villano y compartiendo aplausos con la pareja protagónica. El coro, preparado por Miguel Martínez, lució en los momentos consabidos de la partitura pucciniana y la dirección orquestal del joven maestro Michelangelo Mazza, que suele acompañar con frecuencia al matrimonio Netrebko-Eyvazov, hizo su debut local en esta ocasión, logrando una traducción plena y noble de la partitura. Cabe decir también que la escenificación fue un homenaje a la memoria de Roberto Oswald, director técnico del Colón por años y a la vez destacado escenógrafo y también *regisseur* hasta su fallecimiento; por eso se quiso reponer esta producción de cerca de tres decenios atrás, con la adecuación de quien fuera su colaborador permanente Aníbal Lápiz, reproduciendo con fidelidad la producción y el marco escenográfico y vestuario.

En suma, una *Tosca* para el recuerdo con la Netrebko, una diva auténtica del presente, que convirtió esta versión de la ópera, más allá de una reposición cuidada y estudiada (con otro par de elencos) en una valoración y significación del alto rango que puede alcanzar la ópera cuando se cuenta con una estrella internacional de este nivel.

**Néstor Echevarría**

**Anna Netrebko, Yusif Eyvazov, Fabián Veloz, etc. Coro y Orquesta del Teatro Colón / Michelangelo Mazza. Escena: Roberto Oswald / Aníbal Lápiz. Tosca, de Giacomo Puccini. Teatro Colón, Buenos Aires.**



# CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2023

CON LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA  
DIRIGIDA POR FRANZ WELSER-MÖST



**DISPONIBLE  
EN CD, DVD,  
BLU-RAY,  
LP y DIGITAL**



## ¡¡ EL CONCIERTO MÁS FAMOSO DEL MUNDO !!



Visítanos en: [www.sonyclassical.es](http://www.sonyclassical.es)



Tanto el clarinetista Martin Fröst como el director Joshua Weilerstein debutaron con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

## Dos debuts y un compositor desconocido

### Las Palmas de Gran Canaria

El último concierto de abono de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria del año 2022 nos trajo a dos excelentes músicos que debutaron con la orquesta. El primero fue el director Joshua Weilerstein, que nos propuso un bien pensado programa que inició la *Partita para orquesta de cuerdas* de Gideon Klein, en su entreno en Canarias. Klein, nacido en Chequia en 1919, formó parte de ese amplio grupo de artistas judíos deportados por los nazis al campo de concentración de Terezin, donde continuó su labor compositiva y pianística, hasta su traslado, primero al campo de Auschwitz y luego a Fürstengrube, donde fallecería en 1945 a los 25 años. La *Partita* es la orquestación para orquesta de cuerdas realizada por el compositor Vojtech Saudek, del *Trio para violín, viola y cello*, última pieza escrita por Klein. Consta de tres movimientos, *Allegro*, *Lento* y *Molto vivace*, siendo el *Lento*, cuya duración supera a la de los otros dos movimientos juntos, una forma de tema y variaciones sobre una canción tradicional morava, el corazón de la pieza. Escrita en un lenguaje que recuerda a Janáček y Bartók, e incluyendo reminiscencias de danzas tradicionales, fue recreado con excelente trazo por Weilerstein, haciendo gala de un fraseo bien perfilado, limpieza en la exposición de las distintas voces e intensidad expresiva, especialmente en el sombrío *Lento*.

El prestigioso clarinetista Martin Fröst se presentó con el *Concierto n. 1* de Weber, una de las piezas más hermosas del repertorio para clarinete y orquesta, que le permitió exhibir sus muchas cualidades: sonido homogéneo, aunque no especialmente corpóreo en todos los registros, *fiato* inagotable que le posibilita un holgado fraseo, amplísima gama dinámica y una admirable limpieza en la ejecución, incluso de los pasajes más veloces. Una musicalidad impecable y su capacidad para conectar con el público, empleando una rica gestualidad corporal a medio camino entre músico y mimo, nos dejaron una interpretación de referencia, de la que destacaría el bellissimo *Adagio*, una auténtica aria donde el clarinete sustituye a la voz humana, dentro de la mejor tradición del Weber operista, de atmósfera nocturna tan querida por el romanticismo centroeuropeo. Weilerstein acompañó con energía y mimo, permitiendo al solista la mayor libertad para sus expansiones líricas.

La *Octava Sinfonía* de Dvorák fue la prueba de fuego para demostrar que estábamos ante una batuta de relevancia. Con ideas muy claras y sin vacilaciones, el director bostoniano nos dejó un espléndido Dvorák que conjugó rotundidad y lirismo con infrecuente espontaneidad, deleitándose en las múltiples y dilatadas melodías de raíz nacio-

nalista, con acertado sentido del color, haciendo gala de una pulsación rítmica y gradación de intensidades certeramente variadas, que hizo filigranas con el *Adagio* o el *Scherzo*, sobresaliendo una sección central recreada en un ambiente de ensoñación. Una velada excelente que nos hace presagiar lo mejor para la segunda parte de la temporada de abono de la Filarmónica de Gran Canaria.

Juan Francisco Román Rodríguez

Martin Fröst. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / Joshua Weilerstein. Obras de Klein, Weber y Dvorák.  
Auditorio Alfredo Kraus, Las Palmas de Gran Canaria.

## Desapego romántico

### Madrid

La Philharmonia Orchestra, con su director titular Santtu-Matias Rouvali y la pianista Yuja Wang, fueron los protagonistas del último concierto de Ibermúsica en Madrid en el año 2022. En programa, obras de Rachmaninov y Tchaikovsky. La *Obertura-fantasia "Romeo y Julieta"* de Tchaikovsky resultó impecable en la exposición de los sugerentes temas, cambios de *tempi* y en las intervenciones de las maderas. La versión adoleció, sin embargo, del carácter apasionado en los puntos culminantes. Aunque la silueta formal de la obra quedó bien trazada por la precisa gestualidad del maestro finés, no llegó, por otro lado, a destilar todo el *pathos* romántico que emana de la partitura.

El *Concierto para piano n. 1* de Rachmaninov obtuvo una lectura fresca y dinámica en manos de la pianista Yuja Wang y el maestro Rouvali, acertado en todo momento en el ensamblaje entre solista y orquesta. Obra juvenil, repleta de gran inspiración y maestría compositivas, fue acometida con gran brillantez y seguridad por Wang en los intrincados pasajes de escalas, octavas, arpeggios quebrados y densa polifonía de la parte instrumental, destacando, sobre todo, en su magnífica ejecución de la *cadencia* al final del *Vivace*. Su interpretación del *Andante* estuvo centrada en sacar a relucir la sutileza de colores y planos en el piano, con pleno dominio del pedal y creando una atmósfera más tendente a lo impresionista que al lirismo. El *Allegro vivace* cerró con brillantez este concierto, en el que la precisión y fluidez de Wang,



"El Concierto n. 1 de Rachmaninov fue acometido con gran brillantez y seguridad por Yuja Wang en los intrincados pasajes y densa polifonía".

## La salud mental del artista

### Madrid

El pasado 9 de diciembre se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el espectáculo *El Loco*, representado por el Ballet Nacional de España y al que acompañaba la Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM). *El Loco* cuenta una historia real: el montaje de *El sombrero de tres picos* para los Ballets Russes. El bailarín principal de ese estreno, en 1919, debía haber sido el andaluz Félix Fernández, quien una noche, bailando en un café cantante, conoció a Serguéi Diaghilev, empresario con influencias que preparaba el proyecto para los escenarios de todo el mundo. Félix, que probablemente había crecido en la calle, entre juegos y bailes y lejos de los libros, descubrió un buen día el baile flamenco y encontró allí su pasión. Quizá por darle un aire español a la obra que iba a estrenarse, aunque no se sabe si con ánimo de hacerle maestro de baile o con intención de que bailara en el estreno, Diaghilev se llevó a Félix para la *premiere* en Londres.

*El sombrero de tres picos* tenía música de Falla y escenografía de Picasso, dos grandes artistas del país, mezclar clásico y flamenco era una impecable elección. Sin embargo, lo cierto es que aquel 22 de julio de 1919, la noche del estreno, Félix Fernández no salió al escenario, y en su lugar salieron Massine, el coreógrafo principal y Tamara Karsavina, primera bailarina. Félix había desaparecido. La policía lo encontró días más tarde, andrajoso y semidesnudo bailando en la iglesia de Saint-Martin-in-the-Fields. El informe médico del sanatorio Epsom, donde lo trasladaron aquella misma noche, certificó una esquizofrenia catatónica.

En esta ocasión, Eduardo Martínez interpretó con soberbia esta paranoia nerviosa del protagonista principal. La mezcla de locura y cordura está presente durante todo el espectáculo. Una seguiriya empieza en el tacón de *El Loco* ya desde la primera escena. Poco a poco se va creando la demencia. La música de Mauricio Sotelo entreteje de manera sublime esos filos hilos que van apretando el alma hasta hacerla desvariar. De repente hay un flashback y la escena se traslada. Un maestro es observado por su discípulo, es el descubrimiento de Félix de la danza flamenca. Se oye una melodía de Falla en la marimba y aires de Stravinsky en el *tutti*, después la escena cambia radicalmente y se abre un café cantante, el Novedades. La orquesta se retira del foso y entran los músicos en el escenario: Diego Losada, Víctor Márquez, Enrique Bermúdez y Jonathan Bermúdez a las guitarras, Gabriel de la Tomasa y "El Perre" en el cante y Roberto Vozmediano a la percusión. Se bailan unas bulerías mientras se prepara el escenario, unas mesas, la barra del bar... la bailaora Esther Jurado baila con bata de cola por alegrías y la historia continúa. Diaghilev (Rubén Olmo) ha entrado en el Café y quiere



© BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

*El Loco*, con la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Ballet Nacional de España, espectáculo con música de Mauricio Sotelo y Falla.

a Félix en su compañía. Hay una escena en la que Massine, el coreógrafo (Juan Berlanga) y Félix, bailan, enseñándose mutuamente danza clásica y danza flamenca, tras la que da paso el descanso antes de la segunda parte.

Durante la segunda mitad, la escena reflejará toda la decadencia del bailarín y por lo que acabó conociéndose como *El Loco*. La ORCAM, cuidadosamente guiada por Manuel Coves, director musical del proyecto, citó brevemente a Beethoven y su *Quinta Sinfonía* y volvió a sacar sonoridades próximas a Stravinsky. En un desarrollo circular, Falla volvió a aparecer entre las láminas de la marimba mientras Eduardo Martínez bailaba sólo en la iglesia, arrebatao ya sin duda y para siempre por la locura.

Félix Fernández murió en 1941, tras veintidós años de terrible encierro, vagando entre la locura y la lucidez, conviviendo con su fracaso como artista y añorando para siempre su tierra andaluza, de la que quizá nunca debió irse. El Ballet Nacional y la ORCAM desde luego ofrecieron un muy digno espectáculo, pero sin duda, lo más destacable de *El Loco* es la historia escogida y lo que cuenta: la salud mental del artista, que tan poco se atiende, sobre todo a nivel institucional y educativo.

Alicia Población

**Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM) / Manuel Coves. Ballet Nacional de España.** *El Loco* (Idea original, libreto y dirección de escena de Paco López). Música de Mauricio Sotelo y Manuel de Falla.  
**Teatro de la Zarzuela, Madrid.**

así como su perfecta conjunción con la orquesta, fruto también de la atenta batuta de Rouvali, fueron lo más remarcable en este último movimiento, si bien se percibió cierto déficit de proyección sonora en la parte del piano.

La *Sinfonía n. 4* de Tchaikovsky, que ocupó la segunda parte de la velada (dentro del ciclo de las tres últimas Sinfonías del ruso que vienen ofreciendo en Madrid la Philharmonia y su director), hacía presagiar una intensa traducción de la obra por la radiante entrada de fanfarrias del *Andante sostenuto*. Rouvali, sin embargo, no logró profundizar del todo en el sustrato trágico de la partitura, aunque se mostró claro en la exposición formal de los movimientos, obteniendo un gran equilibrio en todas las secciones instrumentales. Fue en la parte central del *Andantino* donde más se evidenció este desapego, tornándose errático en su sección final empero los delicados pasajes protagonizados por el oboe, la flauta y fagot solistas.

A partir del *Scherzo*, maestro y formación encontraron la senda adecuada para impulsar a la Sinfonía. La perfecta precisión de las cuerdas en los *pizzicati* y la fluidez y gracilidad de *tempo* refrescaron la interpretación, dando paso al brillante *Finale*, en el que la Philharmonia Orchestra mostró sus mejores virtudes: empaste absoluto, sonido pleno y virtuosismo y precisión milimétrica. Su titular, más cómodo con el carácter festivo del movimiento, dio el empuje necesario para llevar a buen término el discontinuo trayecto recorrido a lo largo de la obra. Calurosos aplausos del público a la labor de todos los agentes musicales implicados.

Juan Manuel Ruiz

**Juwa Wang. Philharmonia Orchestra / Santtu-Matias Rouvali.** Obras de Rachmaninov y Tchaikovsky.  
**Ibermúsica. Auditorio Nacional de Música, Madrid.**

## Venció el canto

### Madrid

Desde el año 2000 no se presentaba en el Teatro Real esta ópera. *La Sonnambula* es una de esas partituras que no goza de popularidad, sin embargo, es una de las más refinadas del repertorio *belcantista*. Su gracia etérea, su sencillez, su dulzura y encanto, su puro romanticismo de la mejor ley, la convierten en algo muy difícil de llevar a escena y no digamos de cantar e interpretar. Es una obra que para representarla en su sutil belleza hay que sortear dos peligros, la cursilería y el exceso de realismo; es necesario mantenerse equidistante de ambos extremos. En esta ocasión la dirección de escena ha correspondido a Bárbara Lluch, que se ha aproximado a la ópera con pies de plomo y aunque ha intentado revelar en ella rasgos muy interesantes, como la destrucción de la naturaleza, la opresión a la mujer, etc., me parece que se ha quedado a medio camino. Quizá dándole un giro más radical, la representación hubiese ganado en sustancia, ya que el espectáculo ha quedado con su visión, plano. Los personajes están definidos sin intensidad, los movimientos del coro son inexistentes, se plantan agrupados como en un concierto y cumplen con su cometido vocal, eso sí, con acierto.

La escenografía de Hetzer es eficaz, sin más, y el vestuario de Clara Peluffo sugiere más una comunidad amish, aunque sea sabido que son de origen germano-suizo en Estados Unidos que aldeanos de un pueblo suizo. Excesiva la intervención de bailarines representando los fantasmas mentales de Amina, que distraen y no aportan nada. Y el final, con la pobre Amina caminando por el alero de un supuesto templo que parece más un granero, a cuatro o cinco metros del suelo, sujeta por un arnés totalmente gratuito.

Pero *La Sonnambula* es lo que es gracias a su partitura, en la que el músico de Catania, una vez más, compuso las melodías más bellas y emocionantes que imaginarse pueda. Pocas veces se han conseguido momentos de bello canto como el "Prendi l'anel ti dono" de Elvino en el primer acto, y el "Ah! Non credea mirarti" de Amina al concluir la ópera. Ambos fragmentos, sobre todo el segundo, de una dificultad escalofriante. Pues es en esta sección, que es la que verdaderamente importa en *La Sonnambula*, en la que el Teatro Real ha puesto una pica en Flandes.

Maurizio Benini (entrevistado en este número a propósito de esta ópera) concertó el espectáculo con verdadero acierto. Se nota que le gusta la partitura y que sabe que a los cantantes en estas

lides hay que mimarlos, cosa que él no dudó en hacer; fue un placer escucharle su aproximación a la obra y aunque hubiese deseado un mayor lirismo en algunos momentos, esto no empañó una más que notable interpretación en la que la orquesta cumplió su cometido sin fisuras. El Coro se fue entonando según discurría la función y logró unas buenas intervenciones.

Rocío Pérez no tuvo su noche y, aunque mostró temperamento y entrega, sus agudos son destemplados y deslucen una línea de canto no desdeñable. Monica Bacelli estuvo estupenda como Teresa, demostrando que los años pueden pasar, pero que las personas que saben cómo manejar su instrumento lo pueden mantener sin perder la musicalidad. Como el Conde Rodolfo, Roberto Tagliavini logró una interpretación, tanto a niveles vocales como actorales, más que notables. Su voz posee un timbre de gran nobleza y su presencia escénica es magnífica. Xabier Anduaga posee una voz de las que no abundan; es sonora, brillante, bellísima, además sus agudos son apabullantes. Su presencia es absolutamente creíble para el personaje de Elvino, que interpreta sin ñoñerías, a tumba abierta y con una pasión fuera de lo común. Solo le pongo una pega. Dado que posee en los pulmones y la garganta una mina de brillantes, debería controlarla un poco más, vamos, sacrificar un poco el volumen en aras de un mayor control. Cosa que seguro puede hacer en cuanto le dé la gana y que le convertiría en el primer tenor del orbe de nuestro tiempo.

Con muchos reparos, siempre suelo escuchar a las sopranos líricas ligeras que encarnan papeles como el de Amina. Generalmente poseen voces microscópicas que manejan con habilidad y de ahí no pasan. Pero en esta ocasión, aleluya, he escuchado la mejor *Sonnambula* de la que tengo memoria. Nadine Sierra es un prodigio, su voz es bella y generosa, se desenvuelve por la tremebunda partitura belliniana con una naturalidad total. Hace impecables las *fioriture*, las escalas cromáticas descendentes, los *pianissimi*, posee un *legato* impecable, no tiene problemas en las zonas sobreagudas y además es una estupenda intérprete a niveles teatrales. ¿Qué más se puede pedir? Muy poco. Un regalo en cualquier teatro de ópera del mundo que espero dure muchos años.

Francisco Villalba

**Nadine Sierra, Rocío Pérez, Monica Bacelli, Roberto Tagliavini, Xabier Anduaga, etc. Coro y Orquesta del Teatro Real / Maurizio Benini. Escena: Bárbara Lluch. *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini. Teatro Real, Madrid.**



"Nadine Sierra es un prodigio, su voz es bella y generosa, se desenvuelve por la tremebunda partitura belliniana con una naturalidad total".

## Un Boris Godunov intenso e íntimo

Milán

La inauguración de la nueva temporada de la Scala llegó esta vez de la mano de una ópera rusa (lo que creó alguna estúpida polémica), tal vez la más frecuentada en el teatro milanés. Se eligió el Ur-Boris, que hoy parece prevalecer sobre la revisión posterior del autor con otros pasajes además del "acto polaco". Si es más corto (pero con una pausa que se entiende poco) y "esencial", creo que habría que dar más espacio a la llamada "versión original".

La nueva puesta en escena de Kasper Holten fue con razón bien acogida. Tal vez la escena única de la escenógrafa Es Devlin forzó a veces las situaciones, pero tuvo detalles muy acertados, como el pergamino que recoge la historia de los siete años de la ópera y que sirve de fondo del escenario, único blanco sobre tanta oscuridad. Óptima la dirección de actores, que además encontró en la batuta de Riccardo Chailly la respuesta adecuada, muy sentida y sutil, pero sombría e intentando huir de todo boato triunfalista, incluso en momentos como la coronación del zar. Tiempos ideales y dinámicas justas, y un equilibrio exacto con el escenario. La Orquesta del Teatro estuvo espléndida, pero no sé qué adjetivo usar para el desempeño del coro preparado por Alberto Malazzi, que es casi más protagonista que el bajo que encarna al zar, aquí un Ildar Abdrazakov en plena forma, con matices y medias tintas que subrayaron aún más el tormento del pecador. Tal vez la presencia constante del zarévich asesinado no era siempre necesaria.



Ildar Abdrazakov como Boris, "con matices y medias tintas que subrayaron aún más el tormento del pecador".

Muy bien Ain Anger en Pimen, con un timbre un tanto áspero, que sienta bien al monje. No del todo convincente el Chuisky de Norbert Ernst, buen actor pero modesto cantante. El falso Dimitri de Dmitry Golovnin es adecuado para esta versión, pero la emisión es engolada. Excelente el Varlaam de Stanislav Trofimov, como también el Inocente de Yaroslav Abaimov. Quedan por citar varios comprimarios, pero sólo señalaré el magnífico Chelkalov de Markov. El equipo femenino fue muy solvente, en especial el Feodor de Lilly Jorstad, pero asimismo todas sin sus canciones, salvo la correcta Xenia de Anna Denisova. Teatro lleno y muy atento con grandes ovaciones al final, sobre todo para el director y el protagonista.

Jorge Binaghi

**Ildar Abdrazakov, Ain Anger, Dmitry Golovnin, Norbert Ernst, Stanislav Trofimov, Yaroslav Abaimov, etc. Orquesta y Coro del Teatro / Riccardo Chailly. Escena: Kasper Holten. Boris Godunov, de Modest Mussorgsky. Teatro alla Scala, Milán.**

## Armide de retorno en el escenario

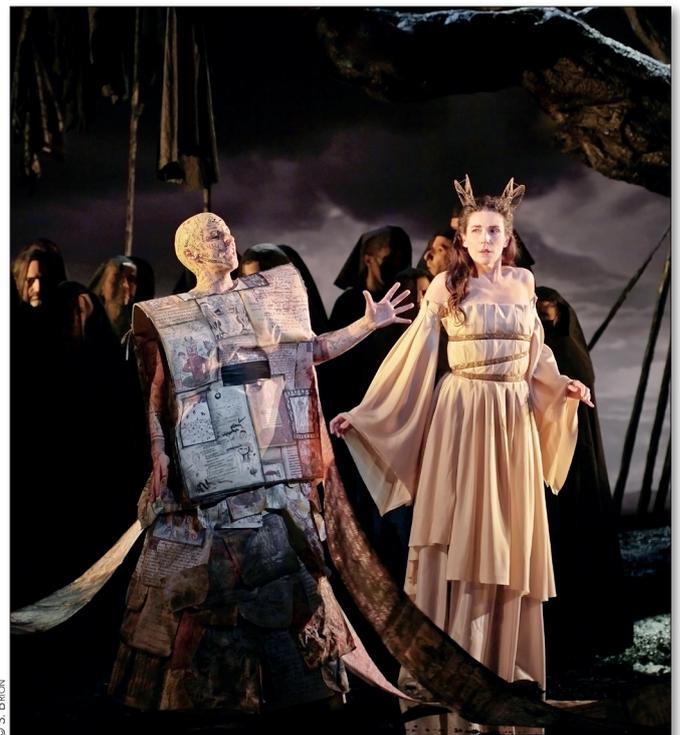
París

El teatro parisino Opéra-Comique presenta *Armide (Armida)*, "drame héroïque" (drama heroico) de Gluck que no había sido montado escénicamente en París desde hacía más de un siglo (1913, en la Ópera de París). Estos últimos años hubo en Francia solamente algunas versiones de concierto, especialmente bajo la dirección de Marc Minkowski, que ha permitido redescubrir la obra. Pues sigue siendo una ópera poco conocida de Gluck, al contrario de las siempre celebradas *Orphée et Eurydice*, *Alceste* o *Iphigénie en Tauride*. No obstante, *Armide*, estrenada con éxito en París en 1777, no defrauda en comparación con estas otras más famosas, con una música potente y a veces prodigiosa (como la de su escena final). La obra quiere inscribirse en la tradición lírica francesa en un homenaje a Lully, el compositor francés del siglo anterior, retomando integralmente el libreto de Philippe Quinault para su propia *Armide* (1686), inspirado en los tiempos de las cruzadas, narrando los amores contrariados de la princesa siria y hechicera Armida por el cruzado Renaud.

En el teatro Opéra-Comique, Lilo Baur concibe una puesta en escena que respeta este contexto, en un oriente de fábula, con movimientos de muchedumbre (del coro y también de los tres bailarines), para simular escenas de infierno y de paraíso exactamente como lo dice el libreto. El decorado es sencillo, con algunos rayos de luz y un gran árbol, al igual que el vestuario, más o menos de estilo oriental, pero con colores tornasolados. La acción está así bien conducida hasta su término, el de Armida abandonada.

Los intérpretes se adaptan perfectamente. Véronique Gens encarna a Armida, sus desengaños y sus sufrimientos, con verdadera presencia y una voz de misma estatura, hasta su sola y ardiente escena final. Ian Bostridge representa a Renaud con un fraseo ornamentado (y bien declamado en francés tratándose de un tenor británico). Por su parte, Anaïk Morel proyecta La Haine (El Odio) con energía.

El coro Les Éléments, muy solicitado en sus participaciones de movimientos, resulta con poco brillo en el canto al comienzo, para enseguida afirmarse mejor. La orquesta Les Talens Lyriques expone



"Lilo Baur concibe una puesta en escena en un oriente de fábula, para simular escenas de infierno y de paraíso exactamente como lo dice el libreto".

sus instrumentos de época a veces ruidosamente (hasta tal punto que cubre las voces, especialmente en los pequeños papeles), bajo la batuta viva, precipitada más que realmente inflamada (como hace poco Minkowski), de Christophe Rousset. Pero gana la intensidad, para dar justicia a la música de lo que constituye sin duda ninguna una obra maestra.

Pierre-René Serna

**Véronique Gens, Ian Bostridge, Anaïk Morel, etc. Les Éléments, Les Talens Lyriques / Christophe Rousset. Escena: Lilo Baur. Armide, de Christoph Willibald Gluck. Opéra-Comique, París.**

## El amor está en el aire

### Sevilla

José Luis Castro, director de escena y regente del Teatro de la Maestranza durante diez años, apostó por realizar producciones propias sobre las óperas relacionadas con Sevilla. Primero fue *El Barbero* y luego *Las bodas de Figaro*, pero con el marchamo de *hecho en Sevilla*: la sensualidad que emana del ese por el que discurre su luz cálida que todo lo inunda y el de sus noches de perfumes (azahar, jazmín o dama de noche). La producción que comentamos del Teatro Real sigue de cerca estos hallazgos, transportando la luz del patio sevillano

popular que distinguía al *Barbero* castrense al palaciego de estas *Bodas*, ambos con naranjos y sus frutos; o tintando de luz solar sesgada que inundaba el dormitorio de la Condesa al abrir Susanna la ventana para despertar a la Condesa (Castro) o al descubrirla la propia señora en la misma escena (Sagi/Bianco). El planteamiento de la celebración de la boda coincide en la disposición de elementos o en la inclusión del baile de Escuela Bolera (por cierto, aquí soberbio, obra de Nuria Castejón). Y no digamos de la frondosidad del jardín final, de aromas nocturnos y en el que se esconde la luz para que no descubra el secreto de su travestismo. Comparten también la idea insólita de mantener la acción en su época (las dos *Bodas* y *El barbero* están en YouTube completas).

La pregunta es obvia: en dos producciones primas hermanas, ¿por qué alquilar esta que comentamos cuando la *original* permanece arrumbada en un almacén y además no costaría un euro reponerla? Sin contar con que Castro sigue activo: ¿tal vez nos sobra el dinero?

Musicalmente, el resultado estuvo mediatizado por la dirección mecánica y estentórea de Rovaris, que puso en evidencia a algunos cantantes sin el suficiente volumen. Se había reducido la orquesta, pero se había elevado el suelo, con lo que el sonido salía comprimido y con el volumen que habían querido evitar disminuyendo la orquesta; además, sobrado de velocidad. Para colmo, Arduini fue un Figaro con una *infección viral*. Su registro grave y ancho de todas formas restaba viveza a su rol. Labourdette fue una Susanna menudita, aquejada por la primera gran ola sonora; pero su entereza y ganas consiguieron que remontase sacando volumen como fuese, además de que Rovaris fue aflojando poco a poco. Su "Deh, vieni" fue antológico, con registro

## La lógica de Dios

### Roma

Inusual interés había despertado, y con razón, esta reposición de la ópera *Dialogues des Carmélites*, de Poulenc, uno de los pilares del repertorio lírico del siglo pasado. Un nuevo espectáculo concebido por Emma Dante, que sin renunciar a su cifra estilística e ideológica, da una versión apabullante de la tragedia que concluye con las monjas en la guillotina y, salvo algún elemento "excesivo" en los lacayos o en el momento de libertad en bicicleta, la ilustración de los interludios y el manejo de los personajes resultó francamente extraordinario.

Contó para ello con buenas cantantes actrices, comenzando por la excepcional Croissy de Anna Caterina Antonacci, una primera priora estremecedora que esculpió cada frase. La rodearon, en orden de méritos, Ekaterina Gubanova (Mère Marie, la fanática que queda en vida), Emöke Baráth (Soeur Constance, el rayo de luz de la congregación), Corinne Winters (una Blanche de voz algo oscura para la protagonista y demasiado "decidida" como actriz), Ewa Weslin (una Lidoine poderosa, pero de registro agudo áspero), y en roles menos exigentes por extensión Bogdan Volkov (el hermano de Blanche) y Jean-François Lapointe (el marqués, su padre). Los roles menores fueron todos bien cubiertos, los actores/mimos estuvieron estupendos, y aunque el coro masculino tuvo mucho menos que hacer que el femenino, se saludó la labor de ambos en la figura de su director, Ciro Visco.

