

Ritmo.es

música clásica desde 1929



30 AÑOS
C UAM
Centro Superior
de Investigación
y Promoción
de la Música

XLVIII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

UAM
Universidad Autónoma
de Madrid

UAM #CulturaSegura

ENTREVISTAS

Nathalie Stutzmann
Fatma Said

DISCOS

En busca de Benedetti Michelangeli
Hans Werner Henze, el príncipe
Festival de Salzburgo, 100 años

OTRAS MÚSICAS

La canción infinita de Víctor Jara

TEMA DEL MES

Beethoven: Los cuartetos,
conversaciones entre cuatro

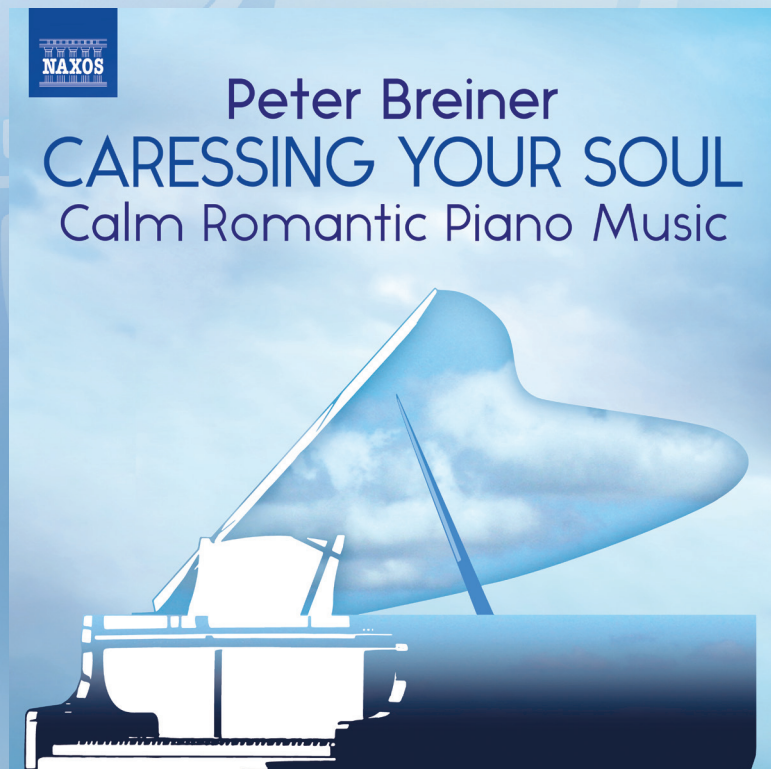
ENSAYO • Joan Manén: 50 aniversario de su fallecimiento





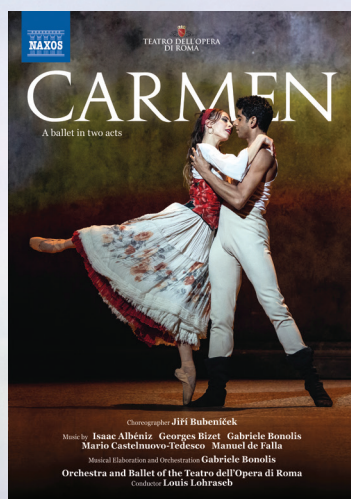
NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados



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

SUMARIO DICIEMBRE 2020

945

Para acabar 2020 de la mejor manera, llevamos en portada la #CulturaSegura que nos propone la Universidad Autónoma de Madrid y su nuevo ciclo musical del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, cuya directora es Begoña Lolo, que nos cuenta los pormenores de esta nueva edición, con el leitmotiv del viaje en sus conciertos.

Aprovechando su presencia este mes de diciembre dirigiendo a la Orquesta Nacional de España, conversamos con la directora Nathalie Stutzmann.

La soprano egipcia Fatma Said nos atiende con motivo de su nueva grabación para Warner Classics, "El Nour", álbum que conecta tres culturas: árabe, francesa y española.

Nuestro Tema del mes aprovecha diciembre para se-

guir conmemorando a Beethoven, con "Los Cuartetos, conversaciones entre cuatro". Igualmente dedicamos un ensayo a Joan Manén, por el 50 aniversario de su fallecimiento. Louise Farrenc es la compositora del mes y, en la nueva sección Otras músicas, "La canción infinita de Víctor Jara".