La orquesta del Teatro tuvo una actuación extraordinaria gracias a la batuta inspirada de su actual director, Michele Mariotti, que coordinó y aseguró los miles aspectos de una partitura arrebatadora y nada fácil y al que sólo se le puede imputar en algún momento algún desborde. Pero la gradación de la violencia, interna o externa, los pocos momentos de respiro y la gran escena final de la ejecución (resuelta magistralmente por Dante utilizando los marcos de retratos de la casa del marqués de la Force, en los que se ubican cada una de las monjas y sobre las que cae una tela blanca con



Estos *Dialogues des Carmélites*, de Poulenc, concebidos por Emma Dante, dan una versión apabullante de la tragedia que concluye con las monjas en la guillotina.

cada golpe de guillotina) es tan impresionante como ese "miedo a la muerte", con el que la primera priora grita su desesperación al final del primer acto. Como se pregunta la casi vidente Constance: "¿la casualidad no será la lógica de Dios?". Memorable.

Jorge Binaghi

**Corinne Winters, Anna Caterina Antonacci, Ekaterina Gubanova, Emöke Baráth, Ewa Weslin, Jean-François Lapointe, Bogdan Volkov, etc. Orquesta y Coro del Teatro de la Ópera de Roma / Michele Mariotti. Escena: Emma Dante. Dialogues des Carmélites, de Francis Poulenc. Teatro dell' Opera (Costanzi), Roma.**



El Teatro de la Maestranza acogió unas *Bodas de Figaro* con escena de Emilio Sagi, en una producción del Teatro Real.

cristalino, muy cálido y embriagador. El empaque de la Condesa de Remigio no sucumbió nunca ante la vulgaridad volumétrica: elegancia sin reservas en su "Porgi amor", aunque de un *vibrato* marcado, que corrigió en el "Dove sono" final y todo el cuarto acto, con exquisitos filados y refinado fraseo.

El Cherubino de Molinari tampoco se dejó avasallar: su voz resulta agradable, pero había algo que no la hacía correr fluidamente. Sufrió la velocidad de Rovaris, aunque peor lo pasó el Basilio de De Diego, a quien le costó seguir la batuta. Tampoco a Navarro la pudimos oír bien hasta su "Il capro e la capretta", en el mismo filo del proscenio, con voz clara y cierta gracia. Seguel superó tanto el volumen como la velocidad y cumplió, que no era poco. Llevaba razón Figaro cuando llamó al Conde, *contino*: Pratto, a pesar de su envergadura, vocalmente no pasó de condesito, dado su poco volumen y apocamiento escénico. Entrañable, tierna y de voz seductora la de Ballesteros, y sólo le faltó la picardía que tiene Barbarina en su pequeña aria, cuando se lamenta de su pérdida, sin decir qué había extraviado. En las óperas bufas, las jovencuelas jugaban con estas *pérdidas* que ya no volverían jamás. El coro magnífico, como siempre. Soberbias las coralistas Diana Larios y Julia Rey en el dúo "Amanti, constante".

Carlos Tarín

Alessio Arduini, Natalia Labourdette, Carmela Remigio, Vittorio Prato, Cecilia Molinari, etc. Coro de la A.A. Teatro Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Corrado Rovaris. Escena: Emilio Sagi. *Las bodas de Figaro*, de W. A. Mozart. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

## Música Antigua y más

### Úbeda / Baeza

Con el fin de año natural llega uno de los más esperados festivales españoles, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FEMAUB), y conviene no dejarse engañar con el nombre de "festival", porque dentro de este concepto se aúnan varios ciclos: el Vandelvira que se expande por toda la provincia de Jaén hasta alcanzar a treinta poblaciones, con joyas auténticas en su programación como la *Misa n. 3* de Manuel García en recuperación histórica del Numen Ensemble y su director invitado Jerónimo Marín (colaborador de RITMO), los conciertos pedagógicos, el Congreso Internacional *Musicology and Festivals: Latin American and Iberian Perspectives*, y el ciclo principal en el largo puente de diciembre con 16 conciertos entre el 2 y el 11 de diciembre.

Bajo el lema *Crossover - Cruces en la Música Antigua*, que propone la actualización de la música antigua y su mezcolanza con otros estilos, Serendipia Ensemble, joven grupo comandado por los flautistas de pico Rita Rodríguez y Moisés Maroto, ofrecieron en San Lorenzo un atractivo itinerario musical teniendo como telón de fondo *La Vida es Sueño* de Calderón el día 3 a media tarde; y esa misma noche (la buena costumbre son 3 conciertos diarios) Moisés Sánchez Invention Trio convenció al público del Hospital de Santiago ubetense del atractivo de trasladar las invenciones bachianas al jazz, cada una con su carácter distinto. Syntagma Musicum, grupo local con un variado repertorio dancístico, nos propuso un recorrido tanto físico (íbamos de palacio en palacio) como musical por las músicas del Renacimiento, con un guiño con su adaptación de *Eleonor Rigby* de los Beatles en forma de gallarda.

El día 5 asistimos al espectáculo de Delirium Musica & La Floreta, donde cinco instrumentistas y 3 bailarines nos deleitaron con saraos, bailes y *minuetes* en tiempos de Felipe V, ataviados los bailarines con trajes de época. El día 6 en San Pablo tuvo lugar por la mañana la interpretación de la *Missa Mille Regretz* a seis voces de Morales, en un programa dedicado íntegramente al repertorio que aparece inventariado como perteneciente a la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda; Capella Prolationum & Ensemble La Danserye ofrecen una perfecta recreación de cómo se debía interpretar esta música allá en la segunda mitad del siglo XVI, todos mirando una única partitura colocada en el facistol, y con el añadido de afinación y empaste excelentes, lo que hizo de este concierto uno de los puntos culminantes del Festival. Ese mismo día 6 por la tarde, otro ejemplo de fusión, en este caso música antigua y música popular, con un modélico programa del Ensemble La Chimera, donde a través de las músicas nos contaron la travesía de los emigrantes italianos a Argente con la colaboración de los grandes cantantes Pino de Vittorio, Maximiliano Baños y Debora Troia.



La clausura y despedida del Festival fue con *Stile Antico*, laureado conjunto británico que homenajeó al abulense Sebastián de Vivanco.

Por último, nuestra despedida del Festival fue con el magnífico concierto del día 7 en el más bello de los escenarios posibles, la Sacra Capilla de El Salvador, donde *Stile Antico*, laureado conjunto británico sin director y con tan solo 12 voces, homenajeó al abulense Sebastián de Vivanco por el IV centenario de su fallecimiento con una serie de motetes de su publicación de 1614, y a William Byrd, del que en 2023 celebraremos su IV centenario también. El grado de compenetración, afinación pura y expresividad es tal en *Stilo Antico* que, como colofón a nuestra estadía en Úbeda y Baeza, nos asegura la vuelta en la siguiente edición.

Juan de Vandelvira

Serendipia Ensemble, Moisés Sánchez Invention Trio, Syntagma Musicum, Delirium Musica & La Floreta, Capella Prolationum & Ensemble La Danserye, Ensemble La Chimera, *Stile Antico*. XXVI Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza, diversos escenarios, Úbeda y Baeza.

## Inolvidable *La bohème*

### Valencia

Los buenos vinos perduran en el tiempo. Esta producción de *La bohème*, que data del año 2012, hace ahora una década, tampoco ha envejecido. Un montaje indeleble, inolvidable, con buenisimos cantantes, aunque se haya renovado el elenco canoro de entonces, con la excepción del barítono Mattia Olivieri, ahora en el papel de Marcello (entonces, Schaunard). La escenografía, obra de Davide Livermore (quien llegó a convertirse en el Intendente del Palau de Les Arts a comienzos del año 2015), está diseñada a medio camino entre la tradición y la modernidad. El planteamiento del turinés combina el *atrezzo* mínimo tradicional imprescindible para el desenvolvimiento escénico (sofá, mesa, taburete y sillas en los Actos I y IV; un banco en el Acto III), una escenografía más rica en el Acto II (con carras y practicables, grandes decorados), combinados con la video creación de Paolo Gep Cucco, elaborada con cuadros impresionistas de Renoir y postimpresionistas de Van Gogh, entre otros. Ésta última, por cierto, iba mostrando y mutando las imágenes pictóricas de acuerdo con el decurso de la trama. Un detalle ingenioso del director de escena piemontés es el movimiento en paralelo a la platea del *atrezzo*, merced a unos engranajes ocultos en el suelo del escenario, como ocurrió con el parlamento entre Rodolfo y Marcelo, acercando entrambos, ubicados en un principio a los extremos de la *corbata* teatral. La escenografía, a cargo del jienense de Cambil, Antonio Castro, sin grandes problemas escénicos. Es menester reconocer que el iluminador nacido en la comarca de Sierra Mágina es un gran profesional.

Los cantantes, como se decía antes, son de *primo cartello*. El tenor albanés Saimir Pirgu es un verdadero portento. Maravillosa su aria "Che gelida manina", con matices verdaderamente inusi-



© MIGUEL LORENZO / LES ARTS

Una vez más, *La bohème* se ha repuesto en la acertada escenografía de Davide Livermore.



© MIGUEL LORENZO / LES ARTS

El segundo acto de *La bohème* transcurre en el concurrido Café Momus.

tados, en las interpretaciones al uso. Así, empleó con suma habilidad los reguladores dinámicos, jugando constantemente con el *pianissimo*, *piano*, *mezzoforte*, *forte* y *fortissimo*. Tiene este cantante nacionalizado italiano un arte especial para las veladuras y las medias tintas verdaderamente singular. Los *portamenti* son bellos y naturales, sin destacar ninguna de las notas de paso sobre las restantes, y progresando con una dinámica bien mesurada hacia el registro agudo. Aunque su voz no es excesivamente carnosa, es un buen tenor *lírico-spinto*. Su *partenaire*, la soprano de Emilia Romaña, Federica Lombardi, primó su vertiente lírica durante los Actos I y II. Empero, a partir del Acto III fue creciendo su dimensión como soprano *spinto*, con una Mimì crecida ante las disensiones amorosas. Esta cantante transalpina tiene buenos claroscuros, articulados con sus gamas vocales. Su paisano, el barítono Mattia Olivieri, está asistido por un buen *fiato*, y su instrumento, rotundo, le procura gran teatralidad en la escena. El barítono ubetense Damián del Castillo utiliza su voz un tanto catacumbaria para conferir un sesgo burlesco, socarrón, a su personaje, Schaunard. Este cantante jienense debe de encontrarse como pez en el agua con los papeles cómicos. Otro español, el bajo-barítono valenciano Manuel Fuentes Figueira, cantó con notable corrección su "Vecchia zimarra". Mención especial para la soprano valenciana Marina Monzó. Pese a su lozanía, camina con paso firme al estrellato. Su papel de Musetta nos deslumbró por su desparpajo interpretativo, una soprano ligera de paso fácil de la voz, sólido, muy limpio en los agudos.

La Orquesta, excelente, con unos timbres maravillosos, en donde cantan todas las familias instrumentales, subrayados por desgarradores floreos de los timbales. Magníficos los coros de niños y el Cor de la Generalitat Valenciana. La batuta del neoyorquino James Gaffigan, el nuevo director musical, posee un gran talento dramático y lírico. Una de sus virtudes es saborear las arias y arietas de los cantantes, con la orquesta entregada, (la expresión italiana *col canto*), sin llevar tiempos atrotinados. En fin, una *Bohème* que se escucharía un centenar de veces y no pasaría de moda.

Francisco Carlos Bueno Camejo

Saimir Pirgu, Mattia Olivieri, Damián del Castillo, Manuel Fuentes, Jorge Rodríguez-Norton, Federica Lombardi, Marina Monzó, Vicent Romero. Escola Coral Veus Juntes, Escolanía de la Mare de Déu dels Desemparats, Cor de la Generalitat Valenciana. Orquesta de la Comunitat Valenciana / James Gaffigan. Escena: Davide Livermore. *La bohème*, de Giacomo Puccini. Palau de Les Arts, Valencia.

DVD  
VIDEO

UNITEL  
EDITION



PIERRE BOULEZ  
SAAL

DANIEL BARENBOIM  
THE PIERRE BOULEZ SAAL SESSIONS  
**BEETHOVEN**  
THE COMPLETE PIANO SONATAS



*Música*

DIRECTA

[www.musicadirecta.es](http://www.musicadirecta.es)

# R

## Ritmo.es

### Guía

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

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

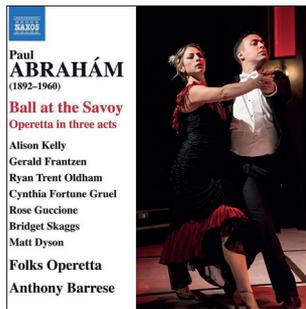
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

#### CALIDAD

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

#### Valoración técnica

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



Esta es la segunda grabación de una opereta a cargo de la compañía norteamericana Folks Operetta, y aparece diez años después de la anterior, dedicada a Leo Fall. Ahora le toca el turno a Paul Abrahám (1892-1960), un compositor húngaro que, si bien gozó de un éxito extraordinario, en ocasiones comparable al de su compatriota Lehár, no es ahora tan popular, a pesar de que, según parece, fue el creador de la "jazz operetta" en Europa, con melodías que hacían un guiño a las que contemporáneamente trabajan en Broadway compositores como Kern, Gershwin o Porter. Su origen judío le obligó, justo la temporada del estreno de *Ball at the Savoy*, a abandonar Berlín e ir peregrinando con grandes éxitos por media Europa y América, hasta recalar en unos Estados Unidos que no consiguieron rendirse a su música.

La obra que nos ocupa, en su traducción inglesa, es deliciosa, y se disfruta más con cada escucha; está a cargo de unos profesionales cantantes entre los que destaca la divertida Cynthia Fortune Gruel como Daisy Parker o el seductor Ryan Trent Oldham como Mustafa Bey. El argumento, con un baile al que acude por separado y de incógnito el matrimonio protagonista (también lo son en la vida real la seductora soprano Alison Kelly y el elegante tenor Gerald Frantzen) tiene mucho del *Die Feldermaus* de Johann Strauss y el director Anthony Barrese consigue una lectura trepidante y llena de contrastes.

Pedro Coco

**ABRAHÁM:** *Ball at the Savoy*. Alison Kelly, Gerald Frantzen, Ryan Trent Oldham, Cynthia Fortune Gruel, etc. Orquesta de la Folks Operetta / Anthony Barrese.

Naxos 8.660503-04 • 2 CD • 140' • DDD  
★★★★



Las cuatro obras recogidas en este disco son una buena muestra de la camaleónica facilidad de Thomas Adès (n. 1971) para construir su música a partir de materiales muy diferentes que sabe llevar a su propio terreno. Así, en los apenas veinte minutos que dura *Hotel Suite* (2018) saltan al oído ecos de Piazzolla, Britten, Weill, Bernard Herrmann, la *Lulú* de Berg, el jazz... La partitura es la tercera de las suites para orquesta que Adès ha extraído de la obra que, de la noche a la mañana, le brindó fama: la ópera *Powder Her Face* (1995), todo un escándalo en su momento.

La diferencia entre esta página y las dos concertantes que le siguen no puede ser más notoria: *Lieux retrouvés* (2016), para violoncelo y orquesta, sorprende por su contención y calidad descriptiva, mientras que en *Märchentänze* (2021), para violín y orquesta, las melodías de canciones y danzas populares inglesas conforman un juego tan gozoso como repleto de inventiva rítmica y tímbrica. La última obra, *Dawn* (2020), es una chacona, forma barroca que le sirve a Adès para evocar un amanecer.

Aunque Adès es un notable director, cede en esta ocasión la batuta a un Nicholas Collon que afronta este programa con elegancia y, en *Hotel Suite*, con la habilidad suficiente como para contener la tendencia a la hipertrofia sonora de ciertos momentos de la partitura. En cuanto a los solistas, su labor es irreprochable, sobre todo Kuusisto, quien estrenó *Märchentänze* y, al lado de Adès, la ha interpretado en escenarios como L'Auditori de Barcelona.

Juan Carlos Moreno

**ADÈS:** *Hotel Suite*. *Lieux retrouvés*. *Märchentänze*. *Dawn*. Pekka Kuusisto, violín. Tomás Nünz, violoncelo. Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa / Nicholas Collon.

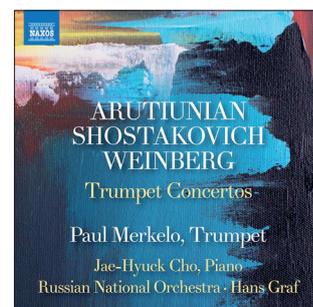
Ondine ODE 1411-2 • 58' • DDD  
★★★★

Decididamente, el *Concierto para trompeta* de Mieczyslaw Weinberg lleva camino de convertirse en uno de los caballos predilectos de los solistas de ese instrumento. Nada extraño, dada la peculiar factura de una obra que no solo es brillante y técnicamente exigente, sino que impresiona también por su carácter enigmático, pues lo mismo ahonda en lo grotesco como en lo onírico y fantasmal.

A su lado, el concierto de Alexander Arutiunian (1920-2012), otra partitura que ha ido ganando en popularidad en los últimos tiempos, suena mucho más tradicional: es una pieza de bravura sin más pretensión que procurar el lucimiento del intérprete.

El disco incluye también otra página habitual en el repertorio soviético para trompeta: el *Concierto para piano, trompeta y cuerdas* de Shostakovich. Y este es precisamente el principal problema de este registro: el trompetista Paul Merkelo ha considerado que su parte calla durante demasiado tiempo, por lo que, basándose en un trabajo previo del también trompetista Timofei Dokshizer, la ha extendido de modo que la partitura original se convierte en un concierto para trompeta con acompañamiento de piano... La excusa de que Shostakovich tuvo en mente hacer un doble concierto al modo barroco es solo eso, una excusa, sin que la obra se vea mejorada en grado alguno con tal manipulación. Este lunar empaña la labor de un Merkelo entregado sobre todo a destacar el lado más pirotécnico de las composiciones.

Juan Carlos Moreno



**ARUTIUNIAN:** *Concierto para trompeta*. **WEINBERG:** *Concierto para trompeta*. **SHOSTAKOVICH:** *Concierto para piano y trompeta*. Paul Merkelo, trompeta; Jae-Hyuck Cho, piano. Orquesta Nacional de Rusia / Hans Graf.

Naxos 8.579117 • 62' • DDD  
★★★



El cellista David Stromberg ha grabado las seis *Suites* para violoncello solo de J.S. Bach basándose en una interpretación históricamente informada, haciendo una revisión de las obras y estudiando en profundidad la organología del momento para presentarnos una curiosidad, la utilización del cello *piccolo* en la Sexta Suite. Para la grabación de las cinco primeras utiliza un cello barroco con cuerdas de tripa y arco de la época, pero es en la n. 6 donde aparece este curioso cello *piccolo*, que es un poco más pequeño que el normal y que tiene cinco cuerdas (la quinta cuerda es más aguda y está afinada en Mi). Organológicamente se sitúa entre la viola da gamba con seis cuerdas y el cello barroco con cuatro, condición que lleva al oyente a un reino de sonido más brillante y nuevo que no se consigue con un instrumento actual.

La forma de estas *Suites* sigue la típica sucesión de danzas barrocas, empezando con un *Preludio*, continuando con la *Allemande*, *Courante*, *Saranbande* y *Gigue* e intercalando algún *Minuetto*, *Gavotte* o *Bourrée* entre ellas.

La utilización de estos dos instrumentos barrocos le permiten a Stromberg realizar matices más sutiles que con un instrumento moderno e incluso mostrar uno de los aspectos principales que se daba en la estética del barroco, la desigualdad, diferencias sutiles a nivel de ritmo, articulación y dinámica que creaban un discurso más rico, musicalmente hablando; todo ello queda patente en la audición de esta grabación que nos descubre estas obras de una manera nueva y fresca.

Raquel Sernequet

**BACH: Seis Suites para violoncello.** David Stromberg.

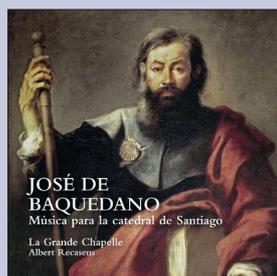
Oehms Classics OC498 • 2 CD • 140' • DDD

★★★★★

Albert Recasens, al frente de la Grande Chapelle, vuelve a ofrecernos un riguroso trabajo de recuperación histórica, esta vez centrado en la figura de José de Baquedano. Nacido en Puente de la Reina (1641), se ordenó fraile trinitario y se formó como músico en uno de los núcleos culturales más importantes del momento, el Real Convento de la Encarnación de Madrid. En la capital tuvo la oportunidad de conocer la obra de músicos de la Corte como Juan Hidalgo o Carlos Patiño. En 1681, el cabildo de la catedral de Santiago de Compostela lo nombró maestro de capilla, puesto que detentó hasta 1710. Pese a la crisis económica y política del siglo XVII, la catedral de Santiago continuaba siendo uno de los centros religiosos con más medios económicos de la Península. Así, Baquedano se adaptó a los recursos y al gran espacio del que disponía, componiendo obras polícorales en un estilo a medio camino entre la tradición polifónica hispana y las novedades que entraban de Europa.

Albert Recasens tampoco ha escatimado efectivos en la selección de obras sacras en latín, ofreciéndonos con La Grande Chapelle una música bella y con una sonoridad plena, suntuosa. Siempre atento a la expresión del texto, consigue una interpretación que transita fluida de las partes de contrapunto a las homofónicas y del gregoriano a la polifonía, jugando con el colorido de los instrumentos de forma que la escucha de esta música inédita resulta un verdadero goce.

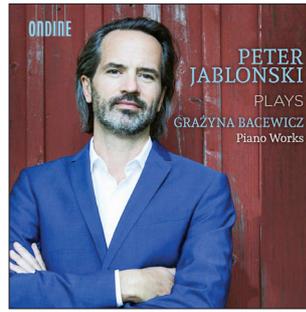
Mercedes García Molina



**BAQUEDANO: Música para la catedral de Santiago.** La Grande Chapelle / Albert Recasens.

Lauda LAU022 • 67' • DDD

★★★★★ R



El afamado pianista Peter Jablonski ha incorporado recientemente en su repertorio música de compositoras como Valborg Aulin, Elfrida Andrée, Cécile Chaminade y Grazyna Bacewicz. De esta última nos presenta cinco obras para piano con el sello Ondine, un trabajo que ha sido galardonado con el premio Charles Cros de la Academia Francesa de Música Contemporánea.

Si bien las obras para violín de Bacewicz han gozado de una amplia difusión, composiciones como las de este trabajo todavía buscan ocupar un merecido sitio dentro del repertorio pianístico. Por ello, es un lujo encontrar en una única grabación ambos conjuntos de estudios y las dos sonatas para piano y, más específicamente, bajo la interpretación de un pianista que ha sabido acentuar el carácter y originalidad de cada una de las obras. Quizás a quien lea estas líneas le resulte especialmente interesante el *Concierto cracoviano* que, como su propio nombre indica, está creado a partir de melodías populares de Cracovia. Su carácter juguetón y su escritura en diferentes texturas hacen que este inicio del disco nos invite a seguir descubriendo a la compositora polaca.

Si analizamos las precisas descripciones que la propia autora hace de sus estudios, observaremos cómo Jablonski ha cumplido con sus expectativas y ha superado todas y cada una de sus complejidades técnicas. El broche final son las Sonatas para piano, con una particular mención a la *Primera*, ya que fue el propio intérprete quien la publicó en 2021 (70 años después de su estreno) para devolverla a la vida y que estuviera disponible para cualquier pianista que desee tocarla.

Sakira Ventura

**BACEWICZ: Obras para piano.** Peter Jablonski, piano.

Ondine ODE 1399-2 • 71' • DDD

★★★★★

Aparece la primera entrega de un nuevo ciclo integral de las Sinfonías beethovenianas con las ns. 1, 2 y 7. Se intuye que, ante la calidad de la discografía, pudiera pasar desapercibido y se cuestionará la necesidad de esta aportación. El mismo director se anticipa a nuestras reticencias en una entrevista con Anselm Cybinski, que ocupa el espacio de las tradicionales notas al disco, y expone las causas que han motivado este proyecto: hace seis o siete años interpretaron todas las Sinfonías en un fin de semana, y aquella intensidad de preparación fue una experiencia muy importante para la orquesta, de manera que, con la llegada del 12º aniversario de su relación, y viendo la madurez de su trabajo, han decidido grabarlas en estudio, sacando partido a las restricciones pandémicas.

El resultado es realmente bueno, consiguiendo un equilibrio milagroso entre distintas tendencias o facciones interpretativas: ni son versiones *Sturm und Drang* a la Harnoncourt, ni son versiones pasadas en su romanticismo, ni los *tempi* son morosos como en algunas versiones clásicas ni son alocados como en algunas con instrumentos originales, ni eliminan el *vibrato* ni lo utilizan por doquier. La orquesta toca con instrumentos modernos, pero con trompas y trompetas naturales, combinación de lo viejo y lo nuevo que les permite no tener que compensar con 40 instrumentistas de cuerda, de manera que la consecuencia final es una claridad en el discurso, una nueva profundización en la Urtext, en el texto original de Beethoven. Quedamos a la espera de las dos próximas entregas para completar el ciclo en otoño de 2024.

Jerónimo Marín



**BEETHOVEN: Sinfonías ns 1, 2 y 7.** Kammerakademie Potsdam / Antonello Manacorda.

Sony Classical 19658740072 • 2 CD • 98' • DDD

★★★★★



Dentro de la producción beethoveniana, hay algunas obras que aún merecerían mayor atención de la que reciben, pero que, por diferentes factores, no lo logran. *Egmont* es la música incidental escrita para el homónimo drama de Goethe, y, si bien es cierto que su obertura sí está entre las preferidas por los aficionados, rara vez se accede al resto de los 9 números que la conforman. Encargada por el teatro de la Corte de Viena, el héroe central de la obra teatral, *Egmont*, y su amada Klärchen, con su insaciable deseo de libertad, más la admiración de Beethoven por el propio Goethe, al que envió la partitura y no acusó recibo, explican el entusiasmo de Beethoven por esta ocasión, hasta el extremo de no querer cobrar por el encargo.

Algunos de los números musicales del drama están indicados por el propio Goethe ("aquí canta una canción"), pero la elaboración de Beethoven excede con creces la simple funcionalidad de esta música, con dos lieder muy bien trenzados, y unos intermedios musicales que siguen alimentando el drama para evitar la dispersión del espectador.

La presentación de la obra en doble disco es un acierto. El primero introduce a un narrador que nos explica la trama entre los números musicales. Y el segundo presenta la música toda seguida, con el añadido final de la *Obertura para la onomástica del Emperador*. La versión de la Orquesta de la Radio de Mú-nich con John Fiore es excelente, por el extremo cuidado del vibrato y por no precipitar los *tempi* en esos finales fragorosos beethovenianos, dejando respirar a la música.

Jerónimo Marín

**BEETHOVEN:** *Egmont* Op. 84. *Obertura "Zur Namensfeier"* Op. 115. August Zimer, narrador. Christina Landshamer. Münchner Rundfunkorchester / John Fiore.

BR Klassik 900340 • 2 CD • 99' • DDD  
★★★★★

El estilo beethoveniano de Muti ha evolucionado muy favorablemente a lo largo de los últimos años. Lo podemos comprobar si comparamos sus últimos trabajos con el ya notable, aunque con altibajos, ciclo sinfónico que grabó para la extinta Emi (Warner ahora) durante la segunda mitad de la década de los ochenta. Tanto es así, que en esta versión de la *Missa Solemnis* (procedente del Festival de Salzburgo de 2021) alcanza unas cotas solamente reservadas para los más grandes. El maestro italiano se beneficia de un cuarteto vocal que, sin ser perfecto (¿hay alguno que lo pueda ser en esta obra endiablada?), encuentra el conveniente equilibrio para hallar la cohesión necesaria entre las diferentes texturas de la partitura. También se beneficia de un coro y una orquesta que conoce a la perfección, y que cada vez suenan mejor; pero, lo que define con mayor precisión esta versión es la labor del propio Muti, que desde el comienzo sabe a la perfección lo que quiere para esta obra, y así se lo hace entender a solistas, coro y orquesta mediante pequeños gestos, miradas, o indicaciones que delatan una complicidad evidentemente trabajada.

Hacia tiempo que no se publicaba una versión de la *Missa Solemnis* de esta entidad; creo que desde Barenboim (Warner), años noventa. El argentino, junto a Klemperer (Warner) y Bernstein (DG) integra el triunvirato que conforma el olimpo de la fonografía de la obra; un peldaño por debajo, se encuentran Giulini (Warner) y esta que ahora comentamos.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



**BEETHOVEN:** *Missa Solemnis*. Feola, Kolosova, Korchak, Abdrazakov. Coro Estatal y Filarmónica de Viena / Riccardo Muti. Dir.: Michael Beyer.

Cmajor 806508 • 91' • DVD • DTS  
★★★★★

## PULSO VITAL

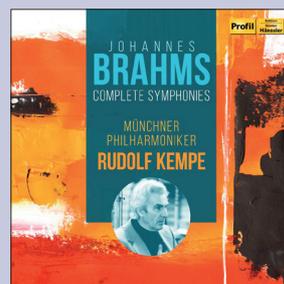
Hace sólo dos meses hablábamos de Kempe y el fuerte pulso vital que contenían sus interpretaciones, haciendo alusión a este ciclo de Sinfonías de Brahms, como uno de los más notables de su época. Perfil ofrece esta edición, a la que se puede adjuntar las Sinfonías ns. 4 y 5 de Bruckner que, como Brahms, fueron editadas por Emi en los setenta (grabaciones de 1974 y 1976). En cuanto a las remasterizaciones, guardan los mismos defectos que suelen mostrar en las recopilaciones de la firma; como no dejar espacio entre las diferentes pistas. Además, casi no puede hablarse de remasterización, pues lo que se suele hacer es transportar el sonido original simplemente digitalizado, sin ningún tratamiento, al CD. Resulta frustrante en el caso de Brahms, pues el sonido original, excesivamente metálico y algo desequilibrado en los instrumentos de viento, podría haber sido mejorado con una remasterización más cuidada. También con Bruckner, aunque en este caso, el sonido original estaba más logrado.

Kempe ya había grabado las Sinfonías de Brahms en la década de los cincuenta con la Filarmónica de Berlín. Si comparamos ese ciclo con este, con el concurso de la Filarmónica de Munich, advertimos una mayor intensidad, sobre todo en la *Primera Sinfonía*. Podemos concluir que

Kempe tenía desde el inicio una idea muy concreta, y era fiel a ella siempre que se acercaba a su música. Igual le ocurre con el *Concierto para violín con Menuhin*, o su extraordinario *Réquiem Alemán*. Desde este punto de vista, esta integral es redonda, aunque determinadas secciones de las *Primera* o *Tercera* podrían haber sido más paladeadas; pero traicionado el impulso directo que imprime el director a todo el ciclo. Es un Brahms visionario, vitalista y de pulso muy atractivo, que necesitaría ser servido en unas condiciones acústicas más idóneas.

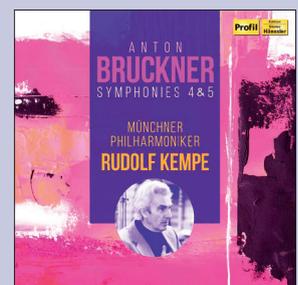
El Bruckner no es tan redondo, con momentos de gran inspiración y belleza. El director alemán vuelve a ser fiel a sus principios, tensando el discurso musical, para que la intensidad no decaiga en ningún momento, o creando expectación ante lo que está por venir en los diferentes puntos cruciales de la obra. Son estos registros de una gran importancia, no sólo porque aún a día de hoy presentan un Bruckner perfectamente viable, sino porque en el momento de su aparición (*Quinta*), vinieron a llenar un hueco importante en la discografía de un compositor que pedía a gritos una renovación y un lugar de privilegio entre los grandes sinfonistas de la historia.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



**BRAHMS:** Sinfonías completas. Variaciones Haydn. Filarmónica de Munich / Rudolf Kempe.

Profil 20037 • 173' • 3 CD • ADD  
★★★★★



**BRUCKNER:** Sinfonías ns. 4 y 5. Filarmónica de Munich / Rudolf Kempe.

Profil 20038 • 140' • 2 CD • ADD  
★★★★★



Reunión satisfactoria entre dos generaciones de artistas, Mutter y Ferrández, sin olvidar al pianista Lambert Orkis, en dos obras románticas que dejan brillar sus habilidades técnicas y su pasión. No se puede negar que Mutter es uno de esos músicos que ama lo que hace y está comprometida con la música y compartiéndola con su público. Pablo Ferrández no se queda atrás. Nos deleitan con música grandiosa, musculosa y heroica, hasta llegar el contraste en la segunda parte con música de cámara íntima, sensual y lírica. Todo ello con el acompañamiento exuberante y envolvente de la Orquesta Filarmónica Checa con Manfred Honeck al frente. Solo en el dúo de amor apasionado entre los solistas del *Andante* del *Doble Concierto* de Brahms suena totalmente comprometido y convincente.

No menos interesante es el *Trio con piano en sol menor* gravemente descuidado de Clara Schumann. Debido a que esta pieza rara vez se escucha, se coloca al frente para que no se la pierda, y los oyentes encontrarán que es complementaria a la obra de su "amigo" Brahms. A pesar de su forma clásica una pieza romántica melancólica en la línea explorada por su marido, y su melancolía inquietante está en consonancia con la música de cámara alemana de mediados del siglo XIX. El conjunto tiene un enfoque suave y controlado de esta música, y la riqueza de las cuerdas se mezcla agradablemente con el tono redondeado del piano.

Luis Suárez

**BRAHMS:** Concierto doble para violín y chelo. **CLARA SCHUMANN:** Trío en sol menor. Lambert Orkis, Anne Sophie Mutter, Pablo Ferrández. Orquesta Filarmónica Checa / Manfred Honeck.

Sony Classical 19658741102 • DDD • 61'

★★★★★

Margarita Höhenrieder (portada de RITMO en abril de 2022) tiene una larga trayectoria y es profesora de piano en la Universidad de Música de Múnich. En este disco interpreta música de Chopin en un Gran Piano Pleyel original de 1845, el piano preferido por Chopin. Es probable que esté restaurado, al menos el fieltro de los macillos, pues es difícil mantenerlos después de 175 años. Chopin escribió sus dos *Conciertos* como autopromoción para darse a conocer en París. El n. 1 es el más conocido, y Margarita Höhenrieder se hace acompañar aquí por la orquesta La Scintilla, conjunto historicista residente en la Ópera de Zúrich, cuyo director es el italiano Ricardo Minasi, especializado en música barroca interpretada con instrumentos originales.

Se puede escuchar en la interpretación del *Concierto* que ambos, la pianista y el director, buscan la sonoridad original, el alma de la música de Chopin, en un piano en el que no se alcanza aun la velocidad que permiten los pianos actuales; el *tempo* está ajustado y la búsqueda es más sobre la expresión que sobre la exhibición virtuosística. Así lo entiende también Riccardo Minasi, que guía a su orquesta en esa dirección. Completa el disco una selección de 10 de las 58 *Mazurkas*. Basadas en la danza tradicional polaca, se pueden considerar como pioneras del nacionalismo musical. Son piezas no extremadamente difíciles de tocar, pero sí de interpretar, y en este disco escuchamos a Höhenrieder sacar la máxima expresión de estas piezas en la sonoridad del piano para el que fueron pensadas.

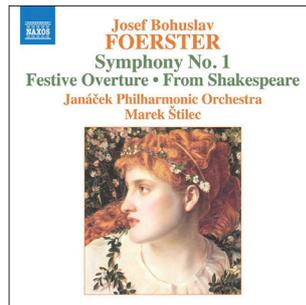
Sol Bordas



**CHOPIN:** Concierto para piano n. 1. 10 *Mazurkas*. Margarita Höhenrieder, piano. Orquesta La Scintilla / Riccardo Minasi.

Solo Musica SM400 • 69' • DDD

★★★★★



Con Zdenek Fibich, Josef Bohuslav Foerster es el más cosmopolita de los grandes compositores del romanticismo checo. O, dicho de otro modo, el menos nacionalista, a pesar de obras como la ópera *Eva*. El repertorio escogido para este disco da cuenta de esa tendencia de Foerster. Así, la *Sinfonía n. 1* (1887-1888) se inscribe en la tradición sinfónica germánica más pura, con un encantador *Andante sostenuto* en forma de idilio y detalles sorprendentes como la inclusión de una parte en estilo fugado en la sección de trío del *Allegretto scherzando*. La obra, no obstante, es aún poco personal, no así la suite *De Shakespeare* (1908-1910), cinco movimientos que evocan el universo del dramaturgo inglés y a cuatro de sus personajes femeninos, *Perdita* (*Cuento de invierno*), *Viola* (*Noche de reyes*), *Lady Macbeth* y *Katharina* (*La fierecilla domada*). El talento dramático de Foerster aflora en esta música, ora encantadora, ora inquietante y llena de misterio, cuando no grácil y juguetona. Igualmente, seduce por la facilidad del compositor para la creación de melodías y su imaginación a la hora de instrumentar. En cuanto a la *Obertura festiva* (1907), es lo que sugiere su título: una obra de circunstancias, pero realizada con oficio más que sobrado.

Abalado por su notable integral sinfónica de Fibich, Marek Stilec firma unas versiones valiosas y necesarias de un repertorio tan interesante como poco frecuentado por las discográficas. Esperemos que su incursión en Foerster no se quede aquí y se extienda a sus otras cuatro *Sinfonías*.

Juan Carlos Moreno

**FOERSTER:** Obertura festiva. *Sinfonía n. 1. De Shakespeare*. Orquesta Filarmónica Janáček / Marek Stilec.

Naxos 8.574336 • 64' • DDD

★★★★★

El matrimonio Wunsch nos presenta un nuevo trabajo junto al violín de Raúl Teo Arias y el violoncello de Johann-Sebastian Sommer. El repertorio elegido para esta grabación es poco común, son las *Nueve Arias alemanas* de Haendel que fueron compuestas entre 1724 y 1727 cuando el compositor estaba trabajando en Londres. Bernhard Wunsch ha realizado un arreglo en el cual el violín está continuamente presente como instrumento solista, excepto en el *Aria HWV 205*, donde sólo aparece el violoncello, y en el *HWV 210*, donde, tanto el cello como el violín, se alternan el discurso acompañando a la voz.

Haendel utilizó los textos de un poeta de Hamburgo, B.H. Brockes, los mantuvo en alemán, pese a estar trabajando en Inglaterra y nunca los tradujo al inglés; este ciclo de *Nueve Arias alemanas* es inusual dentro de su producción, es muy íntimo, son piezas muy sensibles e introspectivas, y pertenecen más a la estética preclásica del *Empfindsamkeit* (*estilo de la sensibilidad*) que al Barroco.

En esta grabación los Wunsch se han abstenido deliberadamente de lo que se conoce como práctica de interpretación histórica, justificándolo desde un punto de vista tradicional, en la época del barroco y hasta bien entrado el siglo XIX, arreglar obras y adaptarlas para instrumentos muy diferentes era una práctica normal, ofreciéndonos de esta manera un CD con una sonoridad bastante diferente a la obra original, ya que un aria con sólo cuatro ejecutantes causa una impresión más íntima que un gran coro y orquesta.

Raquel Serneguet



**HAENDEL:** *Neun Deutsche Arien*. Eilika Wunsch, soprano; Raúl Teo Arias, violín; Johann-Sebastian Sommer, violoncello y Bernhard Wunsch, clave y arreglos.

Hänssler Classic HC22009 • 64' • DDD

★★★

## UN HAENDEL PARA LA HISTORIA

Con la integral de los *Concerti Grossi* de Haendel, la Accademia Bizantina está de enhorabuena. Por un lado culminan una grabación que la pandemia interrumpió y por otro lo incluyen en "The exciting sound of Baroque Music", un proyecto cultural que integra diversas disciplinas artísticas con la intención de acercar la música barroca a nuevos públicos.

Haendel abordó absolutamente todos los géneros musicales de su época, siempre con un nivel de calidad difícilmente igualable. Además de dedicar más de 30 años a la ópera seria y oratorio, su catálogo instrumental es de una riqueza extraordinaria, debido en parte a que la corte demandaba obras de circunstancias y a que Londres era la cuna de los conciertos públicos. Este bullicioso ambiente favoreció el negocio de la impresión musical en el que destacaba John Walsh, editor con quien Haendel llevaba tiempo publicando sus óperas. Ante el éxito de ventas que resultaron ser los *Concerti Grossi* de Corelli, Walsh reunió composiciones de Haendel de diversos tipos, épocas y destinos para crear sin conocimiento del autor el *Op. 3* de los *Concerti Grossi*. Estos no tienen el número canónico de movimientos, oscilando entre los dos y los cinco y tampoco hay concertino, aunque sí pasajes virtuosísticos para instrumentos solistas de cuerda o viento. Al ser adaptados desde otras instrumentaciones distintas en origen, contienen errores que Ottavio Dantone ha optado por corregir, concretamente las partes de viola de los *Concertos* ns. 3, 4 y 5. Con la *Op. 6*, Haendel se cuidó mucho de la anterior piratería de Walsh: compuso de forma unificada en el otoño de 1739 y fueron impresos bajo su control en una lujosa edición, con la deliberada intención de competir con los de Corelli. Con estos comparte la misma distribución del concertino (violín I, violín II y cello) y la estructura. El *Op. 6* es una perfecta síntesis de los estilos italiano y francés y constituye el mejor ejemplo de



música instrumental de todo el siglo XVIII, sólo comparable con los *Concertos de Brandemburgo* de Bach.

Si bien la acústica seca del teatro Goldoni, donde se ha grabado el *Op. 3*, empaña su percepción, los dos opus comparten las mismas características: balance perfecto entre los solistas y el *tutti* y fraseo precisista hasta la obsesión, pintado con un verdadero encaje de bolillos de acentos y cambios de dinámicas y agógicas. El juego de timbres y texturas es vivificante y fresco en el *Op. 3*, donde destacan Elisabeth Baumer (oboe), Marco Brolli (flauta dulce y traverso), Alberto Guerra (fagot), Rei Ishizaka (oboe y flauta de pico). En el *Op. 6* brillan con apabullante virtuosismo Alessandro Tampieri (concertino y uno de los pilares de conjunto), Ana Liz Ojeda (violín II) y Emmanuel Jaques (cello). El continuo, formado por Tiziano Bagnati (archilaúd) y Stefano Demicheli (órgano), al que se añade Fabiano Merlante (tiorba) en el *Op. 6*, brinda el acabado sonoro característico de la Accademia Bizantina, potente en los graves, redondeado y rico en matices. Ottavio Dantone dirige desde el clave con *tempi* medidos, trazando un fraseo elegante en el que el discurso está claro y bien delimitado, a la vez enriquecido por ininidad de planos sonoros.

Con este brillante trabajo, la Accademia Bizantina entra con buen pie en 2023 para celebrar su veinte aniversario. Por otros veinte más.

**HAENDEL: Concerti Grossi Op. 3 y Op. 6.** Accademia Bizantina / Ottavio Dantone, clave y dirección.

HDB Sonus HDB-AB-  
ST-001/002 • 55' / 2h 41' • DDD

★★★★★ RSP

Mercedes García Molina



El contenido de este CD procede de un concierto celebrado en Villa Berg el 17 de septiembre de 1959. Los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial fueron de especial actividad musical para la famosa villa que, construida hacia mediados del siglo XIX por el arquitecto Friedrich von Leins, fue destinada en principio al príncipe heredero de Württemberg, para pasar al dominio de la propia ciudad de Stuttgart más tarde, ya en 1913. Al final de la guerra (y hasta los primeros años del siglo XXI) sería la Radio de Stuttgart la institución que se haría cargo del lugar, donde celebraba gran parte de sus actividades, la música una de las más significativas.

Con esta ya son unas cuantas versiones de la *Patética* de Tchaikovsky que se conocen firmadas por Celibidache. En todas ellas, como aquí ocurre, se ve ya venir lo que nos iba a ofrecer el rumano en sus últimos años al respecto, aunque, bajo mi punto de vista, no llega a alcanzar en esta obra los límites casi insospechados que sí logró con su última versión de la *Quinta Sinfonía* del compositor ruso. Por ello, quizás resulte aún más interesante la versión de la 102 de Haydn que nos regala un Celibidache que siempre acertaba cuando se acercaba a la música del autor de *La Creación*. Es este un Haydn colocado en la antesala del sinfonismo beethoveniano, como debe ser, al tiempo que dotado de frescura y estilo inconfundibles. Una gozada. Lástima del sonido en algunos momentos.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

**HAYDN: Sinfonía n. 102. TCHAIKOVSKY: Sinfonía n. 6.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart / Sergiu Celibidache.

SWR Classic 19118 • 75' • ADD

★★★★★ H

"Mucha agua debajo del puente" diría un angloparlante para explicar lo ocurrido en el campo de la interpretación musical historicista desde la temprana muerte de Karl Richter en 1981 hasta, un suponer, Teodor Currentzis. Y es que, en efecto, han pasado muchas cosas desde entonces o, para ser más precisos, desde que el director alemán dirigiese esta *Creación* en concierto (Munich, 8 mayo de 1972) y dejase así la que es muy probablemente su única grabación completa de la célebre partitura haydniana.

Privada la llaman, cuando quizá lo más correcto sea decir pirata; en todo caso, procede de la colección particular de su hijo, el Dr. Tobias Richter, y ha sido cuidadosamente restaurada, aunque el esfuerzo tecnológico no ha logrado eliminar del todo algunas deficiencias ocasionales de saturación, en especial en los coros. Sea como fuere, estamos ante una versión tradicional, densa, romántica a mucha honra, de *tempi* lentos que espantará a los amantes de las interpretaciones "informadas históricamente", pero que reúne suficientes atractivos para quienes reconozcan que otros presupuestos estéticos son también válidos o para los que disfruten (re)descubriendo voces como la postergada Elisabeth Speiser, Euridice en la mítica grabación del *Orfeo* de Raymond Leppard.

Más que una grabación indispensable de esta obra maestra, apreciamos en esta *Creación* un importante documento y una instructiva lección del arte directorial y canoro que merece ser escuchada al menos una vez. Ya sabe: fiabilidad alemana a su alcance.

Darío Fernández Ruiz



**HAYDN: Die Schöpfung.** Elisabeth Speiser, Werner Hollweg, Karl Christian Kohn. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Baviera / Karl Richter.

Hänssler Classics HC20076 • 2 CD • 111'

★★★★★

## COMO SI LA MUERTE ASOMARA POR AHÍ

Dos décadas después regresaba la enigmática *Jenufa* al Covent Garden (2021), con una producción de cuidada estética, eficaz dramaturgia y asfixiante atmósfera, firmada por uno de los grandes directores de escena de nuestro presente, ese explorador de la moral y los sumideros de la condición humana que es Claus Guth. Propuesta fría, incómoda y tétrica, repleta de gélidos simbolismos (impregnados de grises y negros), con una ensanchada dimensión psicológica que se beneficia de un portentoso trabajo de iluminación donde las tinieblas se apoderan de un escenario diseñado sobre la base de espacios cerrados y claustrofóbicos (no hay puertas, ni ventanas), donde es imposible ocultarse de una sociedad acechante que intenta decidir el destino de los personajes (ni rastro del campesinado). Una rueda de molino que no cesa en dar vueltas y pender sobre las cabezas de los intérpretes y que por las vestimentas intenta recordar a las alienadas *Brujas de Salem* del divino Miller.

Aunque hay tensión y desgarrar a chorros en el escenario, Guth tampoco prescinde de los coloridos elementos folclóricos eslavos que posee esta obra maestra a caballo entre dos siglos. Para bien, Guth cree estar inmerso en una especie de *Tristán e Isolda* moravo en el maravilloso dúo final, ese que aspira a apuntalar el sarcófago operístico decimonónico.

La gran triunfadora es sin duda la lituana Asmik Grigorian, espectacular dando vida a la maltrecha fémina (es capaz de ponerse a llorar a lágrima viva sobre el escenario). Una juvenil e inocente presencia física que unida al potente instrumento y la



pureza de su canto (natural y fresco en el agudo), regala una *Jenufa* de enorme calado y potencial dramático. Soberbia. Debutaba como esa desquiciada bruja mala que parece sacada de un cuento gótico que es la compleja Kostelnicka, nada menos que Karita Mattila, otra leyenda del universo operístico del moravo (inolvidable su Katia Kabanova en el Teatro Real). Ella fue la última *Jenufa* del Covent Garden junto al entonces mandamás del teatro Bernard Haitink (registro disponible en Erato). Su sacristana (la verdadera protagonista de la ópera) es de un dominio escénico demoledor, trágica y esquizofrénica, de una expresividad vocal que desgarrar. Su registro alto aún se mantiene vivo, como lo demuestra en la espinosa escena del relato del infanticidio. Estupendos los dos tenores (algo italianizados) de Nicky Spence (emotiva voz lírica) y un chulesco Saimir Pirgu. La veterana Elena Zilio ofrece una abuela entrañable.

El maestro húngaro Henrik Nánási, que entiende a la perfección la particularísima y ardiente rítmica (a lo Fricsay) y el intenso aroma eslavo que lleva adosada la partitura, despliega un amplio abanico de dinámicas y timbres, dirigiendo con mucho volumen, drama y tensión a una orquesta que da formidablemente el tipo en todas sus secciones. Versión de Brno.

**JANÁČEK: Jenufa.** Asmik Grigorian, Karita Mattila, Nicky Spence, Saimir Pirgu, Elena Zilio. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Henrik Nánási. Escena: Claus Guth.

Opus Arte OA1351D • DVD • 136' • DTS

★★★★★

Javier Extremera



La intención de la Orquesta y Coro Nacionales de España era festejar su 50 aniversario en 2021 con la interpretación de la misma obra con la inició su periplo, pero hete aquí que la pandemia se interpuso en el destino y, con buenos reflejos, se optó por "adaptar" la obra a las fuerzas permitidas por las autoridades sanitarias, reduciendo la plantilla original de 110 intérpretes en la orquesta a tan solo 55. No hay que rasgarse las vestiduras, pues hay toda una tradición histórica de este tipo de adaptaciones que incluyen desde el *Requiem* de Mozart para cuarteto de cuerda, el propio Liszt con las Sinfonías beethovenianas para piano, o en el caso del propio Mahler, su *Cuarta* para 14 instrumentistas (Klaus Simon) o la *Quinta* para 17 del Natalia Ensemble. La labor de José Luis Turina, cuyos detalles explica sabiamente el propio Turina en las necesarias y muy bien escritas notas al programa, es excepcional y aventuramos que será una versión muy a tener en cuenta por aquellas orquestas sin la capacidad para alcanzar la plantilla gigante demandada.

¿Qué se gana y que se pierde? Obviamente, la masa sonora no es la misma por lo que es evidente que la "pegada" de los tutti no será la misma, pero, a cambio, está todo el material expuesto con una claridad, y mérito también de Afkham y la OCNE que atraviesa un momento de gran calidad, hay algo transparente, aéreo, de diálogo entre timbres que recorre toda la Sinfonía. Landshamer y Cargill cumplen perfectamente su cometido, y el Coro, ocupando cada miembro la distancia requerida, emociona, aun cuando su toma sonora pierda algo de concreción en esta primera grabación mundial realizada en octubre de 2021.

Jerónimo Marín

**MAHLER: Sinfonía n. 2 (arreglo para orquesta reducida de José Luis Turina).** Christina Landshamer, Karen Cargill. Orquesta y Coro Nacionales de España / David Afkham.

OCNE 8436552740095 • 2 CD • 85' • DDD

★★★★★ P

El catálogo de Bohuslav Martinu presenta un buen puñado de minúsculas óperas que destacan por la frescura de su factura y el deseo de ir más allá de las convenciones del género, tanto en lo que se refiere a los argumentos como a la propia música. *Larmes de couteau* (*Lágrimas de cuchillo*, 1928) es una de las más originales. Con libreto de George Ribemont-Dessaignes, como también *Les Trois Souhaits* (1929) y *Le Jour de bonté* (1930), con las que conforma una especie de trilogía, es una sangrienta parodia surrealista de las historias de amor. En el plano musical destaca por su eclecticismo y un toque jazzístico que instrumentos como el banjo, el acordeón, el saxofón y el piano hacen aún más evidente. Sea por su argumento, sea por su música, la ópera no se representó hasta 1969, todo lo contrario que *Comedy on the Bridge* (*Comedia sobre el puente*, 1935), que primero fue estrenada en checo por Radio Praga en 1937 y luego, en 1951, en inglés y en versión escénica, en Nueva York, con tal éxito que acabó siendo adaptada también para televisión. Su música es una delicia de teatralidad y comicidad, con guiños a la tradición checa, parodias de marchas militares y esa facilidad melódica que constituye uno de los rasgos distintivos del Martinu maduro.

Las versiones de ambas óperas son una auténtica fiesta, sobre todo la de *Comedy on the Bridge*, llevada a un vertiginoso ritmo teatral por unos cantantes entregados. Cornelius Meister, por su parte, extrae de la pequeña orquesta el brillo y la chispa que estas partituras requieren. Recomendación, pues, más que plena.

Juan Carlos Moreno



**MARTINU: Les larmes de couteau. Comedy on the Bridge.** Elena Tsallagová, Maria Riccarda Wesseling, Adam Palka, Esther Dierkes, Stine Marie Fischer, Björn Bürger. Staatsorchester Stuttgart / Cornelius Meister.

Capriccio C5477 • 65' • DDD

★★★★★



No supone mayor novedad un lanzamiento con los dos Concursos para piano compuestos por Mendelssohn en su madurez (a los que, en esta ocasión, se suma el *Capriccio brilliant Op. 22*), ni tampoco sorprende el brillante desempeño como pianista y director del tristemente desaparecido Lars Vogt, por lo demás un excelente intérprete de cámara. No obstante, sepa el lector que no debe pasar por alto este registro, que el destino ha querido convertir en el testamento discográfico del músico alemán como pianista y director (su última grabación como pianista fue el *Canto del Cisne* de Schubert con Bostridge en Pentatone) y donde le encontramos al frente de la Orquesta de Cámara de París.

Grabado en noviembre de 2021, cuando Vogt llevaba poco más de un año como su director musical y se sabía enfermo, asombra comprobar que el pianista se halla(ba) en posesión de sus recursos técnicos y expresivos y en absoluta compenetración con la formación francesa, tales son la exactitud de articulación y la variedad dinámica de ambos. Estado de gracia es sin duda una expresión tópica, pero al tiempo adecuada para describir la calidad de las interpretaciones que Vogt nos brinda en un repertorio tan querido para él como propicio para la exhibición de su técnica al teclado y su discernimiento desde el podio. Quizás una discoteca bien estructurada no exige insistir en estas piezas si se cuenta con las versiones de Perahia o Katsaris, pero estas de Vogt rivalizan con cualquiera y, además, la limpieza e inmediatez de la sobresaliente toma sonora hacen creíble esa rara ilusión de que orquesta y solista estén tocando junto a nosotros.

**Darío Fernández Ruiz**

**MENDELSSOHN: Concursos para piano, Capriccio brilliant.** Orquesta de Cámara de París / Lars Vogt, piano & dirección.

Ondine ODE1400-2 • 52' • DDD  
★★★★★

No es la primera vez que alabamos públicamente la labor de Michael Gielen como director de orquesta. Pero su estrecha relación y defensa de la música contemporánea le viene de su juventud, cuando con sólo 18 años ofreció con el piano la integral de las obras de Schoenberg; si añadimos que también fue compositor, no es de extrañar que disponga de todas las herramientas necesarias para ser el estandarte de la música del siglo XX, y de Messiaen en este caso concreto: conocimiento de las armonías modales, compromiso con la rítmica de tradición no europea, habilidad para captar esa orquestación novedosa de su obra, y resalte de la estilización de los cantos de los pájaros.

Todo ello está aparece en este bello disco con tres obras emblemáticas de su catálogo: un fulgurante *Les Offrandes Oubliées*, primer éxito del primerizo Messiaen en 1931; el ciclo de canciones dedicado a su esposa *Poèmes pour Mi* y la colosal y compleja *Chronochromie*, estrenada por Rosbaud en 1960. Estas grabaciones de 1991, estando aún vivo el compositor, y 1996 en el caso de *Poèmes pour Mi*, hacen justicia a la originalidad y belleza de la música, y tanto Sarah Leonard como solista en las canciones, como la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena están espléndidos, y sobre todo, muy equilibrados en las texturas y dinámicas, elemento muy complicado cuando hablamos de obras con estas plantillas descomunales.

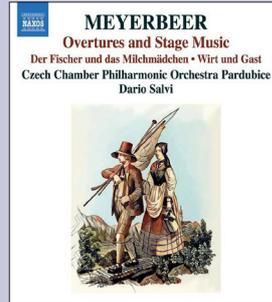
El catálogo discográfico de Gielen abarca más de 300 grabaciones, pero este disco merece un lugar prominente.

**Jerónimo Marín**



**MESSIAEN: Les offrandes Oubliées. Poèmes pour Mi. Chronochromie.** Sarah Leonard, soprano. ORT Vienna Radio Symphony Orchestra / Michael Gielen.

Orfeo C250131 • 59' • DDD  
★★★★★



Incansable labor investigadora la del apasionado director italo-escocés Darío Salvi para el sello discográfico Naxos, que ahora se ve plasmada en la grabación y publicación de obras muy tempranas en la producción musical de uno de los genios teatrales de las primeras décadas del siglo XIX: Giacomo Meyerbeer. En este proyecto se pretende dar a conocer una buena parte de la música que compuso aún en Alemania, finalizando con la primera obra de su periodo italiano. Y en el centro, un ballet pastoral de corte neoclásico dividido en veintidós cortos *tableaux* que recrean la cómica historia de celos entre la mujer de un pescador y una lechera. Los casi cincuenta minutos que dura la obra se llenan de contrastados momentos que culminan en una colorida contradanza presagio de ballets rossinianos como el de *Armida*.

Con una siempre implacada y muy empastada colaboración de la Orquesta de Cámara de Pardubice y los ágiles *tempi* de Salvi, se pasa del ballet a las oberturas de algunas de las óperas alemanas del compositor berlinés. De entre ellas, destaca el marcado orientalismo (clara evolución del serrallo mozartiano) de *Wirt und Gast*, de la que además se incluye una impetuosa marcha turca. O *La puerta de Brandenburgo*, con una obertura que celebra la retirada de Napoleón de la plaza alemana. Un disco ideal para los buscadores de rarezas prerrománticas.