El número de diciembre se completa con una amplia sección de críticas de discos, noticias de actualidad, entrevistas y reportajes en pequeño formato, además de nuestras páginas de opinión con El estudio de Andrea, Mesa para 4, Las Musas, Opera e Historia, Interferencias, Doktor Faustus, El baúl de música, El temblor de las corcheas y Vissi d'arte, así como el habitual Contrapunto, esta vez con Marta Maraño, directora de Relaciones Institucionales de Ayuda en Acción.

Foto portada: © Santiago Torre Lanza



6 En portada
Nueva temporada del Ciclo de Música de la UAM



10 Tema del mes
Beethoven: Cuartetos, conversaciones entre 4



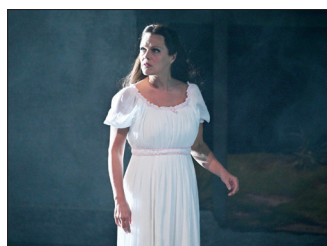
14 Entrevista
Nathalie Stutzmann, compromiso con la música



18 Entrevista
Fatma Said, la soprano del Nilo



36 Ensayo
Joan Manén en su 50 aniversario



46 Auditorio
El Don Giovanni de la resistencia



68 Discos
El príncipe de Homburg, "¿No es esto un sueño?"



70 Discos
100 años de óperas en Salzburgo



MyOpera Player

LA MEJOR ÓPERA TAMBIÉN EN CASA

Revive las aclamadas producciones del Teatro Real y descubre extraordinarios estrenos mensuales desde grandes escenarios de ópera del mundo.

YA EN LA VIDEOTECA

Billy Budd

BENJAMIN BRITTEN
Dir. musical — Ivor Bolton
Dir. escena — Deborah Warner

Turandot

GIACOMO PUCCINI
Dir. musical — Nicola Luisotti
Dir. escena — Bob Wilson

Il pirata

VINCENZO BELLINI
Dir. musical — Maurizio Benini
Dir. escena — Emilio Sagi

Gloriana

BENJAMIN BRITTEN
Dir. musical — Ivor Bolton
Dir. escena — David McVicar

PRÓXIMOS LANZAMIENTOS

Muerte en Venecia

BENJAMIN BRITTEN
Dir. musical — Alejo Pérez
Dir. escena — Willy Decker

The Perfect American

PHILIP GLASS
Dir. musical — Dennis Russell Davies
Dir. escena — Phelim McDermott

Moisés y Aaron

ARNOLD SCHÖNBERG
Dir. musical — Philippe Jordan
Dir. escena — Romeo Castellucci

La valkiria

RICHARD WAGNER
Dir. musical — Pablo Heras-Casado
Dir. escena — Robert Carsen

SUSCRÍBETE POR MENOS DE 7 €/MES* | MÁS ÓPERA. MÁS DANZA. MÁS TEATROS | MYOPERAPLAYER.COM

Mecenas principal energético

endesa

Mecenas principal tecnológico

Telefonica

 **TEATRO REAL**
CERCA DE TI

* Importe mensual de una suscripción por 12 meses con un pago único de 79,99 € al año. La suscripción semestral tiene un coste 45,99 € en un pago único anual cuyo importe mensual es de 7,66 €.

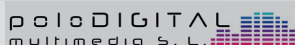
Raquel Acinas, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Agustín Blanco Bazán, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Brower Beltramin, Jordi Caturla González, Pedro Coco Jiménez, David Cortés Santamarta, María Encina Cortizo Rodríguez, Javier Extremera, Ferrer Molina, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Andrea González, Mercedes Güeto, Santiago Hines, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Enrique López-Aranda, Jerónimo Marín, Joan Matabosch, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Nieves Pascual León, Gonzalo Pérez Chamorro, Alessandro Pierozzi, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Silvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, María del Ser, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Carlos Tarín, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2020

Reservados todos los derechos

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



www.polo-digital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

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

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



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



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



Campanadas de #CulturaSegura

Entramos en el último mes de este convulso 2020 donde el tesón beethoveniano, en el año de su aniversario, manifestado por los artistas, programadores y público, de la mano del leitmotiv #CulturaSegura marcado por el sector, ha conseguido salvar un año por el que nadie se atrevía a apostar positivamente.

Instituciones, festivales, ciclos, organizaciones públicas y privadas, etc., han adaptado sus programaciones y carteles a las necesidades que la nueva situación sanitaria exigía. Una adaptación no exenta de riesgos, tanto económicos, por la reducción de aforos, como artísticos, por la disponibilidad de artistas internacionales y sus restricciones de movilidad, pero que finalmente se han ido sorteando con meritorios resultados.

Llevamos en portada una mascarilla anunciando la programación musical de la Universidad Autónoma de Madrid, entidad que también se ha adaptado a la actual vida musical madrileña. Las mascarillas, junto con el mantenimiento de las distancias de seguridad y las estrictas medidas sanitarias de nuestras salas de conciertos, auditorios y teatros, han sido y son la garantía que ha conducido al éxito incuestionable de los mismos en este año que termina. Para ello, dichas entidades han debido realizar fuertes inversiones económicas, que les ha permitido ofrecer al público una oferta musical amparada bajo el cartel #CulturaSegura.

Echando una mirada a los meses pasados, hay que constatar que a todos nos pilló desprevenidos la llegada del Covid-19, pues seguíamos labrando intensamente nuestras vidas, nuestros trabajos, nuestros mejores proyectos, ajenos a lo que el futuro más cercano nos deparaba y, de manera fulminante, todo se paró. Nos encerraron en las casas, se hizo la noche y nos invadió el pánico. Parecía el preámbulo de una guerra, quizá lo fuese. La vida musical española e internacional también se interrumpió, dejando al descubierto sus fragilidades y la falta de bases económicas sólidas donde apoyarse en los malos tiempos. Quizá todos corriamos demasiado deprisa en busca de la excelencia social, artística y musical, quizá del éxito... sin mirar atrás, sin pensar que algo así podría pasar, que algo así ya estaba sucediendo.

Los grandes financieros nos dicen que no hay cosa más cobarde que el dinero, y el dinero fue lo primero que se escondió con la llegada de la pandemia. En auxilio de la sociedad tuvieron que salir los recursos crediticios y los avales de nuestra no siempre bien ponderada Europa, poniendo con ello los primeros puntales para la reconstrucción material de los mercados y del día a día de sus ciudadanos. En la cultura, en la música, la reacción no pudo venir del dinero, pues nunca lo ha tenido, sino de la imaginación, el tesón, la fe, el esfuerzo y el sacrificio de sus protagonistas, bajo el paraguas de la #CulturaSegura & #CeroContagios.

En estos meses los músicos apostaron por la imaginación para comunicarse con su audiencia de manera directa, las organizaciones públicas y privadas hicieron gala de su tesón beethoveniano para rehacer programaciones y carteles con los que mantener vivo el fuego de la oferta musical y crearon los espacios de #CulturaSegura. Por otro lado, el público con valentía, fe y honestidad, se hizo presente de manera virtual al principio y física desde el pasado verano, en cuanto las autoridades confiaron en la apertura segura de los teatros y las salas. La comunión vivida entre artistas, organizaciones, autoridades y público, en la defensa de la continuidad de la vida cultural, dentro del entorno seguro, es quizá una de las mejores lecciones que nos está dejando esta pandemia.

En pocas semanas termina este "sonado" 2020 con llamadas de esperanza ante una vuelta a la "normalidad" perdida, gracias a los avances en las distintas vacunas que nos inmunizarán ante el virus y que ya asoman por el horizonte de la próxima primavera. Todos deseamos que llegue el fin de esta pesadilla, pero no sería inteligente olvidar las lecciones que la misma ha dejado a nuestra sociedad. Quizá estas lecciones no consigan que salgamos mejores de la tragedia vivida, pero al menos mucho más cautos, humildes y comprometidos con un mundo más justo en donde la cultura en general y la música en particular sigan jugando su papel destacado, como así ha sido en estos últimos meses y a lo largo de la historia.

Cuando hayan concluido las 12 campanadas que anuncian el fin de este "inolvidable" 2020, debemos alzar nuestras copas y, en un brindis virtual, abrazarnos todos los amantes de la música recordando a los que ya no están, celebrando el éxito rotundo de la #CulturaSegura y deseando que la música siga estando presente en el día a día de nuestras vidas. Feliz Navidad.

Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

Begoña Lolo, programación imaginativa y diferente

por Gonzalo Pérez Chamorro

La XLVIII edición del Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música pide paso y se presenta como una de las grandes citas de la temporada. Comienza en breve, este 19 de diciembre, culminando el Ciclo el 10 de junio, dentro de una apuesta por la #CulturaSegura, y que se detendrá en diversas paradas, dentro de su leitmotiv del "viaje como fuente de conocimiento y como metáfora de vida". Para ello, quién mejor si no que Begoña Lolo, la directora del Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid, que de primera mano nos relata todo lo que hay que saber de esta nueva edición, a la vez que nos recibe con la mascarilla corporativa del Ciclo que se regalará a los asistentes y participantes en los conciertos.