**Pedro Coco**

**MEYERBEER: Oberturas y música para la escena.** Orquesta Checa Filarmónica de Cámara de Pardubice / Darío Salvi.

Naxos 8.574316 • 76' • DDD  
★★★★★

Los miembros del Armida Quartett continúan su colaboración con G. Henle Verlag para una nueva edición Urtext con este quinto volumen dedicado al catálogo completo de los Cuartetos de cuerda de Mozart. Ganadores del ARD International Competition en 2012 y del ECHO Rising Stars 2016/17, proponen una nueva mirada a estas páginas camerísticas en las que, al igual que en sus registros previos, presentan de forma conjunta obras de diferentes momentos compositivos.

En música, al igual que en pintura, se utiliza el término *claroscuro* para denominar los misterios y los contrastes, y Mozart lo expresa de una manera muy profunda en prácticamente toda su obra instrumental. Así queda patente en los tres movimientos en los que articula sus *Cuartetos KV 156 (Sol Mayor)* y *KV 158 (Fa Mayor)*, que abren el segundo disco de este volumen. Ese mayor equilibrio en la forma al que alude Hansjörg Ewert y que Mozart logra en los *Cuartetos KV 171 (Mi bemol Mayor)*, *KV 173 (Re menor)* y *KV 170 (Do Mayor)*, compuestos en 1773 e incluidos como primero y segundo del primer disco y tercero del segundo, acompañan un itinerario de escucha que nos conduce por la confianza en sí mismo para ampliar las posibilidades expresivas. Concluyen ambos discos con el segundo y tercero de los Cuartetos dedicados a Haydn (*KV 421 en re menor* y *KV 428 en mi bemol mayor*), en los que ese logro de autonomía estética queda demostrado con una articulación y un fraseo resultado de un ejercicio reflexivo por parte de los intérpretes.

**María del Ser**



**MOZART: Cuartetos de cuerda KV 156, 158, 170, 171, 173, 421, 428 (Vol. 5).** Armida Quartett.

Avi Music 6008553496 • 2 CD • 124' • DDD  
★★★★★



Después de permanecer en Berlín, Mozart regresó a Viena a principios de junio de 1789 con el encargo de seis nuevos cuartetos de cuerda para el rey Federico Guillermo II de Prusia. El monarca era un aficionado al violonchelo, por lo que las obras tienen un marcado protagonismo de este instrumento. Aunque el primero de estos Cuartetos fue terminado en el mismo mes de junio, dos más vieron la luz un año más tarde, marcando un período que la mayoría de los biógrafos considera excepcionalmente estéril. El encargo nunca fue terminado, ya que, de los seis cuartetos previstos, sólo fueron terminados tres, que son las últimas obras que Mozart escribió para esta fuerza instrumental. Estos tres últimos Cuartetos son conocidos como los *Cuartetos Prusianos*.

Una parte de la crítica y los aficionados no tienen a estos Cuartetos como sus favoritos y los que piensan que son obras de inferior calidad frente a los cuartetos anteriores de Mozart, son legión. Por todo esto, la grabación del Chiaroscuro Quartet es una verdadera oportunidad para conocer una aproximación imaginativa y muy equilibrada de estas obras.

El Chiaroscuro Quartet es conocido por sus interpretaciones de obras de Haydn, Beethoven y Schubert. En sus grabaciones, la gracia y el encanto han primado sobre la habilidad. Tal vez su Mozart suene algo serio, un poco falto de sentido del humor, pero su sonido es redondo, elegante y muy vienés y muestra muy bien la discreta originalidad que tienen unas obras que merecen mayor estimación.

**Juan Fernando Duarte Borrero**

**MOZART: Los Cuartetos Prusianos (ns. 21, 22 y 23).** Chiaroscuro Quartet.

Bis BIS2558 • 86' • DDD  
★★★★

En su más reciente grabación, el joven director estadounidense Ryan Bancroft, al frente de la Sinfónica de Göteborg, nos trae un programa muy poco habitual, con tres obras del lejano norte. Se trata de piezas concertantes para piano, tocadas con buen pulso y elegancia por el joven virtuoso sueco Peter Friis Johansson, muy conocido por la crítica debido a sus aplaudidas versiones de obras de Beethoven.

El programa inicia con el *Concierto para piano* y *orquesta* de la compositora finlandesa Laura Netzelt (1839-1927). Esta creadora, que vivió desde su primer año de vida en Estocolmo, tiene una obra extensa integrada por composiciones corales y sacras y una abundante producción camerística. Con tanto sólo tres obras orquestales, la más interesante es precisamente el aquí ofrecido *Concierto para piano*.

La siguiente obra es del compositor sueco Sven-David Sandström (1942-2019), prolífico autor de óperas, oratorios, ballets y obras corales y orquestales, que está representado en este disco por sus 5 *Piezas para piano y orquesta*. Una colección de obras de estética minimalista que el pianista toca con una digitación impecable.

Y la última obra es de la joven compositora sueca Andrea Lindberg Tarrodi (1981). Su *Concierto para piano n. 1 "Stellar Clouds"* representa su ya conocida obsesión por Italia, en la que la orquesta parece evocar el susurro del mediterráneo.

Déjese sorprender por esta música que tiene un alma poco común. Es una música apasionada, original y que no lo dejará frío.

**Juan Fernando Duarte Borrero**



**NETZEL / SANDSTRÖM / TARRODI: Conciertos para piano.** Peter Friis Johansson, piano. Gothenburg Symphony Orchestra / Ryan Bancroft.

Bis BIS2576 • 79' • DDD  
★★★★



A lo largo del pasado siglo se hizo habitual oír hablar de la inminente muerte de la sinfonía. Este estuche confirma lo errado de esa predicción: esta forma sigue bien viva, bien es verdad que liberada de los esquemas formales tradicionales. Así se aprecia en las Sinfonías del danés Per Nørgård (n. 1932), ocho fascinantes partituras, cada una de las cuales tiene su propia personalidad y representa, respecto a la anterior, algo así como un comienzo de cero. Si la *Sinfonía n. 1 "Austera"* (1956) presenta aún la huella de la tradición sinfónica escandinava, la *Segunda* (1970) y, sobre todo, la coral *Tercera* (1975) desarrollan el principio de la "serie infinita", una secuencia matemática que, traducida a notas musicales, combina el rigor del modernismo con una especie de metamorfosis natural que humaniza esta música. La *Quinta* (1990), por su parte, da un giro al introducir polos tonales que generan apuntes melódicos que irán ganando presencia en las siguientes obras: la enigmática *Sexta* (1999), ora dramática, ora estática; la agresiva *Séptima* (2006), y la luminosa y lúdica *Octava* (2011).

La de Nørgård no es una música que se dé siempre a la primera, pero el esfuerzo de acercarse a ella compensa sobradamente. La labor es más fácil si viene de la mano de directores como Oramo, Storgards y Dausgaard, que han hecho de la defensa del repertorio contemporáneo nórdico una de sus señas de identidad. Recomendación plena.

**Juan Carlos Moreno**

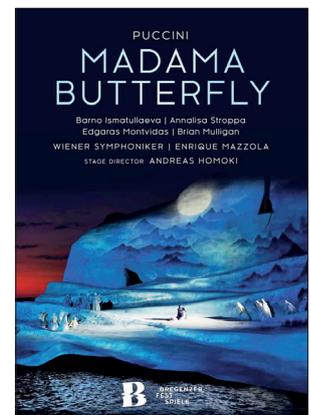
**NØRGÅRD: Sinfonías ns. 1-8.** Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Danesa; Filarmónica de Viena; Filarmónica de Oslo / Thomas Dausgaard, Sakari Oramo y John Storgards.

Dacapo 8.204002 • 4 CD • 238' • DDD  
★★★★

Que las producciones del festival austriaco de Bregenz, con el lago de Constanza como fondo, están preparadas para impresionar al público es un hecho innegable, pero esta vez, además, se va más allá y se busca en especial la belleza plástica y la sutileza, algo que casa con el drama que acoge. El decorado ideado por Michael Levine para esta *Madama Butterfly* que se presentaba como el espectáculo central de la edición de 2021 recrea un gran papel sobre el que se plasman continuamente (con ayuda de la tecnología) pinturas de corte oriental que dejan a veces sin palabras por la belleza del conjunto. La dirección de Andreas Homoki es a su vez muy cuidada, y consigue con su movimiento actuar llenar tan gran espacio y hacerlo a la vez reducido e íntimo.

Barno Ismatullaeva, que con su peculiar timbre consigue transmitir las emociones de la simpatía protagonista, convence desde la entrada por la entrega, del mismo modo que lo hace, por la calidez que emana su Suzuki, la mezzosoprano Annalisa Stroppa. De tintes eslavos y con arrojo es el Pinkerton de Edgargas Montvidas y matizado el Sharpless de Brin Mulligan, que completa un reparto muy disfrutable. Por su parte, Enrique Mazzola ofrece una lectura que se adecua a la atmósfera creada desde lo visual, con unos coros muy precisos y una Sinfónica de Viena de gran implicación. Una de las propuestas recientes de *Butterfly* más peculiares.

**Pedro Coco**



**PUCINI: Madama Butterfly.** Barno Ismatullaeva, Edgargas Montvidas, Annalisa Stroppa, Brian Mulligan etc. Coro del Festival de Bregenz y de la Filarmónica de Praga y Orquesta Sinfónica de Viena / Enrique Mazzola. Escena: Andreas Homoki. CMajor 762108 • DVD • 152' • DTS  
★★★★

Susan Kagan, pianista y musicóloga norteamericana, profesora de Historia de la Música, ha investigado la conexión de Beethoven con sus dos importantes alumnos: Ferdinand Ries y el Archiduque Rodolfo, y sobre este último hizo su tesis doctoral y también ha grabado sus composiciones. Su último proyecto ha sido grabar estos 5 CD con las Sonatas y Sonatinas de Ries, su *Fantasia "El sueño"* y las Sonatas a cuatro manos con el pianista ruso Vassily Primakov. De esta manera, Susan Kagan rescata y da visibilidad a la figura de uno de los compositores y pianistas más brillantes de su época, al que la crítica alababa por su "salvaje romanticismo". Su música es una síntesis entre el Clasicismo y el incipiente Romanticismo.

Ferdinand Ries (1784-1838) fue alumno y amigo de Beethoven, que le protegió y le facilitó su entrada como profesor y concertista; también fue su secretario y copista. El virtuosismo pianístico era una novedad en los conciertos públicos, eran famosos Hümmel, Dussek, Kalkbrenner y Ferdinand Ries, entre otros, y aunque también componían sinfonías, óperas, conciertos y piezas de música de cámara, su producción pianística destaca por sus dificultades, convirtiendo al instrumento en el lugar adecuado para la exhibición virtuosa de sus intérpretes. Más tarde llegarían Chopin, Schumann o Liszt, pero pianistas como Ries son los que abren la puerta a este período, por eso es tan importante conocerlos, pues así tendremos una visión más completa de la Historia de la Música. Susan Kagan, en esta colección, actúa además de como docente, como gran pianista.

**Sol Bordas**



**RIES: Sonatas y Sonatinas para piano completas.** Susan Kagan, Vassily Primakov, piano.

Naxos 8.506043 • 6 CD • 363' • DDD  
★★★★



Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), conocido como "el milanés", para distinguirlo de su hermano, Giuseppe Baldassare "el londinense", es un interesantísimo compositor en cuya obra, por sí sola, se puede rastrear cronológicamente la evolución desde el Barroco tardío al Preclasicismo o incluso al Clasicismo. Esto se nota, sobre todo, en sus Sinfonías, género del que, sin cuestionar la paternidad de Haydn, se podría considerar "abuelo", pero también en otras de sus composiciones, como, sin ir más lejos, en las Sonatas para violín y bajo continuo que integran el programa de este disco, primicia discográfica mundial, las cuales se sitúan, para hacernos una idea, a medio camino entre Tartini o Locatelli y Nardini o Pugnani.

Estas seis Sonatas reciben el sobrenombre de "Vienesas" porque fueron encontradas en un manuscrito conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena. Para poner en valor descubrimientos como el presente, se hace imprescindible una interpretación solvente, y eso precisamente es lo que, por fortuna, nos brinda el Oinos Baroque Trio, integrado por Stefania Gerra, violín barroco, Simonetta Heger, clavicémbalo y pianoforte y Daniele Bogni, violonchelo barroco, quienes cumplen más que aseadamente con sus toros en estas, aunque sin excesivos alardes, nada fáciles partituras.

**Salustio Alvarado**

**SAMMARTINI: Seis Sonatas Vienesas.** Oinos Baroque Trio (Stefania Gerra, violín barroco; Simonetta Heger, clavicémbalo y pianoforte y Daniele Bogni, violonchelo barroco).

Dynamic CDS7959 • 62' • DDD  
★★★★

No es el compositor ucraniano Valentin Silvestrov (1937) muy conocido, a pesar de su amplio catálogo. Desde hace unos meses establecido en Berlín (ha tenido que huir de su Kiev natal por la criminal guerra contra su país), BR Klassik nos ofrece una grabación en directo realizada en 2011 para festejar su 85 aniversario, que se celebró en 2022. El *Requiem für Larissa* (1997-1999) está dedicado a su mujer Larissa tras su repentino fallecimiento en 1996, y a diferencia de sus ilustres predecesores, no es una música dramática temerosa del Día del Juicio Final.

Escrita para 5 solistas, coro y orquesta, y dividida en 7 números, es un lamento lleno de repeticiones infinitas, un lamento por la pérdida de un mundo, el mundo compartido con su mujer, y así nos encontramos ecos de las músicas preferidas por ella, retrospectivas y epílogos personales. No sigue el orden de la misa católica, las palabras divagan como en una corriente del subconsciente y se permite la introducción de versos del poeta ucraniano Shevchenko y su poema *El sueño*, con una orquestación para tenor, arpa, una soprano distante y un coro a boca cerrada, con un toque de música folclórica que constituye su esencia. Y también introduce colores corales propios de la liturgia ortodoxa con sus bajos profundos. Él mismo afirmaba que creía que esta sería su última obra. La versión que nos ofrece Mustonen con el fantástico Coro de la Radio de Baviera y unos solistas solventes hace plena justicia a esta bella música, que, probablemente, nunca tendremos ocasión de escuchar en directo, y que es salvada gracias a este disco.

**Jerónimo Marín**



**SILVESTROV: Requiem für Larissa.** Priska Eser, soprano. Jutta Neumann, alto. Andreas Hirtreiter, tenor. Wolfgang Klose, bajo. Michael Mantaj, bajo. Chor des Bayerischen Rundfunk. Münchner Rundfunkorchester / Andres Mustonen.

BR Klassik 900344 • 60' • DDD  
★★★★



La interpretación (más aún la grabación) en tiempos modernos del gran repertorio solista cumple en ocasiones la función de declaración de principios, de demostración personal de haber hallado una relectura personal del texto. El mérito de esta propuesta consiste, en gran medida, en el desafío de "reinventar" la obra, de reformularla a través de la propia identidad y liberarla en el propio tiempo.

El trabajo discográfico que ahora se presenta data realmente de 2006. La frescura desborda en el sonido de Fischer a través de la interpretación de un repertorio que, como ella misma descubre en unas breves líneas, supone la culminación formativa de todo estudiante de violín. Su técnica, intachable, es puesta al servicio de la obra: el respeto al texto es absoluto en *tempo*, dinámicas y articulación; la perfecta afinación y la belleza del timbre se adecúan magistralmente al melodismo que siempre encierra la obra de Tchaikovsky, tan cercana siempre a la naturalidad vocal.

Sin embargo, al escuchar este trabajo, resulta inevitable recordar las grandes versiones (como las de Leonid Kogan, Isaac Stern o Gidon Kremer) que han ido construyendo la historia de la interpretación de este repertorio o plantearse cuál sería la visión actual de Fischer de estas obras. En este sentido, puede tener gran interés el estudio de una determinada escuela violinística o el cotejo del desarrollo madurativo en el músico a través de la evolución en la interpretación de una misma obra.

**Nieves Pascual León**

**TCHAIKOVSKY: Concierto para violín, Sérénade mélancolique, Vals-Scherzo, Souvenir d'un lieu cher.** Julia Fischer, violín. Russian National Orchestra / Yakov Kreizberg.

Pentatone PTC5187005 • 68' • DDD  
★★★

UNITEL  
EDITION



# 11 BRUCKNER

WIENER PHILHARMONIKER  
CHRISTIAN THIELEMANN



DVD  
VIDEO



Wiener Philharmoniker  
Christian Thielemann  
Anton Bruckner  
Symphonies Nos. 2 / 8

*Música*

DIRECTA

[www.musicadirecta.es](http://www.musicadirecta.es)

## EL TRISTÁN DE PETER SEIFFERT

Resulta extremadamente complicado para cualquier oyente el tener que enfrentarse (además con poco tiempo de diferencia) a un nuevo *Tristán*, después de sufrir en las carnes la memorable lectura parida por un inigualable Daniel Barenboim, que sorprendentemente consiguió en su carrera mejorar lo inmejorable en lo que parece será su última aproximación a tan amada partitura (ver RITMO de julio 2022). A uno desgraciadamente todo lo que quede por llegar le resultará ya gris, extinto y monótono, pues si uno lo compara con su áureo predecesor, la sensación de ostracismo, liviandad y falta de voltaje, se apoderará irremediadamente de sus oídos.

Si conseguimos reseñar y empezar de cero, tampoco merece desaires e incluso será provechosa la escucha de este, retransmitido desde la *Staatsoper* (2013) por la radio austríaca (con una toma lejana y sin volumen, carente del esplendor sonoro propio de un estudio, algo que finalmente termina por herirla gravemente), que pasará a la historia por ser el único *Tristán* enlatado de uno de los mejores tenores wagnerianos de las últimas décadas, Peter Seiffert. Uno tiene que pellizcarse fuerte en algunos pasajes ante la marcada intensidad dramática desplegada, al leer que la batuta recae en el superficial Franz Welser-Möst, el aburrimiento hecho carne, que aquí firma seguramente una de las cumbres de su bostezante carrera. Un hombre cuya mayor virtud musical es ser austríaco y que por aquel año ejercía aún como mandamás sonoro de tan sacrosanta casa operística

**WAGNER: *Tristan und Isolde*.** Peter Seiffert, Nina Stemme, Stephen Milling, Janina Baechle. Orquesta y Coro de la Ópera Estatal de Viena / Franz Welser-Möst.

Orfeo C210123 • 3 CD • 224' • DDD

★★★★★

Javier Extremera



(la escena la firmaba David McVicar). Sin duda, donde más cómodo se siente es entre las amorosas y dulcificadas aguas del segundo acto, gracias en parte también a una Filarmónica de Viena que está esplendorosa en todos los frentes, en especial en su sedosa y aristocrática cuerda.

Lo mejor de este enésimo *Tristán* es Nina Stemme, que vuelve a regalar una *Isolda* poderosa e imponente en lo vocal (este es su tercer registro). Belleza de timbre (agudos amplios y naturales), desbordada carga psicológica y un abrasador aliento trágico con el que ciñe magistralmente al personaje (está imperial en el *Liebestod*). El instrumento de Seiffert no está diseñado para dar vida al héroe celta. A su entonces falta de agilidad y frescura, se le unía que siempre fue un tenor wagneriano más lírico que *helden*, por lo que la oscuridad y el imposible registro grave que impone el personaje hace que algunas veces le llegue el agua al cuello, algo que se acrecienta en el último acto. Aunque merezca el aplauso por su arrojo y resistencia, que alcanzan a conseguir momentos de gran belleza, como por ejemplo durante el éxtasis del dúo amoroso del acto segundo. El monótono Marke de Stephen Milling posee una densa y corpulenta presencia vocal, pero carece de humanidad y dolencia. Muy tembloroso y titubeante el Kurwenal de Schmeckenbecher y sin sobresaltos la Brangäne de Janina Baechle.



De nuevo tenemos al virtuoso brasileño en su tercer trabajo para el sello Naxos, ofreciéndonos difusión de compositores contemporáneos. El objetivo de este innovador álbum es presentar a los oyentes la rica variedad de sonidos de la familia de las trompetas y, mediante el uso de instrumentos modernos, con obras incluso especialmente compuestas desarrolladas para el proyecto durante la pandemia, así como dotar a la música de colores y texturas únicos. Todas las piezas fueron arregladas o escritas específicamente para esta grabación y el programa incluye autores contemporáneos brasileños que, como alquimistas de antaño, intentando recombinar elementos, presentan cuatro lenguajes musicales distintos en un programa forjado durante el encierro forzoso que llevó a una generosa hornada de nuevas creaciones.

*Tokyo Suite*, de Gabriele Roberto, trae el asombro de un viajero deslumbrado por la vasta metrópolis, mientras que *Las Cuatro Estaciones Brasileñas*, de Dimitri Cervo, ofrece un panorama colorido y enérgico de los mundos natural y humano. El viaje musical muy personal de Fábio Brum se destaca por el contraste entre la contemplación talmúdica de *De Profundis*, de Menachem Zur, y las reflexiones abstractas del *Concierto para trompeta "Nine Moods"* de Nicola Tesconi. Durante todo el recorrido, Brum nos muestra su inconfundible maestría al instrumento, una serie de trompetas con distintos registros y accesorios que el intérprete brasileño maneja con dominio absoluto de la técnica y la expresividad, con una Real Orquesta Sinfónica de Sevilla en pleno estado de forma.

Luis Suárez

**ALCHEMY. NUEVA MÚSICA PARA TROMPETA Y ORQUESTA.** Fábio Brum, trompetas. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Noam Zur.

Naxos 8.579119 • DDD • 69'

★★★★★

¿Qué es el "bolero"? ¿Un baile de origen español; otro del mismo género pulido en Cuba? ¿una canción melancólica? ¿quizás en México, o en ambos países? Todo en uno con distintas absorciones hasta llegar a autores e intérpretes que lo hicieron famoso, con melodías y letras inolvidables, bajo un ritmo inconfundible. Muchos grandes cantantes del mundo clásico ya abordaron el género, al igual que otros de la canción ligera, con mayor o menor fortuna. Aquí es el Trío Arbós el que coge el relevo, acompañando a la cantaora Sandra Carrasco, con arreglos de Ricard Miralles.

El talento de Carrasco en su ramo, rodeada de excelentes músicos, no se ve aquí de igual modo recompensado. La expresividad de la cantante interpretando viejos y nuevos boleros con competentes y renovados arreglos, y la excelente aportación del Trío Arbós, donde logra sus mejores resultados en los intermedios instrumentales, no se ve lo suficientemente abarcada, incluso renunciando al ritmo de bolero, llegando incluso a verse estrofas meramente recitadas, sin llegar a mantener la modulación acostumbrada de los intérpretes del género. Junto con clásicos archiconocidos como *Mira que eres linda*, pasamos a otros más interesantes por haber sido menos frecuentados, como *Llora o Voy a apagar la luz*, entre otros. Si bien las interpretaciones de estos diferentes elementos culturales son un tema interesante, el álbum casi termina pareciendo disperso, siendo las voces de cada parte el único hilo conductor, sin apenas contrastes y no logrando mantener del todo la pasión que estas piezas contienen.

Luis Suárez



**BOLEROS. Obras de diversos autores.** Sandra Carrasco y Trío Arbós.

Sacratif 012204 • DDD • 46'

★★★★★



La recuperación del sello Orfeo para las fechas navideñas de un extenso concierto enmarcado en las veladas dominicales de la Bayerische Rundfunk, registrado en la Philharmonie Gasteig de Múnich el 11 de diciembre de 1988 con la soprano estadounidense y Kammersängerin Helen Donath, tiene un programa barroco y clásico tan atractivo como variado, que va de los extractos de *El Mesías* de Haendel, en alemán, a villancicos o himnos a *cappella* interpretados por los famosos Gorriónes de Ratisbona. Este coro milenario, que en la fecha del concierto estaba dirigido por el hermano del papa Benedicto XVI, es otro de los alicientes del disco, pues su interpretación es en todo momento de un empaste perfecto, tanto en las populares melodías de Navidad como, especialmente, en el *Ave Verum* mozartiano o el *Laudate Dominum* de las *Vísperas KV 339*. La voz de Helen Donath es ideal para este repertorio y, a más de veinte años de su debut, suena fresca y ágil, con unos bellísimos trinos que convierten en un verdadero disfrute la escucha del *Exsultate Jubilate* con que se cierra el programa.

Este se complementa con el famoso *Concerto Grosso "Per la notte di Natale"* de Arcangelo Corelli, que el director Kurt Eichhorn expone de manera galante y luminosa. La Orquesta de la Radio de Múnich, con experiencia en el repertorio, supone el perfecto acompañamiento.

Pedro Coco

CHRISTMAS CONCERT. Obras de BACH, CORELLI, HANDEL, MOZART, etc. Helen Donath. Regensburger Domspatzen y Orquesta de la Radio de Múnich / Kurt Eichhorn.

Orfeo C230091 • 76' • ADD  
★★★★★

## DE CAMINO A FILADELFIA

Si bien es cierto que Ormandy, antes de desembarcar en Minneapolis, ya había tenido sus primeros contactos con la Orquesta de Filadelfia como director, no llegaría a ser titular de la formación pensilvana hasta 1936, después de un lustro al frente de la hoy denominada Orquesta de Minnesota. Emil Oberhoffer fundó la orquesta en 1903 con el nombre de Sinfónica de Minneapolis; él mismo se mantuvo al frente hasta su salida en 1922, tras varias desavenencias con la parte administrativa de la institución. Después de un año, en que Bruno Walter figuró como director invitado, Henri Verbrugghen se hizo cargo de la dirección musical hasta 1931, cuando fue nombrado un Eugene Ormandy, que ya resonaba en las mentes americanas como sustituto temporal de Toscanini en Filadelfia poco tiempo antes.

El húngaro se mantuvo en el podio de Minneapolis hasta su nombramiento definitivo en Pensilvania en 1936; es decir, cuando ya habían transcurrido quince años desde que pisó por primera vez tierras estadounidenses. Si desde 1921 su estancia en el continente americano había sido convenientemente aprovechada para completar su formación, no sólo como violinista (pues ese era su instrumento desde los inicios), sino también empuñando la batuta, a partir de 1930 todo ese aprendizaje comienza a dar sus frutos; primero circunstancialmente en la toma de contacto con la Orquesta de Filadelfia a que nos referíamos antes y, ya en 1931, con su titularidad en Minneapolis. No hemos de olvidar que el entonces ya nacionalizado estadounidense, es el primero de una estimable lista de nombres ilustres en figurar como director titular de la orquesta. Fue sucedido por Mitropoulos y, tras él se sucedieron otros como Dorati, Edo de Waart, Neville Marriner... Durante el periodo en que Skrowaczewski regentaba el podio, en 1968, la formación pasó a llamarse Orquesta de Minnesota; ac-

EUGENE ORMANDY Y LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MINNEAPOLIS. El álbum completo para RCA. Diferentes solistas.

Sony Classical 19439952392  
• 650' • 11 CD • ADD

★★★★★ H



tualmente, tras no pocas dificultades económicas y administrativas, se mantiene Osmo Vänskä en el cargo.

El álbum publicado por Sony recoge las grabaciones completas realizadas por el maestro entre los años 1934 y 1935 para RCA, y permite hacernos una idea de cómo el húngaro comenzaba a perfilar un repertorio que más tarde iría ampliando y perfeccionando durante los casi cincuenta años que pasó al frente de la Orquesta de Filadelfia. Es interesante por eso, por comprobar cómo desde la *Segunda* de Rachmaninov aquí contenida, hasta las últimas versiones de la obra que de él conocemos, hay un largo trayecto; como lo había desde sus versiones de los *Conciertos para piano* del mismo compositor, ya en Pensilvania, hasta, por ejemplo, su magistral dirección del *Tercero* acompañando a Ashkenazy. Es decir, nos sirve para estudiar el modo en que evolucionando una mente musical incansable como la de Ormandy.

Además de todo esto, también encontramos algún momento histórico de relieve, como la primera grabación (1935) de la *Segunda* de Mahler con toda su orquestación, pues Oskar Fried ya la había registrado en 1924 con una formación reducida. O una estimable *Séptima* de Bruckner, también de 1935, muy volcada en torno al segundo movimiento; en este caso ya había habido otros antes en grabar la obra (el mismo Fried también en 1924, o Horenstein en 1928). Y, desde luego, ya en estos primeros trabajos se vislumbra el excelente director de valsos y música de ballet que más tarde llegaría a ser. En conclusión, otra página de historia de la fonografía que no viene mal recordar.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

Con el hilo conductor de los cuentos de hadas como protagonistas de muchas de las piezas, la soprano Regula Mühlemann, que va consolidando con este quinto disco para Sony Classical su estrecha relación con el sello, presenta un hermoso programa de deliciosas melodías que abarcan casi cinco siglos de la historia de la música. El acompañamiento corre a cargo del conjunto de cámara suizo CHAARTS, que con más de una década de vida, también se consolida como uno de los más originales del panorama centroeuropeo, por su precisión y empaste. Los arreglos son muy cuidados y, por ejemplo, destaca el intimismo del canto a la luna de *Rusalka* con el que se abre el CD. Aun con un instrumento más ligero de lo habitual para el rol, Mühlemann, con su buen gusto y talento teatral, nos conquista entre tan perfectas melodías.

Por su parte, los marcados lazos entre Henry Purcell y Benjamin Britten no podían faltar en un monográfico de corte fantástico como este y la cantante suiza consigue encontrar los lazos estilísticos entre ambos compositores. A ellos se une con abandono el archiconocido lamento monteverdiano, que aquí se presenta exclusivamente con la parte femenina; o, de Verdi y de Massenet, las hadas fingida y real, recreadas con unos muy bellos filados.