"La temporada se ha concebido como un viaje", indica Begoña Lolo, directora del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la UAM, en la imagen en la Avenida Francisco Tomás y Valiente del Campus de Cantoblanco (UAM).

El Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid llega a su XLVIII edición, y se define con el leitmotiv del "viaje como fuente de conocimiento y como metáfora de vida". ¿Nos puede ampliar por qué de esta elección y su significado?

El título del ciclo es *El viaje y la Vida*. En el presente estamos embarcados en un viaje inesperado, que ha llegado a nuestras vidas de repente. No hemos sido invitados a esta experiencia única, pero creo que con el tiempo lo veremos como una oportunidad para reflexionar, darnos cuenta de dónde estamos y hacia dónde queremos ir y esto no se limita solo a lo vital, sino también a lo profesional y en particular al sector de la música, como industria cultural. Por este motivo, la temporada se ha concebido como un viaje a través del conocimiento del otro, de su propia música y de lo que significa dentro de su antropología cultural y a la vez un viaje hacia el interior, es decir, hacia nuestra propia música como base esencial de nuestro patrimonio cultural.

48 ediciones de un Ciclo del que usted es responsable... ¿Se ha hecho mayor en sus manos o cuando lo tomó ya era un ciclo "bien educado"...

Cada director de un ciclo de conciertos debería estar obligado a dejar su impronta, en la medida en la que tenemos

la función de educar en el "buen gusto", como apuntaban los teóricos del XVIII. Desde que el ciclo cayó bajo mi responsabilidad, la presencia de Cervantes en la Música, la recuperación del patrimonio musical y la música escénica han sido elementos de identidad que han estado presentes sistematizadamente en cada temporada, a lo que se ha sumado la creación de proyectos especiales, el encargo no solo de obra en términos de creación a los artistas, sino de otras formas de acercamiento al hecho musical, dentro del marco de una cultura sostenible. Sin olvidar el ciclo Genios sin género que apuesta por la normalización de la música escrita por compositoras. Pronto celebraremos el 50 aniversario del *Ciclo*, lo que demuestra la importancia

"En los proyectos creativos el artista sale de su espacio de confort, para entrar en una forma de concebir la música basada en un relato y un correlato, que es lo que identifica a todo el Ciclo y lo hace un ciclo diferente, como así es reconocido"



© SANTIAGO TORRE LANZA

"Somos la única universidad a nivel nacional que tiene un Ciclo y un Centro de estas características que aúna investigación, docencia y difusión y que cumple esta temporada 30 años", afirma Begoña Lolo, con la mascarilla del Ciclo en un otoñal campus de la UAM.

y el valor que le ha dado la Universidad Autónoma de Madrid, hasta convertirlo en uno de sus principales baluartes.

Un aspecto a destacar en la historia y actualidad del Ciclo, es la presencia de la música española, punto de partida y destino de la temporada...

Dentro de esta programación, de los nueve conciertos (cuatro en la Sala Sinfónica y cinco en la Sala de Cámara), tres están íntegramente dedicados a la música española y en otros dos más está presente en formato de recuperación. Va a ser un viaje guiado, casi en un 80%, por artistas españoles, y no lo hemos hecho porque la sensibilidad nos obligase a ello, en tiempos de crisis, sino porque esa sensibilidad siempre ha estado presente en el Ciclo en temporadas pasadas.

El CSIPM (Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música) tiene su sede en la Universidad Autónoma de Madrid, pero los conciertos del Ciclo tienen lugar en el Auditorio Nacional...

Desde nuestra sede en la Universidad Autónoma de Madrid, el CSIPM desarrolla una actividad académica frenética en torno a la investigación y la difusión, con congresos, como el II Encuentro de Música del siglo XVIII, celebrado a finales de noviembre, cursos y conferencias que se desarrollan casi semanalmente. Y lo hacemos desde el campus de Cantoblanco, porque nos interesa que el alumnado y el profesorado sientan el Centro como parte de su experiencia vital y académica y participen de su actividad. Sin embargo el Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música es concebido dentro la Universidad Autónoma como un elemento de identidad, una apuesta por la cultura y la

transferencia de conocimiento, que deseamos compartir con el resto de la sociedad madrileña en un espacio tan emblemático como el Auditorio Nacional. Somos la única universidad a nivel nacional que tiene un Ciclo y un Centro de estas características que aúna investigación, docencia y difusión y que cumple esta temporada 30 años.

Vayamos a la programación, por ejemplo con el concierto inaugural, que nada tiene que ver con el de clausura...

El concierto de *La Ritirata* marca el inicio de un largo viaje que vamos a atravesar a lo largo de la temporada. Comenzaremos en España, en la corte de Carlos IV, con un concierto que refleja el cosmopolitismo de la vida musical española; entonces estábamos a la vanguardia de lo que se hacía en la música europea, y finalizaremos con un concierto con *Acento español*, basado en música de Albéniz, Falla en su 75 aniversario y el estreno de la obra *Nocturnos de Andalucía* de Lorenzo Palomo, encargo del CSIPM, con la Orquesta de RTVE, bajo la batuta de Guillermo García

"Desde que el ciclo cayó bajo mi responsabilidad, la presencia de Cervantes en la Música, la recuperación del patrimonio musical y la música escénica han sido elementos de identidad que han estado presentes sistematizadamente en cada temporada"



© SANTIAGO TORRE LANZA

"Quiero agradecer a nuestros abonados su constante apoyo en estos momentos; nos han dado una lección de vida increíble con su entusiasmo, cariño y reconocimiento a nuestro trabajo", nos relata Begoña Lolo en su despacho, en la sede del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música.

Calvo, y Judith Jáuregui al piano. Una obra de unos 40 minutos que permitirá ampliar el escaso repertorio para piano y orquesta de clara raíz española.

Una fecha muy importante para el ciclo es el concierto anual Música por la Paz, el homenaje al profesor Tomás y Valiente...

Todos los años recordamos con emoción al profesor Tomás y Valiente. Este año, el concierto Música por la Paz, en colaboración con la Fundación Cultura de Paz y la Facultad de Derecho de la UAM, adquiere, aún más, un significado especial, puesto que hace 25 años, que fue asesinado por ETA en un despacho de nuestra Universidad, un momento en el que todos comprendimos que la vida adquiriría una gran fragilidad en un espacio, como el de la universidad, centrado en la convivencia y el conocimiento, una fragilidad que sintoniza muy bien con los tiempos en los que vivimos. El concierto va a correr a cargo del Orfeón Donostiarra, porque era una de sus agrupaciones favoritas, que

interpretará por primera vez obras de compositores rusos como Rachmaninov, Mussorgsky o Prokofiev, y continúa de Norte a Sur a través de algunos de los autores europeos más emblemáticos de la ópera del siglo XIX, como Wagner, Bizet, Gounod, Verdi... El concierto se cierra con la fuga solemne de la *Petite Messe Solennelle*, de Rossini, que nos recuerda que el viaje y la vida son siempre temporales.

Como en anteriores ediciones, el Ciclo presenta a artistas de elevada categoría interpretativa que por primera vez pisan el Auditorio Nacional...

Son muchos los grandes artistas y ensembles que han tenido su debut en el Auditorio dentro del Ciclo. Así, en esta XLVIII edición, por primera vez escucharemos al Quinteto de la Filarmónica de Berlín, junto a Miguel Ángel Tamarit, al clarinete; a Sergio Azzolini, uno de los más prestigiosos solistas de fagot del momento, que dirigirá a la Orquesta Barroca de Sevilla, y a Os Músicos Do Tejo, uno de los grupos historicistas más representativos de la música portuguesa que nos presentarán un concierto de fusión entre la música barroca y el fado.

Y llegamos a Cervantes, figura capital para usted y que siempre tiene presencia de alguna manera u otra en algún concierto...

Reivindico a Cervantes como uno de los grandes literatos universales que ha servido de fuente de inspiración en la música, a lo largo de toda la historia. Puse en marcha esta innovadora línea de investigación desde la Universidad Autónoma, en el año 2000, a través de proyectos I+D, en la actualidad se ha convertido en una referencia internacional en materia de conocimiento. Todas las temporadas se programa música de temática cervantina, lo que nos ha permitido escuchar muchísimas obras infrecuentes de una gran belleza y realizar mucha recuperación de patrimonio musical, en un contundente proceso de transferencia de conocimiento. Sirva de ejemplo la obertura de la ópera de Mercadante *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, una recuperación que se interpretó en primer lugar para nuestro Ciclo en 2015 por la Orquesta Sinfónica Verum y posteriormente la OCNE al llevar la Festival Cervantino de Guanajuato en 2016. En esta temporada y dentro del mes de abril, Cervantes estará presente en el concierto de Pablo Villegas con la interpretación de *Suite Escaramán (después de Cervantes)*, *Gallarda de Castelnuovo-Tedesco* y en el concierto de la *Vuelta al mundo con Verne, Póter y Welles*, en el que podremos escuchar obras de Taboada y Penella de la mano de la soprano Laia Falcón en una *Tarde de teatro con música en la radio*.