Para finalizar, repertorio puramente de concierto: una amplia y elegante selección del *Peer Gynt* de Grieg.

Pedro Coco



FAIRY TALES. Arias de BRITTEN, DVORAK, GRIEG, PURCELL, etc. Regula Mühlemann. CHAARTS Chamber Artist.

Sony Classical 19439986672 • 68' • DDD  
★★★★★



*Fight for Light*, el primer proyecto discográfico del compositor Jesse Passenier (entrevistado el mes pasado en RITMO), editado por Navona Records (Parma Recordings), nos propone un viaje sonoro hacia la luz, concebida como metáfora de la energía, el color y la claridad. El *Piano Concerto No. 1 "Levensdrift"*, que sigue la estructura clásica del concierto para solista y orquesta, recuerda al *Concierto para piano en sol mayor* de Ravel (el propio Passenier cita a Ravel en el booklet como una de sus fuentes de inspiración), destaca elementos jazzísticos tanto en el solista como en la orquesta que, en ocasiones, parece transformarse en una *Big Band*. Kari Ikonen se alza como el intérprete perfecto de este concierto escrito para pianista de jazz. *Vibraphone & Marimba Concerto No. 1 "Becoming the Colour"*, tiene como protagonista al vibrafonista holandés Vincent Houdijk, que consigue extraer el amplio espectro de sonoridades que permite el uso como solista del vibráfono (con su particular sonido cristalino), y de la marimba (con su timbre más amaderado). El disco concluye con *Unravelling Confusion*; un dúo para vibráfono y piano, que Passenier plantea como una conversación musical entre los dos solistas del proyecto.

En ambas obras destaca especialmente la fantástica labor realizada por Josep Vicent al frente de la orquesta ADDA•Simfònica para recrear el estilo compositivo del holandés, en el que la música sinfónica convive en perfecta armonía con los ritmos y las improvisaciones propias del jazz. Mención especial también para la excelente toma sonora.

Mario González

FIGHT FOR LIGHT. Obras de Jesse PASSENIER. Kari Ikonen. Vincent Houdijk. ADDA•Simfònica / Josep Vicent.

Navona Records NV 6459 • DDD • 65' ★★★★★ RS

Continúa, y esperamos que por mucho tiempo, la colaboración de Lisette Oropesa con el sello Pentatone, que de ella ya había presentado un delicioso recital de arias de concierto de Mozart y una *Traviata* registrada en un momento ideal para la cantante. Ahora transita el infrecuente repertorio francés de dos compositores italianos clave en la primera mitad del siglo XIX: Rossini y Donizetti. Tres óperas de cada uno sirven a la soprano para desplegar su arsenal, desde una precisa coloratura, unos cautivadores trinos y un registro agudo seguro y desafiante a la gran atención al matiz, al acento y al canto ligado.

El personal y reconocible timbre es ideal para heroínas tan dispares como la aquí más luminosa Lucie (de *Lammermoor*), la pizpireta Marie de *La fille du Régiment* (que ya ha podido interpretar en vivo) o la estratosférica Adèle de *Le comte Ory*. De la noble Mathilde de *Guillaume Tell* destaca el estudiado recitativo antes de "Sombre forêt" y deja sin aliento la intensa y generosa selección que se ofrece al inicio del CD de *Le siège de Corinthe*. Pamyra es un rol de gran dificultad, que precisa unos mimbres muy característicos, y el ímpetu, la precisión casi acrobática y el abandono están asegurados en la voz de Oropesa: desde el recitativo "Que vais-je devenir" a la conocida "Juste ciel".

Corrado Rovaris, al frente de los precisos cuerpos estables de Dresde, contribuye al éxito del recital por su gran conocimiento del repertorio.

Pedro Coco



FRENCH BEL CANTO ARIAS. Arias de DONIZETTI y ROSSINI. Lisette Oropesa, soprano. Coro de la Ópera de Dresde y Orquesta Filarmónica de Dresde / Corrado Rovaris.

Pentatone PTC5186955 • 65' • DDD ★★★★★ R



Que no pase desapercibido este disco del sello español Eudora. A despecho de su delirante y poco atractiva portada y de su impreciso título (*Perdidos en Venecia*), contiene un programa de lo más interesante, con obras de Antonio Vivaldi (1678-1741) que son inéditas o, en todo caso, muy poco conocidas. Se trata de los *Conciertos para violín en do mayor RV 182, en sol menor RV 320 y en mi mayor RV 263*, del *Concierto para violonchelo en si bemol mayor RV 788*, de la *Sinfonía a 4 en re mayor RV 786* y del *Concierto para dos violines en la mayor RV 521*, a los que se unen la *Obertura n. 6 de Francesco Veracini (1690-1678)* y el *Concierto para violín (o más bien "concerto grosso") Op. 1 n. 9 de Benedetto Marcello (1686-1739)*.

Este registro también sirve de presentación discográfica a la orquesta de cámara *Infermi d'Amore*, conjunto de extraordinaria calidad, toda una revelación. Más que encomiable es la actuación de los solistas, de los violinistas Vadym Makarenko (RV 182, 320, 267 y 521) y Natalie Carducci (RV 521), así como del violonchelista Bruno Hurtado Gosálvez (RV 788), quienes brillan en unos conciertos vivaldianos de deslumbrante virtuosismo y altísimas exigencias técnicas, lo que quizá explique que hayan sido grabados tan poquísimas veces.

Salustio Alvarado

LOST IN VENICE. Obras de VIVALDI, VERACINI, MARCELLO. Vadym Makarenko, Bruno Hurtado Gosálvez, Natalie Carducci. *Infermi d'Amore*.

Eudora EUDSACD2206 • 65' • DDD ★★★★★

Grabado durante la primavera de 2021 tras algunos conciertos en vivo con un programa similar, el sello Pentatone presenta ahora un estupendo disco con arias para voz grave masculina extraídas de óperas de Wolfgang Amadeus Mozart y su supuesto rival, Antonio Salieri.

*Molieri* ve la luz un año y medio después y tiene como protagonista a uno de los bajo-barítonos de mayor prestigio en la actualidad para este repertorio: Adam Plachetka, que puede presumir de haber defendido a Fígaro o a Guglielmo, a Leporello o a Papageno desde Viena a Nueva York, pasando por Salzburgo o el Covent Garden. La elección de los roles es acertada (como lo es el momento en que se han registrado) pues se ponen muy de manifiesto sus virtudes: nobleza en el rotundo timbre, teatralidad y un fraseo muy cuidado. A los bien enfrentados Fígaro y Conde, Leporello y Don Giovanni, se suman con un detallado espectro de matices los héroes y villanos de Salieri, de los que destaca el caricaturesco y descarado Falstaff.

Gran entusiasmo y un marcado juego de dinámicas se aprecia en la dirección de Roman Válek, líder del conjunto barroco checo que acompaña con precisión al compatriota y que tiene la oportunidad de lucirse en solitario tanto en la vigorosa obertura de *Las bodas de Fígaro* como en la contrastada de *La grotta di Trofonio*, donde las maderas tienen además oportunidad de alardear de precisión.

Pedro Coco



MOLIERI. Arias de MOZART y SALIERI. Adam Plachetka, barítono. Czech Ensemble Baroque / Roman Válek.

Pentatone PTC5186022 • 59' • DDD ★★★★★



Después de un espléndido disco debut de Javier Camarena en Decca con arias belcantistas de García, Zingarelli y Rossini, el tenor mexicano vuelve a apostar sobre seguro para su presentación con el sello Pentatone. Esta vez se decide a dedicarle un monográfico a uno de sus compositores preferidos, Gaetano Donizetti, y lo hace en el marco del cada vez más consolidado festival que, en su ciudad natal, lleva su nombre.

El instrumento luminoso, dúctil y personal de uno de los más perfectos defensores de roles como Nemorino o Ernesto se atreve en este caso con personajes que no forman parte de su repertorio, al menos hasta el momento, pues aperitivos como la espléndida y matizada escena de la prisión de Devereux (que, eso sí, le acompaña desde los inicios) o el monumental "Notte d'orrore" de Marino Faliero, que no pudo asumir en 2020, nos hacen desear que no se quede aquí la aventura.

También es destacable su labor estilística con roles como el de *Il giovedì grasso*, de reminiscencias rossinianas, terreno que Camarena ha frecuentado con igual éxito.

El acompañamiento es el de un gran conocedor del repertorio como Riccardo Frizza, a las órdenes del muy implicado conjunto Gli Originali, y, por lo tanto, las lecturas son elegantes y muy teatrales. Si se decidieran todos a registrar un segundo volumen (hay muchos héroes del bergamasco que Javier Camarena podría afrontar con igual fortuna), sería una excelente noticia.

Pedro Coco

SIGNOR GAETANO. Arias de DONIZETTI. Javier Camarena, tenor. Coro Donizetti Opera y Gli Originali / Riccardo Frizza.

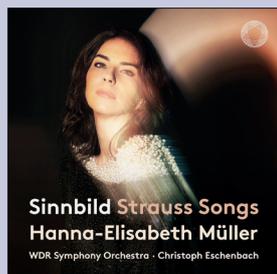
Pentatone PTC5186886 • 76' • DDD  
★★★★★ R

De la docena larga de Lieder orquestales que escribió Richard Strauss, solamente se interpretan regularmente los *Vier letzte Lieder*, el impresionante testamento musical del compositor. Del resto de sus Lieder, los más interpretados son los escritos originalmente para voz y piano y orquestados posteriormente por el mismo Strauss u otros compositores. Los once de esta selección (inusual y sabiamente breve, mejor dejar al oyente con ganas de más) están, por tanto, entre lo más conocido y grabado del compositor, excepto, quizá, la orquestación de *Malven* de Wolfgang Rihm.

La soprano Hanna-Elisabeth Müller dispone de los medios necesarios para interpretar este repertorio, y presenta unas versiones interesantes que difieren en su planteamiento general del de la mayoría de sus colegas: en lugar de lucir sus recursos elevándose (y elevándonos) con etéreas interpretaciones, nos ofrece versiones más terrenales, más intimistas (hasta donde pueden serlo con orquesta), más meditativas; como botones de muestra, *Winterweihe* y *September*.

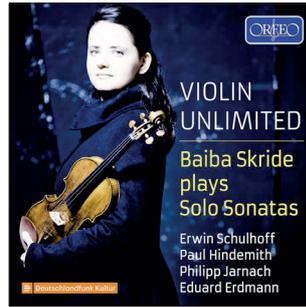
Christoph Eschenbach la secunda con su dirección, la orquesta contiene el sonido y busca el detalle. Son versiones diferentes (siempre respetuosas con la partitura, hablamos de matices) y quizá sorprendan por ello, pero son versiones a tener en cuenta, bien trabajadas y bien resueltas.

Silvia Pujalte Piñán



SINNBILD. Lieder de R. STRAUSS. Hanna-Elisabeth Müller, soprano; WDR Symphony Orchestra / Christoph Eschenbach.

Pentatone PTC5186806 • 46' • DDD  
★★★★★



El interés que despierta la música de Schulhoff en tiempos recientes parte de la percepción cómo este nuevo discurso era capaz de desprenderse de la importante impronta postromántica en los albores del siglo XX. Testigo de un lenguaje violinístico heredado a través de Reger, su *Sonata* despliega un complejo abanico de recursos técnicos con resonancias de la escritura bachiana en el *Allegro con fuoco* inicial.

Baiba Skride despliega un impecable *legato* en las *Variaciones sobre un tema de Mozart* que Hindemith presenta en su quinto movimiento. El hábil control del arco le permite dominar la capacidad expresiva de la articulación y en los largos reguladores demuestra la amplitud de una gama dinámica que tiene en el pianísimo de los agudos su momento de mayor sutileza. El *Allegro deciso* de Jarnach, donde la cantilena se funde con los enérgicos pasajes de dobles cuerdas, vuelve a exigir un contrastante diálogo entre estos dos caracteres musicales.

Una de las grandes dificultades de la obra de Erdmann es la de imprimir un carácter personal a cada una de las voces que conforma el diálogo polifónico. El *Allegretto scherzando* incorpora reminiscencias del repertorio popular. En las notas mantenidas y silencios, Skride juega inteligentemente con la natural reverberación del espacio, que contrapone al ataque decidido de los *pizzicati*.

Envidiable proyecto discográfico apadrinado por el canal cultural de la Radio alemana. Una sólida propuesta resuelta con solvencia y madurez por el sonido robusto y a la vez sensible de Skride.

Nieves Pascual León

VIOLIN UNLIMITED. Obras de SCHULHOFF (*Sonata*), HINDEMITH (*Sonata Op. 31/2*), JARNACH (*Sonata Op. 13*) y ERDMANN (*Sonata Op. 12*). Baiba Skride, violín.

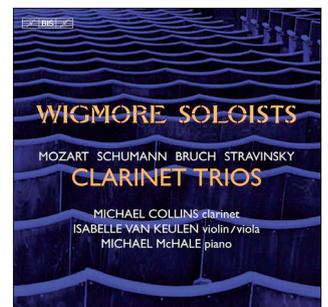
Orfeo C10051 • 57' • DDD  
★★★★★

El disco que quiero presentarles hará las delicias de todo amante de la música de cámara. Si usted es de los que cree que este género es demasiado intelectual, lo invito a que aprecie esta grabación en la que, piano, violín, a veces viola, y clarinete hacen un maridaje exquisito. Le aseguro que quedará sorprendido cuando sienta cómo, fuerzas instrumentales tan magras, le muestren obras llenas de emoción y color.

La interpretación está a cargo de los Wigmore Solists, una agrupación de cámara de reciente creación, fundada por el director del Wigmore Hall, John Gilhooly y actualmente liderada por Isabelle van Keulen (violín, viola) y Michael Collins (piano). Su repertorio incluye obras para cuerdas y obras para cuerdas con acompañamiento de vientos de madera y metal.

El disco que comento, el tercero en el incipiente catálogo de grabaciones de la agrupación, contiene obras que abarcan algo más de cien años de música, que comienza con un infaltable Mozart (*Kegelstatt-Trio*), interpretado por estos tres músicos con gracia juguetona; las cuatro piezas (*Märchenerzählungen Op. 132*) para clarinete, viola y piano de Schumann, son servidas al oído con alma romántica, pero sin amaneramiento; después nos ofrecen las poco habituales *Ocho Piezas Op. 83* para clarinete, viola y piano de Bruch, tocadas con elegancia y algo de drama y el programa finaliza con la versión para trio de la suite de *Historia de un soldado* de Stravinsky, en la que los Wigmore Soloists nos demuestran que el maestro ruso no miraba de soslayo al jazz. Una maravilla.

Juan Fernando Duarte Borrero



WIGMORE SOLOISTS. Obras de MOZART, SCHUMANN, BRUCH, STRAVINSKY. Wigmore Soloists: Michael Collins (clarinete), Isabelle van Kuelen (violín, viola), Michael McHale (piano).

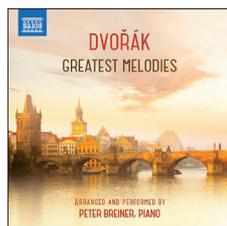
Bis BIS2535 • 68' • DDD  
★★★★★

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



Figura singular del siglo XX italiano, esta primera entrega de sus obras para piano incluyen primeras grabaciones mundiales, donde priman novedosas armonías, obras de extrema dificultad y no muy extensas.

**CASTIGLIONI: Obras completas para piano (vol. I).** Aldo Orvieta (piano).  
Grand Piano GP862 • 58' • DDD  
★★★★



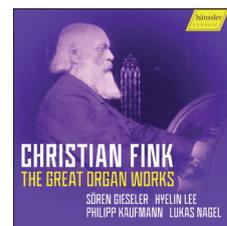
Extensísima duración para arreglos de las más bellas melodías de Dvorák por el propio arreglista, un experto en estas lides, el polifacético Peter Breiner. Resultados dispares según la obra arreglada.

**DVORÁK: Las más grandes melodías (arr. Peter Breiner).** Peter Breiner (piano).  
Naxos 8.574371 • 81' • DDD  
★★★★



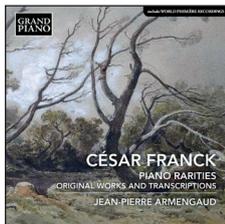
Figura armenia hoy olvidada, Stephen Elmas recibió consejos de Liszt, Massenet y Anton Rubinstein, siendo su piano un hermoso ejemplo del romanticismo tardío y de su fragilidad física debido su larga enfermedad. Interpretación ejemplar.

**ELMAS: Obras completas para piano (vol. I).** Mikael Arapetyan (piano).  
Grand Piano GP914 • 69' • DDD  
★★★★



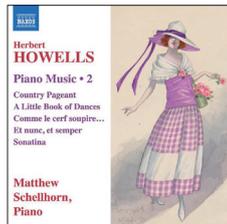
Tras dedicarle Hänssler una grabación a su obra para piano y Lieder, toca el turno ahora a sus mejores obras para órgano, donde 4 expertos en Christian Fink (1831-1911) nos ofrecen sus densas Sonatas y Corales.

**FINK: Las grandes obras para órgano.** Sören Gieseler, Hyelin Lee, Philipp Kaufmann, Lukas Nagel.  
Hänssler HC22066 • 70' • DDD  
★★★★



Un reputado maestro como Armengaud ofrece obras de Franck, desde el *Preludio Coral* y *Fuga*, hasta rarezas arregladas como *Les Éolides* o *Prière Op. 20* (arreglo de Blanche Selva), con un sonido seco pero de trato serio y concentrado.

**FRANCK: Obras para piano.** Jean-Pierre Armengaud (piano).  
Grand Piano GP906 • 69' • DDD  
★★★★



Segunda entrega que no supera la calidad de la primera, donde la música de Herbert Howells era claramente superior; en esta, las piezas breves sustituyen los ciclos de la anterior, aunque la calidad interpretativa es pareja.

**HOWELLS: Obras para piano (vol. II).** Matthew Schellhorn (piano).  
Naxos 8.571383 • 69' • DDD  
★★★★



Charles Mayer fue alumno de John Field, y estos dos ciclos, *Sueños de juventud* y *Flores de juventud* nos transportan a un remoto universo schumanniano, donde el piano traza un puente con las grandes obras del romanticismo del siglo XIX.

**MAYER: Jugendträume Op. 300; Jugendblüthen Op. 121.** Luigi Gerosa, piano.  
Dynamic CDS7980 • 69' • DDD  
★★★★



Una gozada escuchar el maravilloso canto de Diana Damrau en un primer CD de villancicos clásicos y un segundo con los habituales y excelsos Bach, Haendel, Mozart, Franck, etc. Imprescindible si cree que la Navidad tiene su banda sonora.

**MY CHRISTMAS.** Diana Damrau. NDR Radiophilharmonie / Richard Whilds & Riccardo Minasi.  
Erato 5419728612 • 141' • DDD  
★★★★★ SP



Tres creaciones de Blazewicz (2012), Majkusiak (1983) y Przybylski (1973) con el acordeón como solista en concierto, una visión muy peculiar y por momentos más espectacular que sincera, con unos tintes muy coloristas.

**POLISH ACCORDION CONCERTOS.** Kladiusz Baran, Polish Radio Symphony Orchestra / Michal Klauza.  
Naxos 8.574431 • 64' • DDD  
★★★★



El manido título de este disco encierra interpretaciones de la georgiana Mariam Batsashvili de gran poderío (*Muerte de Isolda*, *Preludio*, *Aria* y *Final* de Franck), aunque abusa en exceso de la variedad y de la pieza breve. Portentoso sonido.

**ROMANTIC PIANO MASTERS.** Mariam Batsashvili (piano).  
Warner Classics 9029629061 • 69' • DDD  
★★★★★ S



Un recorrido de la mano de los sensacionales Edison Singers por villancicos de diversos siglos, con un tratamiento coral y melódico excepcional, a pesar de la monotonía temática del disco en sí.

**THE FIRST NOWELL - CHRISTMAS CAROLS THROUGH THE AGES.** The Edison Singers / Noel Edison.  
Naxos 8.574475 • 60' • DDD  
★★★★★



Quien fue el ganador de la edición 2021 del Concurso Internacional de Jaén ofrece un *Quinteto* de Shostakovich (con el Bretón) de gran viveza y hondura (grabado en vivo), así como desborda virtuosismo en los *Estudios Op. 2* de Prokofiev. A seguir.

**VALENTIN MALININ. PRIMER PREMIO CONCURSO JAÉN 2021.** Cuarteto Bretón.  
Naxos 8.574468 • 62' • DDD  
★★★★★

OPUS ARTE

THE ROYAL OPERA

DVD  
VIDEO



ROYAL  
OPERA  
HOUSE

*Música*

DIRECTA

[www.musicadirecta.es](http://www.musicadirecta.es)

# Rigoletto

VERDI

LIPARIT AVETISYAN | CARLOS ÁLVAREZ  
LISETTE OROPESA | BRINDLEY SHERRATT

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE  
CONDUCTOR ANTONIO PAPPANO | DIRECTOR OLIVER MEARS

## EL MÓVIL MÁS CARO

Si os gusta la tecnología, seguramente estéis habituados a leer algunas reflexiones criticando la escasa evolución del último modelo de teléfono inteligente sobre su predecesor, o clamando al cielo por esa supuesta falta de avances, que les conduce a cierto hastío y a una falsa sensación de insatisfacción, sobre todo en esta época de vertiginosa aceleración de todas las cosas, de urgente necesidad de innovación y evolución, donde no concebimos que lo que ya es perfecto permanezca inmutable. La dialéctica es antigua y el asunto tiene trampa, así como sencilla explicación, porque en ocasiones es verdaderamente difícil mejorar lo que ya es extraordinario; y si añadimos la variable "urgencia", entonces resulta imposible obtener el necesario tiempo de maduración y reposo de las mejoras.

Imagino que ya sabéis por dónde voy; habrá quien legítimamente piense que este proyecto bachiano es "más de lo mismo", que se enroque en la crítica despiadada porque este Bach no es novedoso, o se moleste por no encontrar audacias jamás vistas en la lectura de Lutz, o en la ejecución de los (muchísimos) intérpretes, o que lamente la similitud con alguna tradición canónica que ya habíamos escuchado antes en Gardiners, Suzukis, Herreweghes y tantos otros. Y seguramente tendrán razón, pero se habrán quedado en los árboles previos al bosque, en una visión incompleta que obvia la verdadera realidad: este proyecto (en su conjunto) y esta caja de DVD (en concreto) son ese móvil caro, cumbre de la evolución, que incorpora todos los posibles avances conocidos por el ser humano, que tiene el encanto (¿o el aburrimiento?) de la perfección. No toques lo que funciona, no se puede mejorar lo que es perfecto.

Bueno, pues ya lo hemos dicho, ahora puedes ahorrarte el resto de la lectura o venir a llamarme

inmovilista, que estará bien (pero en Twitter, eso sí, que es el sitio de discutir). Pero si decides quedarte, te cuento mis motivos para tener tan elevada estima de este proyecto, a la vez que intento responder a la pregunta de qué insignificante crítica se puede hacer ante semejante magnificencia y perfección.

Sobre el primer punto, hay muchas claves, pero elegimos una: la Fundación Bach Stiftung maneja un proyecto faraónico, con planes de mantener sus lanzamientos hasta 2030. De momento, el nivel está confortablemente asentado en el Olimpo de la perfección, sin que existan nubes en el horizonte que hagan sospechar imposibilidad de mantenerlo. Y estamos hablando de más de doscientas cantatas, que "se orientan con absoluta precisión al sentido de la palabra", objetivo que alcanzan apoyándose en un estudio teológico para desmenuzar previamente la cantata al oyente y facilitar la comprensión del texto, con una ejecución estructurada en interpretación, disertación y nueva interpretación.

Me consta que en España ha existido un proyecto con idéntico objetivo de difusión musical al de esta fundación (e incluso anterior en el tiempo), aunque con menores pretensiones (grabaciones y publicaciones quedaban fuera), que lamentablemente se abortó por cuestiones económicas tras un buen número de Cantatas, lo que me lleva a vigilar este con profunda y sincera admiración, a la vez que sana envidia.

Aquí se percibe una dotación presupuestaria magnífica e inusual en los tiempos que corren (sobre todo en el caso de la llamada música antigua), que explica muchas cosas, pero no resta ningún mérito a los resultados, dándose las circunstancias para que un grupo de profesionales entusiastas trabaje con dedicación el objetivo de difundir Bach. Dice el presidente de la Fundación que están "al servicio de la

palabra", y para ello disfrutan de un engranaje perfecto, en el que todas las cuestiones externas (administración, logística, organización) funcionan con idílica lubricación, para que la música brille en todo su esplendor.

Respecto a la crítica, seamos honestos: se pueden poner muy, muy pocas objeciones a esta producción, aun intentándolo y poniéndonos quisquillosos. Fijaos, que incluso me pareció escuchar algún ligero desajuste en el coral inicial en una primera y rápida pasada a la *BWV 27*, y admito que casi hasta me alegré de poder sacarles algún defecto, por nimio que fuera, porque nos acercaría a esta gente a lo humano. Pero nada, los desajustes son inconcebibles en este perfectísimo reloj suizo con espíritu expresivo más sureño.

De las virtudes ya hemos hablado de pasada: las tiene todas, luego se puede aportar poco por ahí. Lutz es muy consciente de lo que se trae entre manos y compara cada Cantata con "una subida al Himalaya". Nunca he estado en el Himalaya, pero sí conozco las dificultades de preparar una Cantata de Bach, de modo que ratificamos y celebramos la meticulosa seriedad con que trabaja esta gente.

No tiene demasiado sentido analizar disco por disco, sobre todo porque el pack de once es indivisible. Pero no temas, la probabilidad de que te sientas defraudado con alguno de ellos fluctúa entre remota e imposible, porque el cuidado por el detalle es infinito, aunque sin llegar a los extremos de falsear resultados en postproducción, como sí se hace en otros géneros; y la música es siempre sublime, sin discusión posible.

Tenemos el omnipresente recurso bachiano de hacer reinar el motivo del coral en alguna de las voces, sobre base de delicioso contrapunto adjudicado al resto de cantantes y orquesta, que resulta un placer indescriptible cada vez que aparece, y son muchas. Tenemos a un bajo magnífico en la 122, con un equilibrio perfecto entre expresión, musicalidad, austeridad, emoción... Es que esto es Bach y los intérpretes son "muy Bach", oiga. Y tríos increíbles, que también tenemos, sí. Y a lo largo de los once DVD, da igual si el peso musical lo lleva más el coro, los solistas o la orquesta, por-

que la sensación siempre es de equilibrio pleno, de experiencia puramente bachiana y trascendente más allá de lo explicable. Y también tenemos a un tenor en la 45 que "exige" ser comparado con esos otros tenores (los que aprietan hasta la extenuación para dar los saltos imposibles), para darnos cuenta de que aquí hay un señor que lo hace fácil, que fluye sobre las líneas. Porque Bach no es fácil, pero tiene que parecerlo. Y están los recitativos, que nadie los escribe como el Kantor (sin ser yo el mayor fan de los recitativos) y aquí brillan con una luz especial.

No nos vamos a olvidar de la precisión quirúrgica de esa magnífica *tromba da tirarsi* y su musicalidad completa en la 77, ni mucho menos del preciosismo del tenor en la 37, al que uno puede imaginar sin esfuerzo siendo elegido directamente por el dedo del Kantor: "Bernhard, el *Der Glaube ist das Pfand der Liebe* (La fe es la prenda del amor) lo cantas tú, que lo bordas". Ni del comienzo sublime de la 3, ni...

El pack es sencillamente espectacular y a mí me faltan calificativos. En resumen, todo gira en torno a eso tan intangible que podríamos llamar "transmitir Bach", indudablemente uno de los cometidos más elevados a los que puede enfrentarse músico y oyente, para el que la maquinaria de Lutz y sus huestes cumple con excelencia. Así que, como siempre, nos frotamos las manos pensando que queda carrete para seguir disfrutando hasta 2030, por lo menos.

Álvaro de Dios



**BACH ER LEBT XIV. Cantatas de BACH (BWV 3, 27, 37, 45, 65, 77, 120, 122, 145, 192, 215).** Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach / Rudolf Lutz. J. S. Bach-Stiftung B941 • 11 DVD

★★★★★ RP

"La Fundación Bach Stiftung maneja un proyecto faraónico, con planes de mantener sus lanzamientos hasta 2030; de momento, el nivel está confortablemente asentado en el Olimpo de la perfección, sin que existan nubes en el horizonte que hagan sospechar imposibilidad de mantenerlo"

ON ORIGINAL  
INSTRUMENTS

# DONIZETTI L'elisir d'amore

TEATRO GAETANO DONIZETTI



*Música*

DIRECTA

[www.musicadirecta.es](http://www.musicadirecta.es)

CATERINA SALA | JAVIER CAMARENA  
FLORIAN SEMPEY | ROBERTO FRONTALI



FONDAZIONE  
TEATRO  
DONIZETTI

ORCHESTRA GLI ORIGINALI - CORO DONIZETTI OPERA  
RICCARDO FRIZZA, CONDUCTOR

DONIZETTI OPERA

FREDERIC WAKE-WALKER, DIRECTOR

DVD  
VIDEO

DYNAMIC

## LA OBJETIVIDAD AL SERVICIO DE LA MÚSICA

La firma SWR Classic continúa editando documentos que alberga en sus archivos de la radio dedicados a uno de sus más insignes directores. Hans Rosbaud es el protagonista de estos cuatro CD, de duración más que generosa, que nos permiten realizar una aproximación a la labor llevada a cabo por el director al frente de la orquesta, en lo que se refiere a la música francesa del siglo XX. Por estos discos circulan nombres que van desde Debussy hasta Maurice Jarre, y todos ellos pasan por el particular filtro de análisis que define el trabajo de Rosbaud. Es precisamente la objetividad una de las señas de identidad del director, pero puesta al servicio del contenido musical, pues no debe confundirnos su minucioso sentido analítico con un perjuicio hacia la intensidad del discurso sonoro, que sabe mantener con pulso firme y contundente. Evidentemente, el estilo de Rosbaud se adapta mejor a unos compositores que a otros, muy especialmente si éstos son sus contemporáneos, pero siempre consigue despertar interés por el lado del escrupuloso análisis al que somete a la partitura.