Recuerdo el concierto de la pasada temporada dedicado a Beethoven por Eduardo Fernández, donde se mostró de nuevo la inventiva a la hora de programar, un asunto que para usted ha sido siempre fundamental y que lleva haciendo desde hace mucho tiempo, cuando parece que ahora están de moda este tipo de proyectos...

El concierto de Eduardo Fernández de la temporada pasada, dedicado a Beethoven, fue uno de esos proyectos especiales a los que hacía referencia anteriormente, que constituyen un factor determinante a la hora de programar la temporada y que establecí desde mi llegada a la dirección del Ciclo. Son proyectos creativos en los que es fundamental que el artista salga de su espacio de confort, para entrar en una forma de concebir la música basada en

"Junto a grandes enamorados de nuestra programación, también se ha producido una renovación constante de públicos, que han visto que el ciclo plantea muchos proyectos innovadores que generan una comprensión de la música y la cultura muy diferente a lo que pueden ver en otros conciertos"

un relato y un correlato, que es lo que identifica a todo el Ciclo y lo hace un ciclo diferente, como así es reconocido. Es, en definitiva, la capacidad para contar historias, sumando conocimiento, arte y ciencia, lo que genera en el público un interés añadido, es una forma diferente de apelar a su inteligencia y sensibilidad. Debo decir en este sentido, que es una experiencia muy enriquecedora poder trabajar de esta manera con los artistas, a los que agradezco desde aquí, su siempre excelente disposición con el Ciclo.

Y llegamos a la música escénica, que se ha asentado en las programaciones del ciclo, con un concierto con la proyección de espectaculares imágenes de la Antártida, fruto del proyecto de la UAM...

La música escénica ha estado presente en el ciclo desde mi llegada a la dirección, en la temporada 2012-2013, y hoy es uno de sus principales baluartes; fuimos pioneros en el Auditorio Nacional al poner en valor la ópera de cámara, escasamente programada hasta entonces. Dos proyectos marcan el espacio escénico de la 48 edición, el dedicado a Bach, con Emilio Moreno y Aarón Zapico al clave, una reconstrucción de la música para viola del compositor que he propuesto establezca un diálogo con la proyección de las insólitas imágenes sobre el misterio de la Antártida. Se trata de un proyecto entre ciencia y música, que contará, además, con la participación de Jerónimo López, premio Príncipe de Asturias y Catedrático de la UAM, que durante tres décadas ha realizado sus investigaciones en el Continente Helado. Un espacio para la reflexión entre música y naturaleza. También, el proyecto *la Vuelta al mundo con Verne, Porter y Welles*, la sala de cámara del Auditorio Nacional se convertirá en un estudio de radio, que pondrá en sintonía un programa que refleja la ficción sonora de los años 20-30. Escucharemos canciones en francés, alemán, inglés, japonés, etc., bajo la dirección y voz de una magní-

fica Laia Falcón con Martín Llade, de Radio Clásica, como locutor y Alberto Rosado, Estellés, Apellániz e Iturriagoitia serán los encargados de realizar la sintonía estelar.

¿Cómo es el público del ciclo? ¿Es fiel, se renueva, está vinculado a la Universidad?

El público del Ciclo es muy fiel, constituye una f. Quiero agradecer a nuestros abonados su constante apoyo en estos momentos. Nos han dado una lección de vida increíble con su entusiasmo, cariño y reconocimiento a nuestro trabajo. Hay personas que nos siguen desde hace más de 30 y 40 años. Y junto a grandes enamorados de nuestra programación, también se ha producido una renovación constante de públicos, que han visto que el ciclo plantea muchos proyectos innovadores que generan una comprensión de la música y la cultura muy diferente a lo que pueden ver en otros conciertos. Nuestro interés no está tanto en que se venga a todo, como que se encuentre el lugar de llegada a aquello que a uno le produce un resonar interno, porque eso significa que ha encontrado un lugar especial en nuestra propuesta.

Dada la situación, las medidas sanitarias ya sabemos que son muy rigurosas en el mundo cultural, pero ¿cuál es su propia opinión sobre la situación actual?

El momento actual es especialmente frágil y de gran incertidumbre, también en el ámbito de la Cultura. Pero, precisamente ahora, más que nunca, no debemos olvidar que la Cultura es un bien esencial que genera riqueza colectiva, transmite amor a la belleza, nos enseña quiénes somos y quiénes hemos sido, y aporta valores esenciales. En estos tiempos es, además, una ayuda sanitaria de primer orden, que nos permite fortalecer la salud mental y emocional, algo que considero altamente recomendable.

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.



El viaje como fuente de conocimiento y como metáfora de vida

XLVIII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

Adquisición de abonos en Auditorio Nacional:

hasta el 22 de enero

Venta de localidades disponibles desde el 16 noviembre

www.eventos.uam.es

- **La Ritirata:** *Divertimentos para Carlos IV* (19 de diciembre)
 - **Emilio Moreno y Aarón Zapico:** *The Dark Bach - El misterio de la Antártida* (30 de enero)
- **Orfeón Donostiarra:** *Música por la Paz, Homenaje al profesor Tomás y Valiente* (11 de febrero)
 - **Quinteto de la Filarmónica de Berlín,**
- Miguel Ángel Tamarit:** *De Viena a Praga* (6 de marzo)
- **Orquesta Barroca de Sevilla, Sergio Azzolini:** *Vivaldi y la Venecia de su época* (13 de marzo)

- **Laia Falcón:** *ON AIR, vuelta al mundo con Verne, Porter y Welles* (11 de abril)
- **Pablo Sáinz Villegas:** *El alma de la guitarra española* (24 de abril)
- **Os Musicos do Tejo:** *Música Barroca con Fado* (21 de mayo)
- **Orquesta de RTVE, Guillermo García-Calvo, Judith Jáuregui:** *Acento español* (10 de junio)

<http://eventos.uam.es/52021/detail/xlviii-ciclo-de-grandes-autores-e-interpretes-de-la-musica.html>

BEETHOVEN: LOS CUARTETOS

Conversaciones entre cuatro

por Rafael-Juan Poveda Jabonero



© BALAZS BORCZ - PILVAX & OBIERYN

“Se puede hablar de verdaderos coloquios, conversaciones entre los cuatro instrumentos, algo consustancial a un comunicador nato como fue Beethoven” (en la imagen, el Quatuor Ébène, que ha completado recientemente su integral discográfica de los Cuartetos de Beethoven).

Según observa Charles Rosen en su estudio *El estilo clásico*, al hablar de la vida musical vienesa de comienzos de 1800, ésta se nutría muy especialmente por “pequeños recitales semiprivados que tenían lugar en las casas de la clase media-alta y en las mansiones de la aristocracia”. Estas sesiones musicales equiparaban su importancia a la de los conciertos en las grandes salas construidas para ese fin y, aún más que en ellas, frecuentemente eran testigos de la concurrencia de los más afamados intérpretes y compositores de mayor proyección de la época.

No es de extrañar, por tanto, que buena parte de la música de cámara surgida durante esos momentos fuese dada a conocer en esas mansiones en sus primeras audiciones. Aún menos debe sorprender que los mecenas propietarios de ellas patrocinasen la composición de nuevas obras destinadas a ser dadas a conocer en el transcurso de esas sesiones musicales, y además fuesen dedicatarios de buena parte de ellas.

“Los cuartetos se consideran el punto intermedio situado entre la improvisación propia de su música para piano y el estilo más acabado de sus obras sinfónicas”

Desde sus primeros años en la capital austriaca, Beethoven se sitúa en el centro de atención de los círculos musicales de la aristocracia vienesa, lo que favorece el desarrollo de su música de cámara, además de su proyección más allá de las fronteras del imperio. De toda la producción camerística del compositor, el corpus de los dieciséis Cuartetos de cuerda ocupa su verdadero centro neurálgico; en realidad, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, la serie de Cuartetos de cuerda conforma uno de los tres grandes bloques en que se fundamenta la producción total del de Bonn; los otros dos son el conjunto de las Sinfonías y el de las Sonatas para piano. Ciertamente, los

cuartetos pueden ser considerados en el punto intermedio situado entre la improvisación propia de su música para piano, y el estilo más acabado de sus obras sinfónicas.

Seis Cuartetos Op. 18

Beethoven no acomete la composición de cuartetos de cuerda hasta que no ha adquirido una buena experiencia en el campo de la música de cámara. Ya han visto la luz sus primeros Tríos para cuerda y para piano o sus primeras Sonatas para violín y violonchelo, por ejemplo. Se puede considerar, por tanto, una vocación tardía. El cuarteto de cuerda era considerado como la más elevada y difícil de las formas musicales y el emprendimiento de su composición, el momento de la verdad. Además, tras lo conseguido por Haydn y Mozart en este terreno, cualquier compositor que se adentrara en él debería tener una idea muy clara de sus objetivos para no fracasar en el intento.