### Debussy

Todo el primer CD está dedicado a Debussy. Quizás sea esta música una de las que peor se adaptan al estilo de Rosbaud; no obstante, bajo nuestro punto de vista, despierta gran interés esta forma de acercarse al compositor, no muy alejada de lo que otros ofrecían, como Boulez (uno de los más ilustres). En el caso del graciense, si cabe, todo es más analítico, de espíritu alemán, dejando poco espacio para el aspecto descriptivo de estas obras. Así, este *Pre-*



El director Hans Rosbaud junto a Igor Stravinsky, un compositor contemporáneo al director.

*ludio a la siesta de un fauno* no está orientado a la búsqueda de sensaciones, ni a la delectación sonora, sino que nos presenta la música desnuda, tal cual, para que cada uno elabore sus propias impresiones. Lo mismo sucede con estas versiones de *Jeux o El Mar*, en las que el director parece querer despojar todo aditamento que haya podido adherirse a la partitura. Todo esto se encuentra bastante alejado de la idea de impresionismo y, desde luego, en ningún momento queremos decir que sea el mejor Debussy, pero sí hemos de resaltar la importancia de esta forma de entender la música del compositor, con unos mimbres muy poco frecuentes.

### Ravel & Roussel

El segundo de los CD está dedicado a Ravel y Roussel. Del compositor vasco-francés podríamos decir casi lo mismo que de Debussy, aunque con matices, pues es indudable que las propuestas de Rosbaud maridan mejor con una obra como *Alborada del gracioso* que con *Mi madre la Oca*. En este último caso, es muy ilustrativo escuchar como hace el director alemán secciones como *Laideronnette* o las *Conversaciones entre la Bella y la Bestia*, para entender el objetivo sonoro que perseguía; al tiempo que se puede comprobar la poca magia que imprimía al *Jardín mágico* con que concluye la obra. La música de Roussel parece ir más a tono con el carácter de la dirección de Rosbaud. Tanto el *Concierto para pequeña orquesta*, como la *Suite en fa*, están servidos con verdadero espíritu e imaginación, pero lo que más

sorprende es la austeridad con que está dicha toda la *Tercera Sinfonía* del compositor, una obra en que Rosbaud parece renunciar a la exuberancia y decantarse por una concreción que parece emular a la Segunda Escuela de Viena.

### Ibert, Milhaud, Jarre...

Con Ibert y Milhaud pasa algo parecido a lo de Roussel. Tanto la música de uno como la del otro, se prestan mejor a las premisas de Rosbaud, quien no pierde ocasión para aplicar su particular bistrú en unas obras que tienen mucho de divertimento. Con su versión de *Chronochromie* de Messiaen, el álbum alcanza uno de sus puntos de mayor interés. Una grabación de 1960, en la que el alemán estructura la obra llegando a ofrecer una especie de psicoanálisis del sonido, pionera en la discografía de uno de los grandes compositores de la segunda mitad del siglo XX. En el disco aún hay cabida para los tres intensos minutos del *Concertino para percusión y cuerdas* de Jarre, el número once de una composición colectiva que lleva por título *Divertimento para Mozart*.

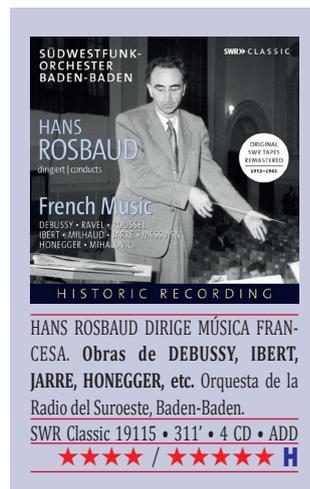
### Honegger & Mihalovici

Este cuarto y último CD presenta el otro punto culminante del álbum. Dos interesantes composiciones de Marcel Mihalovici (compositor de origen rumano, alumno de Enescu, que se instaló en París en 1921 y posteriormente obtuvo la nacionalidad francesa), que comparten espacio con la *Tercera* de Honegger. La *Segunda Sinfonía* del rumano-francés, compuesta para cuerda, conoce

en este registro su estreno absoluto. Rosbaud, tanto en esta obra como en *Toccata*, para piano y orquesta, parece emplearse como si de composiciones perfectamente situadas en el repertorio se tratase, obteniendo sendas versiones que pueden considerarse como piedra de toque para quienes quieran conocer esta música. La *Tercera* de Honegger que ofrece el de Graz es áspera, repleta del pensamiento del compositor en aquel espeso momento de su creación. Rosbaud la entiende como la cima del ciclo sinfónico del suizo y así nos la transmite, como una perpetua lucha, física en el primer movimiento, espiritual en el segundo y casi apocalíptica en la primera sección del tercero, que tan solo consigue el reposo total en el cálido final de la obra. En conclusión, otro interesante álbum con Hans Rosbaud como protagonista.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

“El estilo de Rosbaud se adapta mejor a unos compositores que a otros, muy especialmente si éstos son sus contemporáneos, consiguiendo despertar interés por el lado del escrupuloso análisis al que somete a la partitura”



# TITANIC *TENTHS*

Jaap van Zweden  
*conducts*

Shostakovich and Mahler

A small version of the NAXOS logo, consisting of the word "NAXOS" in white serif font on a blue square background with architectural details above.

**SHOSTAKOVICH**

Symphony No. 10

**MAHLER**

Symphony No. 10 (Concert version ed. Mengelberg/Dopper)

Hong Kong Philharmonic Orchestra • Jaap van Zweden



## UN ENCUENTRO DE DOS CORAZONES FRÁGILES

Ya que hablamos de Mahler, seamos pedantes: Plutarco habría disfrutado con él y con Mariss Jansons. Vidas con paralelismos evidentes. Los dos fueron celebrados como grandísimos directores. También arrastraron fama (bien merecida) de quisquillosos con los elementos que rodean al espectáculo (empezando por las condiciones acústicas). Ambos eran de ascendencia judía; Gustav sufrió el antisemitismo en forma de zancadillas miserables y Mariss viniendo al mundo casi a escondidas en el contexto de la persecución nazi. También poseyeron corazones frágiles que terminaron por llevarlos a la tumba. Por fuerza, aunque en épocas diferentes, estos maestros debían encontrarse. BR Klassik nos ofrece en un cofre de 12 CD la gran aventura mahleriana de Jansons: la integral sinfónica. Bueno, la integral de Sinfonías que el bohemio llegó a terminar. La *Décima* queda fuera, tanto su *Adagio* (la única parte concluida por el compositor) como cualquiera de sus polémicas versiones "completadas". Y esto no es una falta. No lo es porque el objeto que escuchamos es una maravilla en la que nada se echa de menos. Jansons no aborda el legado de Mahler. Directamente, se lo apropia. El mejor homenaje que puede hacer un intérprete. El letón demuestra una fuerza extraordinaria y continua en cada una de las partituras, pero jamás aparece el exceso. No parece interesarle ni la exclamación romántica ni acentuar ciertos "efectos especiales" que Mahler repartía entre la orquesta (Walter sería un modelo de lo primero y Bernstein de lo segundo). ¿Qué más da? Jansons ofrece muchas otras cosas.

Para empezar, la fuerza ya citada, imperecedera. Para continuar, una claridad expositiva que evita el "efecto polvorón" que tantas veces puede tener Mahler en malas manos. Unos *tempi* sin restos de estatismo, pero sin caer jamás en la precipitación. Un sonido orquestal bello, pero nunca cursi. Y, para dar la puntilla, le otorga importancia a contra-temas que, por lo habitual, se pierden en el magma sonoro. Estos rasgos aparecen, repito, en todas estas páginas. En ninguna parece bajarse el listón. Aplicar esta coherencia a un corpus tan monumental no está al alcance de todos los profesionales. Y más



© PETER MEISEL

**"Mariss Jansons y Mahler poseyeron corazones frágiles que terminaron por llevarlos a la tumba; por fuerza, aunque en épocas diferentes, estos maestros debían encontrarse".**

si tenemos en cuenta que nos hallamos ante interpretaciones grabadas entre 2007 y 2016. En nueve años, una mente cualquiera puede experimentar decenas de cambios de posturas; a una mente artística (por lo común poco dada al conformismo), más todavía. La de Jansons era de otro tipo. Y no porque se tratase de un cerebro gris y cuadrículado; en cada Sinfonía brinda por la emoción, ni un compás resulta aséptico. La mente que le reserva el director al compositor es un ejemplo perfecto de madurez, es decir, de aprovechamiento de la experiencia. Jansons, a esas alturas, ya sabía perfectamente quién era y qué quería. El comienzo de la *Primera*, por ejemplo, no lo enfoca como un espacio inquietante y casi inmóvil (como ocurre habitualmente), sino como la preparación a un movimiento vehemente. En cuanto a la propia esencia lingüística de Mahler, recordemos que el compositor creaba discursos absolutamente imprevisibles gracias a sus exploraciones tonales. En este sentido, podría recordar a Nielsen, aunque con la diferencia de que Carl las practicaba a través de la síntesis y Gustav en amplios, amplísimos desarrollos temáticos. Jansons, en lo que se refiere a estos juegos de tonalidades, provoca que las flexiones entre luminosas y oscuras entren a ritmo de cuchillada. Se le agradece esa letalidad tan firme y, a la vez, contundente, lejos de la morosidad propia de los sádicos. Una muestra clara de esta batalla colorista la encontramos en la *Cuarta*, con ese Sol Mayor

de partida que, en compositores y directores diferentes, puede sonar vulgar, pero que Mahler y Jansons desnudan sin despeñarse hasta lo más turbador.

El director, obviamente, necesita de unos cómplices a la altura, y los tiene. Para empezar, a sus queridos bávaros de orquesta y coro, agrupación con la que consiguió un record de permanencia (por algo sería, claro). Para continuar, con unos solistas que sacrifican ombligos para subrayar las ideas del maestro (este tipo de humildad en cantantes es casi milagrosa): Harteros, Fink, Stutzmann, Persson y los ocho de esa apoteósica *Octava* que son Robinson, Brewer, Prohaska, Baechie, Fujimura, Botha, Volle y Anger. Todos, desde la orquesta hasta el coro pasando por los solistas, edifican un templo macizo, coherente, lleno de potencia y virtuosismo, junto al director.

Lo más sorprendente de todo: se trata de grabaciones en vivo. Por supuesto que los técnicos de sonido pueden "arreglar" ciertos errores del directo, pero en el mundo de la clásica todavía existe cierto rigor a la hora de trampear, y más en un sello como este. Además, ningún ingeniero podría llegar a crear una calidad esencial como la que nace de Jansons y compañía. "Quod natura non dat, Salamantica non praestat", pero en versión técnica.

El cofre se completa con dos discos de extras en los que, entre otras cosas, podemos asomarnos a ensayos para disfrutar de Jansons abordando, por ejemplo, el célebre *Adagietto* de la *Quinta*.

Podríamos ponerle alguna pega a este cofre. Por ejemplo, que la *Tercera* aparezca troceada en dos discos de manera algo desproporcionada, pero en realidad caeríamos en una discusión algo cañadil (y, por lo tanto, ridícula). Al fin y al cabo, Mahler compuso para dos seres en concreto: para sí mismo y para la Humanidad. Seguramente intuía que su presente no le pertenecía y que la Humanidad deseada estaba por llegar. De ahí que sus Sinfonías rompieran todos los esquemas canónicos a pesar del riesgo de incompreensión, y que los discursos adquirieran longitudes que ni entonces ni ahora son fáciles de asimilar (ni por el público ni por los formatos). Eso sí: si hubiese sabido que, en el futuro, iba a nacer un campeón de su legado como Jansons, el corazón le habría dolido menos.

Juan Gómez Espinosa

**MAHLER: Sinfonías 1-9.** Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Mariss Jansons.  
BR Klassik • 900719 • 12 CD • 845'  
★★★★★ RS

WORLD PREMIÈRE ON VIDEO

OPERA  
CARLO  
FELICE  
GENOVA

Salome Jicia  
Giorgio Misseri  
Nicola Ulivieri

**BELLINI**  
**Bianca e**  
**Fernando**

Orchestra e Coro  
dell'Opera  
Carlo Felice  
Genova

Donato Renzetti,  
conductor

Hugo de Ana,  
director



*Musica*

DIRECTA

[www.musicadirecta.es](http://www.musicadirecta.es)

**DYNAMIC**

## EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas por Juan Berberana

Novedades



Tres de las Sonatas para violín y piano más celebradas de la historia en manos de una vibrante Argerich y un entregado Capuçon. En vivo, desde Aix en Provence. Sencillamente espectacular. Esta mujer nos sigue asombrando...

**BEETHOVEN/FRANCK/SCHUMANN: Sonatas para violín y piano.** Renaud Capuçon & Martha Argerich.

DG / Disponible desde 18-11-2022

★★★★★ R



Roth lo vuelve a conseguir. Tras sus excepcionales lecturas de Stravinsky y Strauss, continúa en Debussy tras su celebrado *Pelleas*. Una infrecuente *Suite de juventud* y *La mer*. Brillante, intenso y original. Sonido en vivo espectacular.

**DEBUSSY: Primera Suite. La mer. Les Siècles / François-Xavier Roth.**

HM / Disponible desde 25-11-22

★★★★★



Casi 40 años después, Muti vuelve a grabar *Cavalleria*. Ningún solista actual alcanza a Caballé/Carreras, pero la Sinfónica de Chicago y su increíble coro pueden ser un argumento y, eso sí, Muti se muestra más reposado.

**MASCAGNI: Cavalleria Rusticana.** Solistas, Coro y Sinfónica Chicago / Riccardo Muti.

CSO / Disponible desde 28-10-22

★★★★



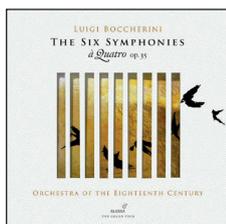
Alpha logra una *Clemenza* en la que todo funciona. Una lectura moderna, con sabios tintes historicistas. Solistas de primer nivel (un Tito "viril") y un sonido primoroso. No hay tantas *Clemenzen* de calidad.

**MOZART: La clemenza di Tito.** Solistas, Ópera Rouen Normandie / Ben Glassberg.

Alpha / Disponible desde 11-11-22

★★★★★

Novedades repertorio infrecuente

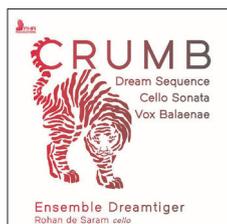


Boccherini tenía su propia visión del mundo sinfónico, condicionado por la parquedad de medios (desde su cuasi exilio en Arenas de San Pedro). Esta recreación (incluso en acústica) es un hallazgo total. Imprescindible.

**BOCCHERINI: Sinfonías Op. 35.** Orchestra 18th Century / Marc Destrué.

Glossa / Disponible desde 18-11-22

★★★★★



En febrero nos dejó George Crumb, uno de los más interesantes compositores de EE.UU. No está de más revisar algunas de sus obras maestras, como la alucinante *Vox Belaenae*. Junto a *Black Angels*, su mejor creación.

**CRUMB: Vox Belaenae y otras obras.** Ensemble Dreamtiger.

First Hand / Disponible desde 18-11-22

★★★★★

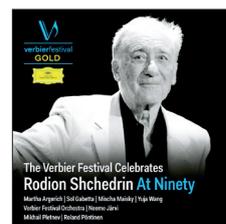


Tampoco está de más visitar la obra de Penderecki (fallecido en 2020). Nueva grabación de su *Sinfonía n. 2*. Junto al *Concierto para violín* (finales años 70) simboliza su renuncia a la vanguardia más rupturista, a la que nunca regresó.

**PENDERECKI: Sinfonía n. 2. Concierto piano.** Barry Douglas. Orq. Fil. Varsovia / Andrey Boryko.

FN / Disponible desde 18-11-22

★★★★



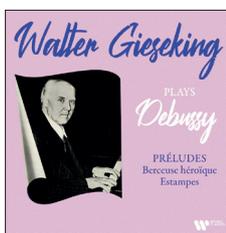
De pocos compositores de la antigua URSS se puede decir que sus obras mejoraron tras la caída del régimen. Shchedrin (1932) es el mejor ejemplo y este homenaje lo demuestra. Puede que su afinidad con aquel régimen tenga algo que ver...

**SHCHEDRIN: "At Ninety" (Obras posteriores al 2000).** Festival Verbiest / Neeme Jarvi.

DG / Disponible 25-11-22

★★★★★

Reediciones



Warner reedita (48 CD, con novedades y sonido mejorado) las grabaciones que Walter Gieseking realizó antes y después de la guerra. Quizá donde nadie le ha superado es en el piano impresionista y, sin duda, en los *Preludes*.

**DEBUSSY: Preludes. Estampes...** Walter Gieseking.

Warner / Disponible 25-11-22

★★★★★ R



Barenboim pasó 15 años en París intentando que su orquesta se incorporara al club de las mejores. En el repertorio francés dejó buenos legados (Berlioz). Sorprende la "medianía" en el impresionista. Ni el argentino hacía milagros...

**RAVEL: Obras orquestales.** Orquesta París / Daniel Barenboim.

DG / Disponible desde 02-12-2022

★★★★★



También Decca reedita las grabaciones de la vienesa Ingrid Haebler (58 CD). Su piano objetivo ha envejecido peor que el del francés. En Schubert simboliza la tradición y la neutralidad. Para los nostálgicos...

**SCHUBERT: Impromptus.** Ingrid Haebler.

Decca / Disponible 25-11-22

★★★★



Warner "contraprograma" el CD de Argerich/Capuçon (DG) con esta edición del amplio legado sonoro de Argerich en Lugano. También en vivo y, también, impresionante. Quizás más jóvenes y osados, si cabe. Imprescindible.

**SCHUMANN: Sonatas para violín y piano.** Renaud Capuçon & Martha Argerich.

Warner / Disponible 25-11-22

★★★★★ R



# *La Cellissima*

MARIA KLIEGEL's  
unparalleled lifetime legacy



3 CDs

## MARIA KLIEGEL

ANNIVERSARY  
EDITION

BACH • BARCHET • BEETHOVEN • BRAHMS  
BRUCH • CASTELNUOVO-TEDESCO • CHOPIN  
DOHNÁNYI • ELGAR • FAURÉ • GUBAIDULINA  
HUGUET Y TAGELL • KODÁLY • LALO  
MENDELSSOHN • ONSLOW • POPPER  
SAINT-SAËNS • SCHNITTKÉ • SCHUMANN  
SENAILLÉ • SHOSTAKOVICH • TCHAIKOVSKY



*Musica*  
DIRECTA

## LA MESA DE ENERO

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 óperas que te gustaría ver (en el Teatro Real)”

**TERESA ADRÁN \***  
Musicóloga y divulgadora musical

Rigoletto / Verdi  
Turandot / Puccini  
Bastión y Bastiana / Mozart  
Orfeo / Monteverdi  
Trop de femmes / Viardot  
La bruja / Chapí  
Einstein on the beach / Glass  
Motezuma / Vivaldi  
La serva padrona / Pergolesi  
El barbero de Sevilla / Paisiello  
\* No en el Teatro Real

**ÁLVARO DEL AMO**  
Escritor

Palestrina / Pfitzner  
Edipo / Enescu  
Matías el Pintor / Hindemith  
El rapto en el serrallo / Mozart  
Manon Lescaut / Puccini  
El Minotauro / Birtwistle  
Albert Herring / Britten  
Guillermo Tell / Rossini  
Tenorio / Tomás Marco  
Les Troyens / Berlioz

**ARTURO REVERTER**  
Crítico

Mosè in Egitto / Rossini  
Oberon / Weber  
Beatrice di Tenda / Bellini  
Sancia di Castiglia / Donizetti  
I masnadieri / Verdi  
La battaglia di Legnano / Verdi  
Las hadas / Wagner  
Penélope / Fauré  
Edipo / Enescu  
Albert Herring / Britten

**FRANCISCO VILLALBA**  
Crítico

Die Meistersinger von Nürnberg / Wagner  
Guillermo Tell / Rossini  
Les Troyens / Berlioz  
Der Freischütz / Weber  
Khovanchina / Mussorgsky  
El Príncipe Igor / Borodin  
El castillo de Barbazul / Bartók  
Medea / Cherubini  
I Capuletti e I Montecchi / Bellini  
Die Liebe der Danae / R. Strauss

## SOBREMESA



Comenzamos el nuevo año convocando a cuatro queridos comensales con una pregunta muy concreta: ¿Qué óperas te gustaría ver (en el Teatro Real)? El paréntesis ayuda a aclarar que, salvo Teresa Adrán, tanto Álvaro del Amo, Arturo Reverter y Francisco Villalba citan diez títulos no representados aun en el Teatro Real, al menos en lo que a las temporadas de óperas regulares se refiere (*Maestros Cantores* sí fue representada en el Teatro Real con Barenboim en el foso, en aquellos veranos con la visita de la Staatsoper Unter den Linden durante varios años consecutivos).

Por tanto, Teresa nos aclara que “algunos títulos, por llamativo que parezca, no los he podido disfrutar en directo y por eso están entre esas cosas pendientes de hacer, mientras la salud lo permita. Hay algunos que no son estrictamente óperas, pero que se suelen programar en las temporadas de los teatros, por eso las he considerado”. Ha sido una confidencia íntima el citarnos estos títulos que ella aún no ha podido ver en directo.

Como vemos, algunos de los títulos son obras maestras muy consolidadas, caso de *Palestrina*, *Edipo*, *Matías el Pintor*, *El rapto en el serrallo* (su primera media hora es del mejor Mozart), *Manon Lescaut* (Puccini en estado puro) *Guillermo Tell* (larga pero gozosa), *Der Freischütz* (ópera mágica), *Khovanchina*, *El Príncipe Igor*, *El castillo de Barbazul* (se escuchó en Madrid recientemente semi-espectacular con la Orquesta Nacional de España), *Medea*, *I Capuletti e I Montecchi* o la incomparable *Les Troyens* de Berlioz, autor muy poco frecuente en España, a pesar de su amplia producción operística.

Y como es habitual, hay consenso en algunos títulos, en este caso solo tres: *Edipo* (Enescu), *Albert Herring* (Britten, un compositor muy bien tratado en el Teatro Real) y *Les Troyens* (Berlioz).

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, **sus diez óperas pendientes para ver en directo**, bien en el Teatro Real o en otro escenario, que pueden hacerlo en **Twitter** o **Facebook**, citando nuestra cuenta:

  @RevistaRITMO



# TAMBORES LEJANOS

## ¡Sonad, timbales! ¡Resonad, trompetas!

por Onofre Serer Olivares

**E**l Oratorio de Navidad de Johann Sebastian Bach se repite anualmente y podría decirse que pertenece a la Navidad, como el árbol de Navidad o el pesebre. Los motivos musicales del inicio son tan populares como el "Himno a la alegría" de Beethoven o el "O Fortuna" del *Carmina Burana* de Orff.

Escrito en 1723 y 1724 y estrenado en su totalidad en la temporada navideña de 1734-1735, recurre con frecuencia a los corales. De hecho, de

los 64 movimientos de las seis Cantatas, 14 son corales. Recordemos que el coral fue un invento de Martín Lutero, que quería crear un tipo de música eclesial que pudiera participar la comunidad. Es una melodía parecida a un himno que se canta en alemán, el idioma que hablaba Lutero, y está acompañada básicamente por un órgano o coro.

Aunque Bach consideraba que esas seis Cantatas formaban una gran unidad, no pensaba que se interpretarían una detrás de otra en una sola sesión. Concebía su *Oratorio de Navidad* de la misma manera que Wagner concebiría *Der Ring des Nibelungen*: como una serie de obras independientes, cada una de las cuales es estéticamente satisfactoria en sí misma, pero que podrían ganar en impacto acumulativo cuando se escucharan una tras otra en el transcurso de varios días, con tiempo libre entre ellas para refrescar los oídos y la mente.

Por aquel entonces, no sólo había dos, sino tres días festivos. Así pues, a la primera Cantata, creada para el Primer día de Navidad, le siguió las compuestas para el Segundo día de las Fiestas de Navidad y Tercer día de Navidad. A continuación, la cuarta se escribió para el día de Año Nuevo, la quinta Cantata estaba destinada al domingo siguiente al día de Año Nuevo y la sexta, como conclusión de la serie, estaba destinada a la fiesta de la Epifanía.

Del mismo modo, Bach escribió dos importantes Cantatas de felicitación para la corte de Dresde en 1733. La primera Cantata (BWV 214), la que nos concierne en este artículo, estaba destinada al cumpleaños de la reina María Josefa, el 8 de diciembre:

¡Sonad, timbales! ¡Resonad, trompetas!  
¡Sonoras cuerdas, el aire llenad!  
Entonad cantos, alegres poetas, ¡que viva la reina!,  
con gozo se grite.  
¡Que viva la reina, desea Sajonia,  
que viva la reina, florezca y prospere!"

Como se puede apreciar, el primer número del *Oratorio de Navidad* BWV 248, titulado "Jauchzet, ¡frohlocket! auf, preiset die Tage" ("Grita de alegría, exulta, levántate, glorifica el día") y el comienzo de la *Cantata Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* BWV 214 son idénticos. La música originalmente destinada a los cumpleaños y coronaciones



Manuscrito de la primera página del *Oratorio de Navidad* de Johann Sebastian Bach (Staatsbibliothek zu Berlin).

reales simplemente se estaba reutilizando para celebrar el nacimiento de otro rey; por tanto, los timbales y trompetas podían usarse como insignias de la realeza y glorificar al "Rey" Jesús.

Para la interpretación de estas piezas musicales en los timbales, la técnica utilizada entre los siglos XVI y XIX era conocida como *Schalgmanieren*. Este término hace referencia a la ornamentación de las partes escritas en este instru-

mento. Debido al alto grado de exclusividad que había para aprender a tocar a causa de los gremios en los que se desarrollaba y se cultivaba este arte, sólo en raras ocasiones se explicaba o se recogía en ejemplos musicales. La fanfarria inicial forma la inconfundible obertura del *Weihnachtsoratorium*, que al igual que el *Messiah* de Haendel, es la definición musical de la Navidad.

En la Biblioteca Estatal de Berlín se encuentra el manuscrito de la *Cantata* BWV 214. En él se puede observar la revisión por parte del propio compositor en los compases iniciales. Originalmente, se aprecia claramente el tipo de solo de timbal preliminar que solía utilizarse en las cantatas barrocas, y acorde a la atmósfera de la fanfarria aludida por esta apertura, invita al timbalero a improvisar.

Sin embargo, Bach volvió a estudiar ese mismo pasaje, añadiendo fusas en el compás tres y sustituyendo el movimiento continuo original de los compases 2 y 4 por silencios, los cuales, obviamente, no incitan a adornos, a diferencia de las fusas mencionadas. Así pues, el timbalero debía entender que no debía adornar este inicio a su gusto, sino que debía ser tal y como lo había especificado Bach.

No sabemos si el *Oratorio de Navidad* de Bach, ya sean sus Cantatas individuales o el ciclo completo, se presentó alguna vez en vida del compositor después de la fiesta de Navidad de 1734-35. Sin embargo, no cabe duda de que la obra cayó rápidamente en el olvido y no se escuchó durante el siglo siguiente a la muerte del compositor. Incluso después de que Mendelssohn iniciara el renacimiento de Bach con su interpretación de la *Pasión según San Mateo* en Berlín en 1829, el *Oratorio de Navidad* esperaba casi tres décadas más para ser redescubierto a través de una interpretación completa, también en Berlín, en 1857. ¡Feliz año!

"La fanfarria inicial forma la inconfundible obertura del *Weihnachtsoratorium*, que al igual que el *Messiah* de Haendel, es la definición musical de la Navidad"

Onofre Serer en @onofreserer



## LA QUINTA CUERDA

### Strad y mitomanía

por Paulino Toribio

**F**rank Almond, concertino de la Orquesta Sinfónica de Milwaukee, agarraba con firmeza el estuche de su violín, había terminado el ensayo y se dirigía al aparcamiento. Estaba casi exhausto, por su mente circulaban los pasajes más intrincados y caminaba como ausente, distraído, aunque orgulloso del trabajo realizado. Se acercaron dos individuos, uno de ellos le preguntó por unas entradas, mientras tanto el otro sacó una pistola eléctrica y le provocó una descarga en el cuello. Cuando despertó, rodeado de gente, su Stradivarius "Lipinsky" había desaparecido. El legendario violín de Tartini ya no estaba.

Esto es verídico, forma parte de la atracción que provocan los grandes instrumentos de la luthería, tanto para bien como para mal, desde el coleccionista, mecenas del arte, músico abanderado, hasta el delincuente organizado.

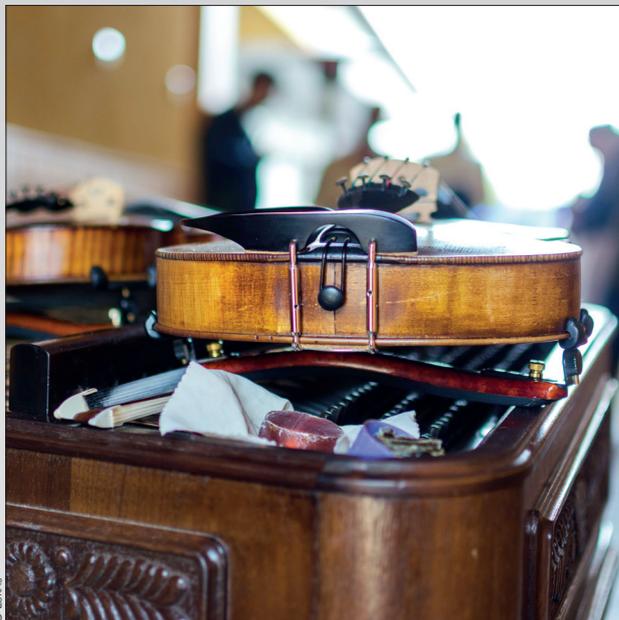
No son muchos los músicos que disfrutan de la cesión de un portentoso instrumento. Frank Peter Zimmermann cuenta con "Lady Inchiquin", Stradivarius que tuvo que devolver porque el banco depositario entró en quiebra y con el "General Dupont", Stradivarius de 1727, que había pertenecido a Arthur Grumiaux. En nuestro país, Pablo Ferrández, cellista, es "poseedor" de dos Strad, uno de 1689, cedido de por vida por un mecenas anónimo, y el "Lord Aylesford" (1696), en préstamo por la Nippon Music Foundation, cello que perteneció a Janos Starker. Por otra parte, Asier Polo es depositario de un magnífico Francesco Ruggieri (Cremona, 1689), cedido por la Fundación Banco Santander.

Jesús Reina realizó la grabación integral para violín y orquesta de Jesús de Monasterio con el Stradivarius "Firebird", también tuvo en sus manos el "Ex Von Beckerath" (1720), el "Ex De Anna" y el "Walter Hamma". Mientras realizaba sus estudios en la Manhattan School of Music de Nueva York, le pidieron que probara el llamado "The Penny" para la Casa de Subastas Christies.

En EE.UU es más habitual que los bancos cedan y presten violines, violas y cellos de gran valor a sus músicos. Es más, hay una serie de instituciones y mecenas dedicados a comprar estos instrumentos que van aportando a determinados artistas dependiendo de sus necesidades y de su valía.

Los asiáticos están invirtiendo grandes cantidades en luthería de calidad, la Nippon Music Foundation posee quince violines, una viola y tres cellos, todos ellos Stradivarius, además de dos violines Guarneri del Gesù, lo que hace un total de veintidós instrumentos de altísimo rango. Organiza asimismo conciertos por todo el mundo y cede gratuitamente algunas de estas joyas a jóvenes promesas en el ámbito internacional. La última de sus donaciones es el Strad "Camposelice", de 1710, que permanece en manos de nuestra talentosa María Dueñas. Otra de sus actividades es el llamado "Encuentro con Stradivari", en el que reúnen a diez de estos instrumentos junto a sus intérpretes.

Evidentemente hay una mitomanía que hace que determinados luthieres se sobrevaloren por encima de otros, lo



**"Evidentemente hay una mitomanía que hace que determinados luthieres se sobrevaloren por encima de otros, lo que provoca una escalada de precios incontrolada".**

que provoca una escalada de precios incontrolada. Son piezas únicas, están contabilizadas, tienen nombre y apellidos, lo que hoy cuesta 10 millones, dentro de 10 años costará 15 o 20. Ahora bien, esto no es óbice para que muchos otros luthieres, antiguos y modernos, presenten unos trabajos fantásticos.

Nos llama la atención el nombre propio que adquiere cada uno de estos tótem, incluso van cambiando dependiendo de las manos depositarias. En un futuro hablaremos del Ruggieri "Asier Polo", del Stradivarius "Ferrández", "María Dueñas", etc. Cada instrumento va modelando su personalidad, su historia, su idiosincrasia, en el mejor de los casos, va pasando de unas manos a otras. Cuando Frank Peter Zimmermann tuvo que devolver el "Lady Inchiquin" o cuando a Frank Almond le fue arrebatado su "Lipinsky", la sensación de vacío no la suple cualquier otro violín. Hay una relación muy estrecha entre el músico y su instrumento.

Es el día a día, muchas horas de estudio, ensayos, conciertos. A veces da la sensación de que nos miramos a un espejo cuando abrimos el estuche de nuestro violín. Es tal la simbiosis que se establece, que podríamos dialogar sin parar o simplemente observarnos el uno al otro. De un material aparentemente inerte, unas maderas viejas y unas cuerdas, surge un caudal infinito de sensaciones, de colores, de armonías. El instrumento es un medio pero también un depositario de nuestras inquietudes, anhelos, pasiones.

A día de hoy, si los bancos, las grandes fundaciones y los mecenas no insisten en su labor de inversión y donación, estas joyas de la luthería, debido a su incremento constante de precio, estarán irremediablemente depositadas en alguna fría y oscura caja de seguridad.

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

**"En EE.UU es más habitual que los bancos cedan y presten violines, violas y cellos de gran valor a sus músicos, y hay una serie de instituciones y mecenas dedicados a comprar estos instrumentos que van aportando a determinados artistas dependiendo de sus necesidades y de su valía"**



# ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

## Anton Webern, asesinado por un soldado americano

por Pedro Beltrán

La Primera Escuela de Viena estuvo integrada por Mozart, Haydn y Beethoven. La Segunda por Schoenberg, Webern y Berg. Anton Webern fue el más radical de los tres, compositor con una enorme influencia en la segunda mitad del siglo XX, un modelo para muchos. Lo mató de un disparo un soldado del ejército de Estados Unidos en septiembre de 1945, cinco meses después de terminar la Segunda Guerra Mundial.

Webern nació en Viena en 1883 y en 1904 conoció a Schoenberg. Se convirtió, junto a Berg, en su principal alumno. Los tres establecieron una relación muy sólida, esencial en la música del siglo XX. Webern tenía una veneración total por Schoenberg, hasta el punto que parecía estar enamorado de él; era una pasión artística, ya que Webern fue siempre heterosexual y tuvo cuatro hijos en su matrimonio.

Schoenberg inventó el dodecafonismo, aunque Webern fue más riguroso en su aplicación que Schoenberg, que se tomó más libertades y Berg nunca lo usó con exclusividad. Su innovador sistema de organización del ritmo y la dinámica ejercieron una gran influencia en Boulez, Stockhausen, los compositores seriales de la escuela de Darmstadt y en otros muchos de la segunda mitad del siglo XX.

La llegada de los nazis al poder fue un desastre para Webern. Schoenberg era judío y se vio obligado a emigrar a Estados Unidos en 1933. Webern era cien por cien ario, pero su asociación con Schoenberg le llevó a ser considerado también como judío. Hitler detestaba su música, que fue prohibida en Alemania.

Berg murió en 1935 con sólo 50 años de edad, debido a las complicaciones de una herida causada por una picadura de abeja, por lo que Webern quedó anímicamente destrozado.

Tenía que dirigir, el 19 de abril de 1936 en Barcelona, a la Orquesta Pau Casals en el estreno mundial del genial *Concierto para violín* de Berg. Profundamente afectado por su muerte, se sintió incapaz y renunció el día anterior, por lo que fue sustituido. Barcelona tuvo el honor de escuchar por primera vez una obra que Webern grabaría poco después dirigiendo a la BBC Symphony.

La anexión de Austria por Hitler en 1938 empeoró aún más las cosas. Fue incluido en una exposición de arte degenerado y ya no podía siquiera dirigir. La paradoja es que Webern sentía gran afinidad por los nazis y hablaba con gran entusiasmo de Hitler. Pero era un amor unidireccional. Webern se quedó en Austria y pasó hambre durante la Guerra, sufriendo de malnutrición y episodios constantes de disentería. Su hijo Peter, soldado del ejército alemán, murió en la retirada del frente ruso en febrero de 1945 en un ataque a un tren.

El 15 de septiembre de 1945, Webern estaba en casa de su hija cerca de Salzburgo, en la zona de Austria controlada por el ejército de Estados Unidos. Webern cenaba en el pueblo de Mittersill junto a un lago en una vivienda de planta baja al lado del mercado, en la calle Am Markt 101. El compositor salió a fumar un cigarrillo a la calle y, al encender el mechero, el soldado Raymond Norwood Bell le disparó tres veces. *Ich wurde erschossen* ("me han disparado"), dijo Webern entrando renqueante y malherido en la casa. Su hija le puso en una cama,

mientras sangraba profusamente. *Es ist aus* ("se acabó"), estas fueron sus últimas palabras cuando llegaba la ayuda médica, pero Webern ya había muerto. Los tres agujeros de bala permanecen en la fachada de la casa, justo a la derecha de la puerta principal.



Erwin Stein, Anton Webern y Arnold Schoenberg en Holanda en 1911 (de izquierda a derecha).

El soldado homicida era cocinero en su pueblo natal de Wayne en Carolina del Norte y durante la guerra estuvo casi todo el tiempo cocinando. Tenía escasa experiencia en el uso de armas. Tras el homicidio, se abrió una investigación por el ejército de Estados Unidos. El soldado regresó a su país y fue cocinero en un restaurante en Mount Olive en Carolina del Norte. Su mujer relató años después que desde su vuelta se convirtió en un alcohólico y que siempre que se emborrachaba recordaba la muerte de Webern. Falleció con 32 años de edad en septiembre de 1955, diez años después del homicidio.

Profundamente afectado por la muerte de Webern, Ernst Krenek, el autor de la ópera *Karl V*, escribió en enero de 1946 su *Elegía a Webern*, una pieza de gran impacto emocional. Combina el atonalismo con una expresividad conmovedora, particularmente en el movimiento central, incluyendo además una marcha fúnebre de connotaciones malherianas. Krenek fue el segundo de los cinco maridos de Anna Mahler, la escultora hija de Gustav Mahler.

En 1959, el musicólogo americano de origen alemán Hans Moldenahauer publicó, tras un trabajo de investigación, su libro *The Death of Anton Webern: A drama in documents*. Basándose en este libro, el compositor Michael Deyanira ha escrito la ópera *The Death of Webern*, que fue estrenada en Nueva York. La grabación de esta obra ha sido muy elogiada en la revista *Opera News*.

En un ejercicio de ciencia ficción musical podríamos imaginarnos un encuentro en California entre Schoenberg y Webern tras la guerra y las geniales obras que Webern podría haber escrito en los años cincuenta y sesenta. Hubiera sido uno de los principales compositores de la segunda mitad del siglo XX. Lo impidió un estúpido soldado homicida del ejército de Estados Unidos. ¡Qué pena!

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

"Webern murió de un disparo de un soldado del ejército de Estados Unidos en septiembre de 1945, cinco meses después de terminar la Segunda Guerra Mundial"

## LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

## El Señor de los Anillos, la metáfora del oro

En el principio fue Tolkien. O no. Fue Wagner. Tampoco. Tolkien se consideraba a sí mismo un *hobbit*, sobre todo por la relación con la naturaleza. Excepto por la estatura, claro, y porque le gustaba la calma y la vida tranquila y por supuesto la cerveza. Sin embargo, parece que el término *hobbit* no fue invención suya, pues ya aparecía en un diccionario del siglo XIX con el significado de "personas pequeñas". Existen enormes similitudes entre *El Señor de los Anillos* y *El Anillo del Nibelungo*. Esencialmente se trata de un anillo poseedor de una maldición que ha de ser destruido en el mismo lugar donde fue forjado. Pero no solo eso: los nibelungos son enanos que trabajan en el interior de la tierra con los metales. Gigantes y dioses en el *Anillo* y Magos y Señores oscuros en la obra de Tolkien. Doncellas del Rin y Reinas Elfes, mediadoras con los hombres. Invisibilidad del manto de Sigfrido y del anillo...

Tolkien renegó, en numerosas ocasiones, de la comparación con el músico, seguramente por la utilización que los nazis hicieron de su música, pero lo cierto es que hay constancia de que asistió a la representación de la obra del compositor alemán y, además, en una de las tertulias que tenía con otros amigos amantes de la cultura, como C.S. Lewis (autor de *Las Crónicas de Narnia*), recitaron en voz alta el libreto de *La valkiria*. Otro elemento que comparten es la utilización del *Leitmotiv*. En *El Señor de los Anillos* podemos distinguir más de cien temas: elfos, la comarca, motivo del bien y del mal... También hay diferencias: en Wagner los principios morales no son nítidos, mientras que Tolkien desdibuja el sexo.

Peter Jackson fue el encargado de llevar al cine la trilogía en 2001 y, con posterioridad, otras obras del escritor. Escribió, dirigió y produjo las tres películas siendo fiel a los libros. Ambientadas en la Tierra Media, cuentan las peripecias de Frodo (¿freedom-sabio?), en su empeño por destruir el anillo maldito y aniquilar al Señor Oscuro, Sauron.



La Sinfónica de Bilbao interpretó la música de *El Señor de los Anillos: la comunidad del Anillo*.

Esta introducción nos sirve para comentar el concierto ofrecido en el Palacio Euskalduna, que en un momento dado se perdió el sonido de la película y el público, numerosísimo y mayoritariamente joven y entregado, rompió en aplausos y todo continuó con normalidad. La maravillosa banda sonora fue compuesta por Howard Shore, concebida como una ópera contada en tres partes con numerosos *leitmotifs* y grandes fuerzas vocales y orquestales. La Orquesta Sinfónica de Bilbao estuvo ampliada con instrumentos populares y folklóricos como el Dulcimer (instrumento con un gran número de cuerdas sobre una caja de resonancia, cuatro patas y dos martillos) y la flauta irlandesa (de seis agujeros con diferentes versiones según los tonos), fácilmente identificable con la película. Magníficamente dirigida por Shih-Hung Young, estuvo a la altura interpretando una música contemporánea, artificialmente envejecida para reflejar con exactitud el mundo de Tolkien, a veces con instrumentos solistas y con una espléndida participación de los metales y la percusión.

Labor minuciosa del director taiwanés, con gesto expresivo, pasión y lirismo cuando se requería y energía y sutileza en otros momentos. Al parecer ejerce como delegado del propio compositor para dirigir su obra en la que los temas se entremezclan y enfrentan, afán perfectamente reflejado por el trabajo de los intérpretes. Unimos a todo ello la estupenda interpretación de los coros: masculino, femenino e infantil de la Sociedad Coral de Bilbao. Creada en 1866, es una entidad cultural con el enorme mérito de no ser profesional (algo que no estaría mal subsanar, también la cultura debería estar más valorada), que está compuesta por tres coros y una escuela de música y ha promocionado tanto las composiciones vascas como cantado obras como el *Requiem* de Ligeti. Estuvieron acompañados por la impresionante soprano inglesa Grace Davidson, especialista en música renacentista, barroca y bandas sonoras. Voz de una gran pureza y finura que se ajustaba a los personajes y melodías que acompañaba.

Alegoría del Oro: tanto Wagner como Tolkien crearon, o mejor dicho recrearon, mitos que provenían de antiguos escritos como *El Cantar de los Nibelungos*, *Eddas* y leyendas celtas. El mito es siempre metafórico, intencionado y nos sitúa ante un problema concreto que refleja situaciones cotidianas profundas a las que se enfrenta una sociedad en un momento determinado. En este caso la materia es el Oro, que se convierte en anillo, que refleja la acumulación de riquezas y el ejercicio sin límites del poder adquirido.

Recordemos una reciente película, *Titane*, de Julia Ducornau: film con metal, mucho metal, titanio, o hermenéutica de Titán, miembro de los Titanes. Llena de fantasía, humor, sentimientos exagerados, representación de comportamientos cotidianos como todos los mitos: miedo, dolor, amor, celos, deseos... Luego, desgraciadamente, vino el dogma: sistema de pensamiento que no puede ponerse en duda y que limita la libertad con estructuras disciplinarias y represivas.

Orquesta Sinfónica de Bilbao / Shih-Hung Young  
Grace Davidson - Sociedad Coral de Bilbao  
*El señor de los Anillos: la comunidad del Anillo*  
Palacio Euskalduna



## SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS

### Las mujeres detrás del ciclo de canciones de Manuel de Falla

por Virginia Sánchez Rodríguez

En el año 1914, Manuel de Falla (1876-1946) finalizó la que se convertiría en una de sus obras más conocidas e interpretadas: las *Siete canciones populares españolas*. Este set de siete piezas ("El paño moruno", "Seguidilla murciana", "Asturiana", "Jota", "Nana", "Canción" y "Polo") fue escrito durante su estancia en París, justo antes de su regreso a España debido al estallido de la I Guerra Mundial. Las canciones destacan por su delicadeza, por su sencillez estructural, por su innovación armónica y por la estilizada incorporación de material melódico procedente del mundo tradicional. Falla se inspiró no solo en cantos que formaban parte de su imaginario, sino también en melodías procedentes de cancioneros, como *Ecos de España* de José Inzenga (1828-1891) o *100 cantos populares asturianos* (1890) escritos y armonizados por José Hurtado (1853-¿?), entre otros, demostrando que era un gran conocedor de los géneros populares.

A pesar de su celebridad, probablemente resulten menos conocidas las mujeres vinculadas al origen y a la difusión histórica de esta composición, algunas de ellas quedando relegadas al olvido, a pesar de su calidad y visibilidad social en la época de Falla.

De entrada, las *Siete canciones populares españolas* fueron dedicadas a Ida Godebska (1872-1935), como se puede observar en la edición impresa. Godebska no solo era la esposa de Cyprien Godebski (1875-1937) ("Cipa"), intelectual francés e hijo del escultor Cyprien Godebski (1835-1948), sino que fue la anfitriona de una de las tertulias más célebres del París de comienzos del siglo XX. Esto demuestra que el músico español formaba parte del círculo social y cultural más exquisito de la capital francesa.

Según Jaime Pahissa (1880-1969), la composición había sido escrita para atender la petición de nuevo repertorio por parte de una artista malagueña de la compañía de l'Opéra-Comique, sin entrar en detalles. Por el contrario, sí conocemos bien el nombre de la cantante encargada de su estreno, Luisa Vela (1884-1938), soprano de gran extensión, esposa de Emilio Sagi Barba (1876-1949) y una de las voces más apreciadas del panorama musical español en el momento del estreno de las *Siete canciones*. La *première*, que se produjo en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915, formó parte de un Concierto-Homenaje a Falla y Joaquín Turina (1882-1949) y contó con el acompañamiento pianístico del autor.

Tras su estreno, además de Vela, la soprano aragonesa Josefina Revillo (1893-1973) también interpretó la obra en varias ocasiones. De hecho, Revillo realizó su debut precisamente interpretando la composición falliana en el concierto de inauguración de la Sociedad Nacional de Música, celebrado en el Hotel Ritz el 23 de enero de 1915, también acompañada al piano por el compositor.

Más allá de nacionalidades, la cantante polaca Aga Lahowska (1892-c.1962) fue otra de las artistas vinculadas. De hecho, las *Siete canciones* fueron masivamente cantadas, junto a Falla, como parte de una gira que se desarrolló por diversas ciudades españolas en diciembre de 1917. Y años después, fue Conchita

Badía (1897-1975) quien se ocupó de su interpretación en 1926, en varias actuaciones, siempre junto al andaluz. Ahora bien, aunque fueron muchas las cantantes vinculadas a esta composición en su germen y en su divulgación, el nombre de María Barrientos es el que, quizá, se encuentra más vinculado a esta obra.

María Barrientos (1884-1946) fue una de las sopranos más aclamadas y exitosas del primer tercio del siglo XX. Actuó en los mejores teatros del mundo encarnando los principales papeles de soprano de coloratura y, aunque debutó siendo muy joven, logró convertirse en una figura especialmente reconocida en el ámbito internacional tras cantar en el Teatro alla Scala de Milán en 1904 y de acuerdo con sus contratos en coliseos como el Metropolitan Opera House de Nueva York o el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, logrando siempre el reconocimiento del soberano y el favor de los críticos.

Además de triunfar en la ópera, Barrientos también dedicó una parte de su vida a la difusión de la canción lírica. A este respecto, las *Siete canciones populares españolas* ocupan un lugar especial en su legado, gracias a la grabación discográfica que protagonizó junto a Falla. Los discos, que quedaron impresionados entre 1928 y 1930 para Columbia, tras superar numerosas dificultades, no solo permiten constatar la maestría de Barrientos ante este repertorio, sino que, además, han pasado a la historia por ser los únicos registros sonoros de esta obra con el propio Falla ante el piano. Pero Barrientos no solo disfrutó de una relación profesional con el músico gaditano, de acuerdo con la proyección de otros proyectos junto a la cantante (que no pudieron materializarse), sino también personal. Ambos disfrutaron de una estrecha amistad, como se puede comprobar a través de las epístolas intercambiadas entre ambos conservadas en el Archivo Manuel de Falla de Granada y como expongo en mi último libro, *María Barrientos y las Siete canciones populares españolas* (editorial Alpuerto, 2021).

Así, en el caso de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, y haciendo referencia al refrán, podríamos decir que, detrás de una gran obra, siempre hay también grandes mujeres.



En *La familia de Cipa Godebski* (1903, Pierre Bonnard), Ida Godebska, dedicataria de las *Siete canciones populares españolas*, se nos presenta en el centro del cuadro.

#### Virginia Sánchez Rodríguez

Doctora en Musicología y Profesora Contratada Doctora de la Universidad de Castilla-La Mancha. Miembro del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM). Especialista en la recuperación de mujeres músicas.



# INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Xenakis, arte y ciencia

**H**emos llegado al cierre del año Xenakis: se ha cumplido un siglo del nacimiento de un autor que refleja muy bien muchas de las características de nuestro tiempo. En primer lugar, su interés por romper barreras y fronteras entre disciplinas, para iniciar caminos expresivos que prefiguran claramente el espacio artístico intermedio.

En buena medida, el mundo de las instalaciones y performances, que hoy son fundamentales tanto para la música como para las artes escéni-

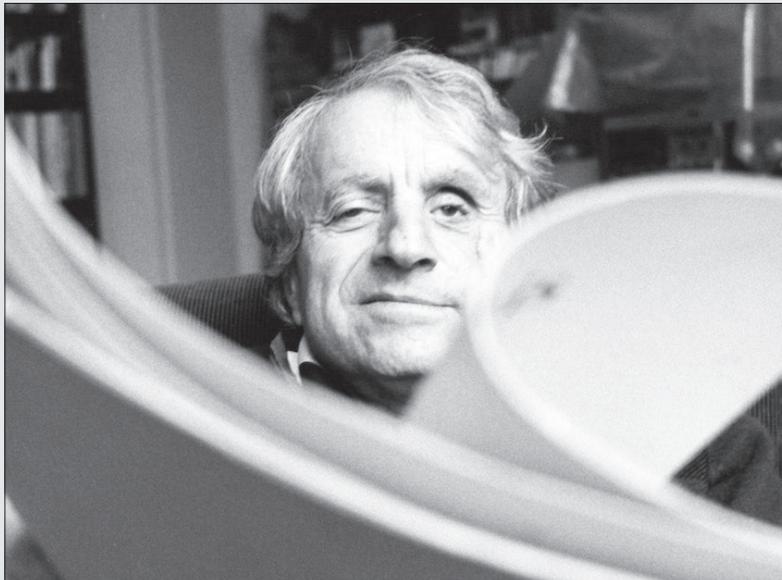
cas o las plásticas, tienen un interesante punto de inflexión en su concepto del *politopo*, encuentro de las artes visuales y sonoras con el espacio. En los que creó para Persépolis, Micenas o Cluny había claramente una visión artística de resonancias dramáticas, grandes representaciones que unían el pasado y el presente con una poderosa presencia de la historia y de las claves eternas del alma humana, hasta

el extremo de que incluso realizó algunos, con claras resonancias metafísicas.

Por otra parte, su pasión por subrayar la alianza entre arte y ciencia, dos caminos indisolublemente unidos en el conocimiento del ser humano, dos vías que se comunican y complementan desde los albores de la humanidad; de hecho, su tesis doctoral, realizada ya en plena madurez de su carrera, tuvo el acertado título de *Arte y*

*ciencia: aleaciones*, pues ambas formas de conocimiento pueden y deben unirse, pero siguen manteniendo su identidad y características propias.

Este hecho hizo su mente especialmente abierta ante las fascinantes posibilidades de la tecnología, y en especial de la informática; fue verdaderamente visionario para la realidad que hoy en día vivimos con la apertura de un arte apoyado en los logros de la inteligencia artificial,



© MARION KALTER BRIDGEMAN

“Hemos llegado al cierre del año Xenakis: se ha cumplido un siglo del nacimiento de un autor que refleja muy bien muchas de las características de nuestro tiempo”.

pues, como muy bien vislumbraba el propio Iannis Xenakis, sólo se trata de un nuevo instrumento que siempre tendrá detrás el aliento humano, único e impredecible. Ingeniero de formación, logró unificar la práctica de la arquitectura y la música, con el principio de la abstracción surgida de las matemáticas, utilizada casi con el sentido sacro de los pitagóricos.

En mi documental radiofónico *Xenakis, la alianza entre arte y ciencia*, estrenado en Documentos RNE, me acerqué a su bio-

grafía para recrear en primera persona momentos importantes de su vida y pensamiento, que nos llevarán a entender mejor su creación. En numerosas ocasiones recordó que fueron sus experiencias en la juventud, en especial los dramáticos momentos vividos durante la II Guerra Mundial, los que marcaron muchas de sus posteriores creaciones visuales y sonoras. Así, tanto el fabuloso espectáculo de la naturaleza y sus fuerzas telúricas como la terrible experiencia de la guerra, le inspiraron muchas de sus obras, como *Metastasis* o *Pithoprakta*, y también sus *politopos*.

Es lamentable, sin embargo, el poco conocimiento e interés del público general ante personalidades tan influyentes a un nivel profundo en nuestra cultura actual. Figuras que ya son centenarias siguen pareciendo todavía demasiado complejas y difíciles para una gran parte de la gente, todavía incapaz de asimilar buena parte de la música creada ya en el siglo pasado, aunque sean la expresión auténtica de nuestro tiempo. Hay todavía mucha labor por realizar en ese camino.

“Xenakis mantuvo la pasión por subrayar la alianza entre arte y ciencia, dos caminos indisolublemente unidos en el conocimiento del ser humano”

“Xenakis fue un visionario para la realidad que hoy en día vivimos con la apertura de un arte apoyado en los logros de la inteligencia artificial”

Ana Vega Toscano en   @anavegatosciano

***Xenakis, la alianza entre arte y ciencia* (Documentos RNE)**

[www.rtve.es/television/20221125/xenakis-alianza-entre-arte-ciencia/2409906.shtml](http://www.rtve.es/television/20221125/xenakis-alianza-entre-arte-ciencia/2409906.shtml)



## VISSI D'ARTE Criatura de isla

por Raquel Acinas

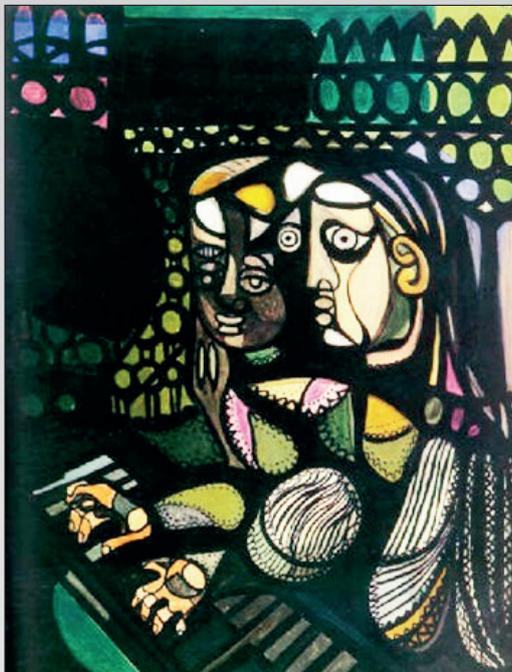
Al primera vista, podría parecer que estas niñas están interpretando al piano una pieza a cuatro manos. Una observación más detenida, sin embargo, nos lleva a descubrir que sólo toca la que se encuentra en primer término, y la otra, algo más retirada del instrumento, sigue una partitura que queda fuera del plano, mientras las manos de su hermana mayor se deslizan por el teclado haciendo sonar las notas. Notas que bien podrían haber sido escritas por Ernesto Lecuona (una de sus muchas obras para piano, o tal vez alguna romanza de Zarzuela), ya que estamos ante el estilo único e inconfundible de la pintora cubana Amelia Peláez (1896-1968).

Nacida en Yaguajay, provincia de Las Villas, comienza su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro, en La Habana, donde recibe clases de Leopoldo Romañach (1862-1951), uno de los grandes maestros cubanos del fin de siglo. Tras asistir a un curso de perfeccionamiento en la Art Students League de Nueva York, se establece en París, donde estudiará en la Escuela Superior de Bellas Artes y en la Escuela del Louvre. Además de profundizar en el arte de Cézanne, Braque y Matisse, que la impresionan, tomará clases con la pintora rusa Alexandra Exter (1882-1949), cuyas enseñanzas, según declaró la propia Peláez, serían decisivas en su formación técnica. Algunas obras de Exter se pueden contemplar hasta el 30 de abril de 2023 en la exposición que el Museo Thyssen dedica a la vanguardia ucraniana.

La primera y exitosa exposición individual de Amelia Peláez tiene lugar en plena *rive gauche* parisina, en la emblemática Galería Zak. Esta galería fue fundada por Jadwiga Zak (1885-1943), la viuda del pintor ruso Eugène Zak, al morir su esposo. Especializada en arte de vanguardia, en ella expusieron figuras de la modernidad como Wassily Kandinsky, Diego Rivera, Amadeo Modigliani o Marc Chagall. El *Retrato de*

*mujer con sombrero*, hoy en una colección particular, muestra a Madame Zak, pintada por su marido, en el auge de su belleza. Los ojos, melancólicos, parecen perdidos en secretos pensamientos. Durante la Segunda Guerra Mundial, ella y su hijo fueron deportados a Auschwitz, de donde nunca saldrían.

Tras su fructífera etapa en París, Amelia Peláez regresa a Cuba, y expone los resultados de su aprendizaje europeo en el Lyceum de La Habana. Esta institución, fundada por catorce mujeres ilustradas, nace en 1929 con la voluntad de ser "una asociación femenina de índole cultural y social, similar a otras



Amelia Peláez, *Dos hermanas*, 1946 (Colección particular).

existentes en diversas ciudades de Europa". La Gran Guerra había provocado en Occidente una sacudida que fue caldo de cultivo para revoluciones y diversos movimientos sociales y artísticos. El feminismo experimentó entonces un extraordinario impulso, logrando introducir en el debate público los derechos de las mujeres. Cuba no fue ajena a esta circunstancia, y de ello son ejemplo, además del Lyceum de La Habana, los sucesivos Congresos Nacionales de Mujeres celebrados desde 1923, el Comité de Defensa del Voto Femenino o la Alianza Nacional Feminista de Cuba, liderada por la poeta e intelectual Dulce María Borrero (1883-1945).

El Lyceum de La Habana tenía su sede en una vieja casa colonial del barrio del Vedado, y durante casi cuarenta años fue uno de los principales centros de actividad cultural de la capital. Allí se presentaban libros, se organizaban exposiciones, se celebraban debates, conferencias y conciertos, siempre abiertos

al público sin importar su sexo ni clase social.

En sus primeros años parisinos, Peláez pintaba figuras de mujer, paisajes y naturalezas muertas, pero es este último género al que más se dedicará a lo largo de su carrera. Construidas siempre sobre una rígida estructura compositiva, sus pinturas irán incorporando progresivamente la luz y el colorido propios de su isla natal, y una gruesa línea negra que delimita las formas se convertirá en característica de su estilo. Jugosas frutas tropicales, ventanas bañadas por el sol caribeño y exuberantes vegetaciones llenan sus cuadros, a menudo más semejantes a vidrieras por sus vivos colores y los contornos negros a modo de emplomado. Amelia también fue una destacada muralista: a finales de la década de los treinta decora escuelas en La Habana y Santa Clara, y ya en los cincuenta, con la técnica de las teselas cerámicas, llena de frutas cubanas el exterior del Hotel Habana Libre y de abstracción el Tribunal de Cuentas. También fundó su propio taller de cerámica.

Amelia Peláez revolucionó la pintura cubana incorporando las novedades de las vanguardias europeas, y creó un lenguaje propio que nunca dejó de reflejar la identidad de su cultura. El bello poema que Nicolás Guillén dedicó a la artista es quizá el mejor resumen de su mundo plástico. Sin embargo, es un título de la poeta cubana Dulce María Loynaz (1902-1997) el elegido para encabezar este texto. Ella, al igual que Amelia Peláez (aunque por distintas razones) nunca abandonó Cuba. Cada una a su manera, ambas fueron islas en su isla, rodeadas de mar por todas partes.

"Podría parecer que estas niñas están interpretando al piano una pieza a cuatro manos, pero sólo toca la que se encuentra en primer término; estamos ante el estilo único e inconfundible de la pintora cubana Amelia Peláez"

Raquel Acinas Martín en   @visidarte  
[www.raquelacinas.es](http://www.raquelacinas.es)

## EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

### Marcel Proust: melómano, hechicero y genio

Es una alegría y un desafío escribir algunas palabras sobre el novelista que podría considerarse el más notable de los melómanos y del que en 2022 se cumplieron cien años de su muerte: Marcel Proust. Autor, además, de uno de los pentagramas imaginarios más relevantes de la historia de la literatura: *la sonata Vinteuil*. Entro en matices. Proust es autor de la obra más notable de la historia de las letras: *A la búsqueda del tiempo perdido*, siete partes o tomos, 3.000 páginas, millón y medio de palabras, que pueden leerse independientemente, pero que, claro, ganan en densidad humana y filosófica cuando se las lee “de un tirón”, como aconsejaba el mismo Proust (si nos da el aliento, “Sólo hay que sentarse”, decía su abuela). Naturalmente, Proust no escribe para asmáticos como él, a quienes no les da el resuello para leer tan largas parrafadas de una vez. El escritor Anatole France (homenajeados en dichas páginas) decía que “Proust era muy largo y la vida muy corta” como para dedicar tiempo a su lectura. No obstante, leer esta magna obra es introducirse en un pentagrama único, no sólo por la presencia insistente de la música, sino por la musicalidad de una prosa que parece hecha por corcheas con esa cadencia *asmática* que sólo Proust pudo diagramar. Si hemos olvidado lo que es una prosa musical, Proust se hará cargo de recordárnoslo, sin puntos y aparte, como un *andante continuum*, como una *Heptalogía* que anhela “la obra de arte total”, como la soñaba Wagner, el compositor citado más de 80 veces por nuestro autor.

Proust “nos adentra en la oscura reserva en la que habíamos olvidado las melodías inscritas en nuestra memoria y que ésta no ha descifrado”, escribe Olga Amarís Duarte, autora de *Una poética del exilio: Hannah Arendt y María Zambrano* y de un notable e inteligente ensayo titulado *Marcel Proust: el tiempo en su tiempo*, donde destaca, justamente, la presencia constante de la música en la obra del francés. Dice Olga: “Proust hace que los compositores y virtuosos de la música se conviertan en personajes de la novela. Y no es simple diletantismo o melomanía, sino el deseo de hacer de *En busca del tiempo perdido* una sinfonía en la que cada estrofa musical se repita, al menos, dos veces, las necesarias para propiciar un orden que será vivo-sentido-pensado de forma secuencial”. Ella misma cita a André Coeuroy cuando asegura en *La música en la obra de Marcel Proust*, que el autor “organiza un mundo de ruidos desorganizados y lo hace de forma tan perspicaz y tan precisa que acaba convirtiéndolo en una partitura en donde dialogan, sin destemples, el Romanticismo, el Idealismo de Wagner y de Schopenhauer y el Formalismo moderno. La imaginaria *sonata para violín y piano* compuesta por el ficticio Monsieur Vinteuil sirve de estribillo directriz para marcar un ritmo propio, una armonía *bemolada* y *hechizada* que se eleva multiforme e indivisa ante los lectores, también ellos multiformes e indivisos”. Comparto con Olga esta lúcida reflexión y es cierto que poco importa (salvo para los detectives de corcheas) que se trate de la *Sonata en la mayor* de César Franck, popular en los salones parisinos finiseculares a los que Proust asistía puntualmente buscando “material” para su imaginario, o de la *Sonata en re menor* de Saint-Saëns o que el amigo-amante de Proust, el compositor y pianista Reynaldo Hahn la llegase a interpretar en alguna ocasión.

“Su valor se encuentra en la abstracción metafísica que representa y que permite al autor ensayar cientos de fugas del tic-tac del tiempo, recobrando ese otro compás de la melodía vital que se sucede sin intermitencias. En la sinestesia voluptuosa del universo de Proust, la música tiene la virtud de ensanchar el alma, igual que ciertos perfumes de rosa dilatan la nariz”. Expresivo párrafo de Olga Amarís Duarte, una pensadora de fuste. Y si yo, como psicoanalista, tengo como perspectiva e ilusión última atemperar el sufrimiento humano, existe esta otra forma de

terapia que es leer a una ensayista profunda y sagaz, que huye de lo fortuito y se centra en lo esencial, esa forma del despabilamiento que no es frecuente encontrar en los merodeadores de la cultura. Olga es de los analistas *sui generis* que espolean la imaginación humana, cosa que igualmente me sucedió con el último libro de la vasca Lierni Irizar, *Las palabras que me soñaron*. El bello e intrigante vínculo entre la literatura y la música es el contenido manifiesto de la obra de Proust, porque su imaginario musical (dice Teo Sanz) dibuja que “este arte *infinito* posee la facultad de despertar en nosotros, a diferencia de otros que tienen por objeto lo finito (pintura, escultura, etc.), el fondo misterioso de nuestra alma. Al igual que Mallarmé estima que el lenguaje musical está revestido de un carácter sagrado muy difícil de expresar por medio de la literatura, no obstante la función de la música, especialmente la experiencia intuitiva y emocional que su audición conlleva, resulta esencial a su obra”. Su imaginario musical, puesto en este caso en el amor del personaje principal de *En busca del tiempo perdido*, Charles Swann, por la prostituta, la *cocotte* Odette, asociado visceralmente a la “breve frase” de la *sonata de Vinteuil*, que se convierte, dice Sanz, en el “himno nacional de su pasión”, conforma todo ello, a través de este compositor virtual y quimérico, músico por excelencia del capítulo *La prisionera*, una de las partes de la *Heptalogía*, que gesta el *Septeto* (el amor de Proust también a Beethoven, sobre todo a sus últimos Cuartetos, hace que me tiente poner *Septimino*), revela al Narrador de la gran obra en un ejercicio de la memoria involuntaria típicamente proustiano: lo conocido en lo desconocido, lo perdido en lo recobrado.

Swann descubre la “breve frase” del *andante* de la *sonata* en una velada dada por Madame Verdurin, y un año más tarde en una versión pianística del joven intérprete Dechambre (no hemos podido confirmar si se trata de Amédée Dechambre, quien llegó a ser un famoso médico de la época). Esas notas tan visceralmente sentidas abren “más ampliamente el alma” y le proponen “voluptuosidades particulares que nunca había imaginado antes de oírla”. A partir de ese momento Swann siente que no puede prescindir de ella, aunque no sepa si volverá a escucharla, ya que desconoce la obra a la que pertenece. Su estremecimiento es absolutamente emocional, intuitivo y el placer que le causa es intraducible, pero algo le dice que acaba de vivir un acontecimiento. Insisto, no un matiz ni una noticia, sino un acontecimiento. La emergencia imprevisible de una memoria involuntaria que sostiene la idea de que la realidad casi no existe, sólo quedan de ella impresiones que se graban de un modo no racional y vuelven a nosotros a modo de asalto de nuestra conciencia. Estas impresiones arborescentes que llevan la frase al límite del lenguaje, en trance permanente.

Entre la primera frase de la obra (la más corta de los siete tomos) y la más larga del mundo (en el centro mismo del cuarto tomo de *Sodoma y Gomorra*), Proust teje un encaje fascinante, una cantata a más de doscientas voces, un despliegue coral que somete al melómano a una captura en y por el lenguaje, en y por la corchea, que es uno de los asombros que nos sobrecogen cuando, página a página, vamos hilvanando una rapsodia infinita. Mahler dijo varias veces “no ha llegado mi tiempo”, hasta que el tiempo diagramó la eternidad de sus pentagramas. Con Proust ha sucedido lo mismo y eso quizá es lo que hizo que René Char lo llamara “el poeta Proust”, aquel que desborda una promesa por todos lados. Lo dice Anne Dfourmantelle en su libro *En caso de amor*, donde afirma que vivir es abrir una brecha en lo inesperado, no haber dejado nunca de lamentar lo que no tuvo lugar, lo que se escapa antes de comenzar. Quizá por eso nunca llegamos al final del trayecto (como veremos al término de estas palabras) porque no se trata de la palabra *Fin* sino de la palabra *Continuará*. En esta reflexión siempre he sostenido que todas las Sinfonías de

Mahler son una sola sinfonía que no tiene fin y por eso su *Décima* está interrumpida por su muerte. En Proust, como en la vida misma, el tiempo corroe y cincela los cuerpos, los pentagramas y los rostros: es un artista de la destrucción en una acción constante, minuciosa y cotidiana. Es como la gota que horada la piedra.

Swann, que sabe poco de música, escucha la "breve frase" con una impresión incierta, "una de esas impresiones que tal vez son, sin embargo, las únicas puramente musicales, enteramente únicas y originales, irreductibles a cualquier a cualquier otro orden de impresiones". Es fácil considerar la "breve frase" como un *leitmotiv*, dada la inclinación musical de Proust por Wagner. Mucho se ha hablado, quizá excesivamente, de los modelos que inspiraron a Proust dicha "breve frase" de la *sonata* de Vinteuil. Incluso existe una carta del autor a Jacques de Lacretelle (escritor francés, Gran Premio de la Novela de la Academia Francesa, simpatizante de las teorías racistas de Gobineau), en la que le dice: "es la frase encantadora pero finalmente mediocre de una *sonata para violín y piano* de Saint-Saëns, músico que no me gusta". Y luego cita una serie de fuentes relacionadas con la aparición de la frase a lo largo de la novela: *El Hechizo del Viernes Santo* de Wagner, la *Sonata* de Franck interpretada por Enescu "cuando el piano y el violín gimen como dos pájaros que se responden", el Preludio de *Lohengrin*, un fragmento de Schubert y unos compases arrebatadores de una obra pianística: la *Balada Op. 19* de Fauré.

Frente a este *mish mash* (como decía mi abuela) de orígenes y corcheas, uno tiene el instinto de pensar que Proust, como en otras ocasiones, exagera o directamente engaña o se burla. Sea lo que fuere, es evidente que en su obra la música adquiere un rango ficticio pero mitológico, siempre superior, que nos incita a adentrarnos en una realidad distinta, una realidad invisible que nos permite, aunque sea de manera fugaz, gozar de impresiones entrañables y conmovedoras como sólo puede brindar la música. Lo que importa fundamentalmente es que Proust escribía con corcheas en la cabeza. Es emocionante leer, para los que somos wagnerianos, qué relieve adquiere el célebre solo de corno inglés de *Tristán e Isolda* en *La prisionera* y que fusiona la concepción musical de Proust con la del autor de *Parsifal*.

La *sonata de Vinteuil* es evocada principalmente en la segunda parte del primer capítulo, en los momentos del tumultuoso amor con Odette. Swann escuchará dichos compases varias veces durante esta secuencia y eso no sólo cambia su relación íntima con la música, sino que acompañará los sucesivos cambios de su amor por Odette. Una pequeña frase musical que llevará su amor más allá de la realidad y el tiempo. Esta experiencia es similar a la famosa escena de la magdalena (que no tenemos espacio para desarrollar), que lo vincula directamente con el pasado y que le produce un éxtasis emocional y sensual que ha hecho historia en el desarrollo de la novelística ("me abrió el alma totalmente" y le hizo consciente de la realidad oculta o subliminal que había olvidado). Cuando comienza la *sonata*, Swann no está listo, ella lo sorprende. Este momento es cuando la *sonata* juega el papel más importante en su vida: todo se le revela mientras la escucha. Swann siente que Vinteuil debe haber experimentado un sufrimiento comparable al suyo en los recuerdos de los días felices con Odette. Revive su amor por ella, pero también los celos y su incapacidad para llegar realmente a esa mujer que lo obsesiona.

En la música hay una estabilidad, una *continuum*, una perseverancia que Swann nunca conoció en su amor por Odette, es decir, la música nunca nos abandona y con ella sí se puede revivir el tiempo perdido. "Cuando el pianista acabó de tocar, Swann estuvo con él más amable que con nadie, debido a lo siguiente: el año antes había oído en una reunión una obra para piano y violín. Primeramente sólo saboreó la calidad material de los sonidos segregados por los instrumentos. Le gustó ya mucho ver cómo de pronto por bajo la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte del piano, multiforme, indiviso, plano y entrecortado, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bembolada por la luz de la luna. Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía. No sabía exactamen-

te lo que era lo que, al pasar, le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes de rosas que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatarlos la nariz. Quizá por no saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones".

En la obra, Proust habla de un escritor ficticio admirado, Bergotte, que se suele asociar con Anatole France, o un pintor, Elstir, que bien podría ser Paul César Helleu, el notable dibujante de bellas mujeres de la sociedad parisina. Y con ellos como pivote vertebral, Proust expresa sus ideas sobre el arte y las emociones que le provocan las obras que lee o contempla. Pero también surge un músico, Vinteuil, probablemente el personaje artista más importante y recurrente de la novela, de tal modo que él o sus obras se convierten en representaciones, en símbolos de algunos de los acontecimientos que suceden en ella. La *sonata de Vinteuil* sería el cántico, el pentagrama, la banda sonora, quizá la metáfora, de una de las más grandes historias de amor y desamor jamás escritas: la protagonizada por Swann y Odette, donde "la pequeña frase", de tan hondo impacto en el protagonista, se repetirá más adelante, en las últimas secuencias, inscrita en una obra musical mayor: el *septeto de Vinteuil*, que tuvo la tentación de llamar *Septimino*. Lo notable de la sensibilidad de Proust queda dibujada por esta anécdota: en cierta ocasión acudió a escuchar una interpretación de los últimos Cuartetos de Beethoven que se habían puesto de moda en París y, al finalizar, sorprendió a los intérpretes (el Cuarteto Capet) al expresar, con palabras sencillas pero sutiles, las emociones que le había provocado. Años después Capet diría que jamás había oído una explicación tan profunda del genio beethoveniano y de dicha interpretación. "La frase despertaba en él la sed de una ilusión desconocida; pero no le daba nada para saciarla", de modo que aquellas partes del alma de Swann, en donde la frase iba borrando las preocupaciones por los intereses materiales, por las consideraciones humanas y corrientes, se quedaban vacías, en blanco, y Swann podía inscribir en ellas el nombre de Odette. Además, la frase infundía su misteriosa esencia en aquello que podía tener de falaz y de pobre el afecto de Odette. Y al mirar el rostro que ponía Swann cuando la oía, podríamos decir "que estaba absorbiendo un anestésico que le ensanchaba la respiración y, en efecto, el placer que habría sentido respirando perfumes, entrando en contacto con un mundo que no está hecho para nosotros, que nos parece informe, porque no lo ven nuestros ojos y sin significación porque escapa a nuestra inteligencia y sólo la percibimos en un sentido único".

Con palabras de sentido similares, Proust se refiere a la secuencia de la magdalena. ¿Quién es el personaje de Vinteuil? Dice George D. Painter en su famosa biografía de Proust: "Por su carácter tímido y noble, con alternativas reacciones de humildad e inocente vanidad, así como por el hecho de ser un gran compositor injustamente relegado, único y desconocido hasta después de su muerte, se parece a César Franck y a ningún otro". En 1916, Proust dijo en una conversación: "Vinteuil simboliza a los grandes compositores del tipo César Franck".

¿Cuáles eran las preferencias musicales de Proust? Los estudiosos y proustógrafos hablan de tres tipos de música: la música impresionista de Debussy; la música como lenguaje que apreciamos en la obra de Wagner (con los *leitmotivs*, esos fragmentos recurrentes que signan con corcheas a un personaje); y los últimos Cuartetos de Beethoven, la idea más pura de la música en oposición a lo que hacían Wagner o Debussy. Me siento obligado a terminar, pero esta concepción del tiempo (el mismo Proust pronuncia la palabra *Fin* cuando considera finalizada su obra) es una conclusión provisoria y anémica, porque el *Fin* no existe cuando se trata de indagar en el alma humana, ese imán que es colofón, ese paradero que es consumación, ese desenlace que es tiempo recobrado, es decir, nueva vida. No se trata de postrimerías sino de venero, de experiencia transfigurada, de corchea siempre inédita. Pongo la palabra *Fin* pero no creo en ella. Una corchea es eterna. Y nunca se repite a sí misma. Por eso debemos poner atención cuando nos miramos al espejo y vemos una corchea: no es alucinación, es música.



## ANTONIO MARTÍNEZ ASENSIO

### Preguntamos a...

El director del espléndido programa *Un libro una hora* nos visita en este primer contrapunto de 2023, y nos recomienda "más programas culturales y más referentes culturales y sociales".

por Gonzalo Pérez Chamorro

#### ¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

El *Concierto n. 2* de Rachmaninov, porque vi un documental sobre un pianista que se preparaba para interpretarlo. Y si hablamos de pop, *Starman*, de David Bowie.

#### ¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Recuerdo la espera hasta que empezaba la película en el cine Benlliure de Madrid, cuando mi madre nos llevaba, y sonaba una música que me encantaba. Luego descubrí que era Mozart.

#### Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Al mismo, por supuesto. La música es esencial y ha construido nuestra cultura de la misma forma que el resto de las artes.

#### ¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Tal vez hacerla más accesible. Y tal vez depende del ritmo de vida que llevamos. Es difícil que en este mundo encontremos ese espacio para escuchar música, pasa lo mismo con la lectura.

#### ¿Cómo suele escuchar música?

Normalmente trabajando, mientras escribo. Antes también leía escuchando música, ahora no puedo.

#### ¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Las *Variaciones Goldberg* (o cualquier cosa de Bach).

#### ¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

No sé si hay un personaje, pero hay una cosa que me fascinaría hacer, y es tocar un instrumento. Especialmente el piano. Salir a escena, sentarme delante de un piano de cola y tocar. Siempre he admirado esa forma de comunicación, ese talento para interpretar.

#### ¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Seguramente el Teatro Real.

#### ¿Un instrumento?

El piano.

#### ¿Y un intérprete?

Me asombra Glenn Gould, con sus tarareos.

#### ¿Un libro de música?

No es un libro de música, pero sí un libro con un músico de protagonista: *Las intermitencias de la muerte*, de Saramago, que acabo de leer y que hemos hecho en *Un libro una hora* y donde la música, la interpretación de una pieza de Bach, es capaz de vencer hasta a la muerte.

#### Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Tengo muchísimos libros empezados: los del programa (*Jane Eyre*, de Charlotte Brönte), los del trabajo (*La luz perdida*, de Nino Haratischwilliy, una maravilla) y los que leo por placer, como *La mentira*, de Marta Fernández, *La familia*, de Sara Mesa y *El proceso de Roberto Lanza*, de Ronaldo Menéndez.

#### ¿Y una película con o sobre música?

Cómo no citar *Amadeus*, *Shine* o *Todas las mañanas del mundo*. Una película que no he vuelto a ver pero que me impactó fue *El trompetista*, con Kirk Douglas, sobre un hombre enloquecido por sacar de su trompeta un sonido imposible.

#### ¿Una banda sonora?

*La llegada*, de Max Richter; *Interstellar*, de Hans Zimmer; *La teoría del todo*, de Jóhann Jóhannsson; *Déjame entrar*, de Johan Soderqvist y últimamente me quedé enganchado a *Mon chien Stupide*, de Brad Mehldau.

#### ¿Cuál es el gran compositor de música española?

Creo que Manuel de Falla.

#### ¿Una melodía?

*Anda*, de Luis Eduardo Aute.

#### ¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con una escrita dentro de muchos años. Si no, con Bach.

#### ¿Un refrán?

"Más vale tarde que nunca".

#### ¿Una ciudad?

Madrid (aunque me he enamorado de San Sebastián).

#### Como director del sensacional programa *Un libro, una hora* (Cadena SER), ¿qué ha supuesto la aparición del podcast para un programa de radio?

Para nosotros el podcast es la posibilidad de relacionarnos con nuestros oyentes más allá de la hora de emisión. Son mayoría los que nos escuchan en podcast. Y con nuestro programa nos ocurre que cuando nos descubren empiezan a escuchar los libros que más les gustan (tenemos ya cerca de 200 capítulos), con lo que es un diálogo que se mantiene siempre vivo. Pero sobre todo, la importancia del podcast está en que de pronto el audio se ha colocado en la primera línea de consumo de contenidos. Y eso es muy importante.

#### ¿Cuáles son los criterios de selección para cada libro en *Un libro, una hora*?

Nuestra ambición es contar las grandes obras de la literatura universal. Hemos hecho mucho siglo XIX y mucho principio del XX, pero vamos abriendo la mano hacia obras más modernas que ya son "clásicos", como algunos premios Nobel: Saramago, Coetzee o Annie Ernaux. Tenemos que hacer más hispanoamericanos y profundizar en obras menos conocidas. Y luego hay un tema de duración. Para contar una novela en una hora no puede ser muy larga. No nos atrevemos todavía con *Los miserables* o *Guerra y paz*.

#### Seguro que antes le han hecho esta pregunta, ¿pero díganos con qué libro el programa tuvo un instante inolvidable?

Fue muy especial el capítulo que dedicamos a *Lolita*, de Nabokov, pero también creo que quedó muy bien *La caverna*, de Saramago y, de los últimos, *La casa de los espíritus*.

#### ¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le falta cultura y educación. Le hace falta saber escuchar y aprender a pensar. Somos un país fácil de manipular. Nos hacen falta más programas culturales y más referentes culturales y sociales.

#### Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Los mejores momentos, la mayor sensación de placer estético e intelectual, la he tenido siempre en la soledad de una lectura. Y ahora que estoy releendo muchos libros que había leído en la adolescencia y la juventud, para hacerlos en el programa, estoy haciendo lecturas tan diferentes y tan luminosas que me están sorprendiendo. Me ha pasado con *El corazón de las tinieblas*, un libro que recuerdo oscuro y complejo y que con esta edad me ha parecido todo lo contrario, lúcido y brillante. La lectura es una emoción que intento transmitir en el programa y que no podemos perder, por mucho audio que escuchemos.

#### Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Antonio Martínez Asensio?

A la Grecia Clásica.

#### ¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

El criterio, la mala educación. Y el ruido.

#### Cómo es Antonio Martínez Asensio, defínase en pocas palabras...

Soy una persona en constante aprendizaje.



Ritmo.es

los 10 discos Recomendados para enero

2

**MAHLER: Sinfonías 1-9.**  
Chor und Symphonieorchester  
das Bayerischen Rundfunks /  
Mariss Jansons.  
CD BR Klassik



3

**BACH ER LEBT XIV.**  
**Cantatas de BACH.**  
Coro y Orquesta Fundación  
J.S. Bach / Rudolf Lutz.  
DVD J.S. Bach-Stiftung



5

**SIGNOR GAETANO.**  
**Arias de DONIZETTI.**  
Javier Camarena. Gli Originali /  
Riccardo Frizza.  
CD Pentatone



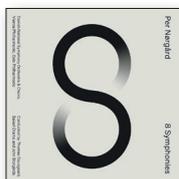
7

**MAHLER: Sinfonía n. 2**  
**(arr. José Luis Turina).**  
Orquesta y Coro Nacionales  
de España / David Afkham.  
CD OCNE



9

**NØRGÅRD: Sinfonías ns. 1-8.**  
Orquestas / Thomas Dausgaard,  
Sakari Oramo, John Storgards.  
CD Dacapo



1



**HAENDEL: Concerti Grossi Op. 3 y Op. 6.**  
Accademia Bizantina / Ottavio Dantone,  
clave y dirección.  
CD HDB Sonus

4

**JANÁČEK: Jenufa.**  
Asmik Grigorian, Karita Mattila...  
Royal Opera House / H. Nánási.  
Escena: C. Guth.  
DVD Opus Arte



6

**BRAHMS: Concierto doble.**  
**CLARA SCHUMANN: Trío.**  
Orkis, Mutter, Ferrández.  
Filarmónica Checa / M. Honeck.  
CD Sony Classical



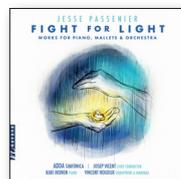
8

**ALCHEMY. Fábio Brum,**  
trompetas. Real Orquesta  
Sinfónica de Sevilla / Noam Zur.  
CD Naxos



10

**FIGHT FOR LIGHT.**  
**Obras de Jesse PASSENIER.**  
Kari Ikonen. Vincent Houdijk.  
ADDA-Sinfónica / Josep Vicent.  
CD Navona Records





**URTARRILAK 12 ENERO**

**Lienzo en blanco**  
**Mihise zuria**

PABLO FERRÁNDEZ, violonchelo/biolontxelo  
JOANN FALLETTA, directora/zuzendaria



**OTSAILAK 23 FEBRERO**

**Contrastes**  
**Kontrasteak**

PERRY SO, director/zuzendaria



**MARTXOAK 16 MARZO**

**Amor y devoción**  
**Maitasuna eta debozioa**

JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano/pianoa  
BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA  
ERIK NIELSEN, director/zuzendaria



**MARTXOAK 30 MARZO**

**Transformaciones**  
**Eraldakuntzak**

MARKO LETONJA, director/zuzendaria

19:30 / AUDITORIO BALUARTE/BALUARTE AUDITORIOA

[www.orchestradenavarra.es](http://www.orchestradenavarra.es)