Beethoven, en su primer contacto con esta forma musical, opta por agrupar un número de seis Cuartetos que, definitivamente, conforman el inicio de la relación del compositor con un mundo que abrirá una infinitud de nuevas posibilidades expresivas en el campo musical. Estos seis primeros Cuartetos, como no podía ser de otra forma, contienen numerosos ecos procedentes de sus más célebres antecesores, pero también poseen ya una muy marcada personalidad propia que, si bien aún no deja ver lo que vendrá en composiciones futuras, sí nos permite reconocer unas ideas muy particulares, embriones de lo que más tarde va a florecer.

El periodo de composición de estos cuartetos comprende unos dos años (entre 1798 y 1800), pero el orden final de publicación de la colección no se corresponde con el de su composición; así, la sucesión por fecha de conclusión de cada cuarteto nos daría la siguiente secuencia: 3º, 1º, 2º, 5º, 6º y 4º.

El compositor se decidió a comenzar con el compuesto en segundo lugar por su tonalidad (Fa mayor) y el carácter incisivo

de su primer movimiento, que tiene ciertas semejanzas con el movimiento análogo del KV 570 de Mozart. Schuppanzigh, gran amigo y violinista, quien da nombre al cuarteto que primeramente puso en escena estas obras, fue quien le propuso este orden de publicación definitivo. Tras la composición de este Cuarteto, el autor dijo:

“Después de esta prueba de fuego, finalmente, sé escribir un cuarteto”

Se sabe que Haydn estaba en la primera interpretación de la obra, en el palacio de Lobkowitz, y que no le sentó nada bien su escucha. A pesar de que finalmente estos seis Cuartetos fueron dedicados al famoso mecenas y amigo de Beethoven, en un primer manuscrito figura el nombre de Karl Amenda, pastor luterano gran amigo y confidente del compositor, que en más de una ocasión difícil infundiría ánimo y aliento a su espíritu.

Mucho se han comparado estas seis obras con el estilo de Haydn y Mozart. Baste mencionar un hecho que no puede quedar en lo meramente anecdótico. La composición del primer cuarteto en ser concluido (el *Tercero*), ocupa las mismas fechas en que se encontraba inmerso en la composición de la *Patética*; una obra ya de una gran madurez, que puede ser trasladada a estos Cuartetos.

Por citar algunas de las características que encontramos en estas seis obras y que ya nos anuncian el Beethoven que está por venir, podríamos continuar con el análisis de ese *Tercer Cuarteto*, el primero en ser concluido: por ejemplo, llama ya la atención el cuidado del compositor por hacer que no prevalezca ningún instrumento sobre los demás, dando a cada uno su especial importancia dentro del conjunto; o ese procedimiento tan habitual en Beethoven de llevar un único tema a una metamorfosis progresiva, como sucede en el tiempo lento de esta misma obra, cargándolo de una mayor densidad expresiva en cada una de sus fases; o, para terminar, la importancia otorgada al *finale*, que en Beethoven pasa a ser el movimiento más importante de la obra. En este punto, sí que el compositor se distancia ya plenamente de sus dos grandes y magistrales modelos. Esto lo podemos comprobar de forma evidente en el último movimiento del *Cuarteto n. 6*, en el que la introducción denominada “Melancolía” da paso al *finale* propiamente dicho. Muchos han querido ver en esta introducción una primera idea de la sublime que precede al *finale* del *Op. 135*, el último compuesto por Beethoven.

La etapa media

Lo que el compositor consigue con sus últimos Cuartetos, a menudo nos hace olvidar la importancia del paso que supone en la evolución de esta forma musical la composición de los *Tres Cuartetos Op. 59*. Para empezar, nos encontramos inmersos en una de las etapas más fecundamente increíbles de toda la producción beethoveniana. Durante esta primera década del siglo XIX, ven la luz obras como la *Sonata Waldstein* y *Appassionata*, la *Tercera* y *Cuarta Sinfonía*, el *Cuarto Concierto para piano*, el *Concierto para violín*, la *Sinfonía Pastoral*, la *Quinta*, la *Tercera Sonata para violonchelo*... Y, por supuesto, estos tres Cuartetos de cuerda.

Fueron compuestos entre 1806 y 1807; es decir, desde la primera colección habían transcurrido seis años. No por ello hemos de pensar que el compositor hubiese alejado de su mente esta forma musical, sino más bien deberíamos considerar estos años como un largo periodo de reflexión, maduración de la forma, que finalmente dará como resultado estas tres prodigiosas obras. El encargo de componer estos cuartetos lo debemos a Andrei Kirilovich Razumowsky, embajador ruso en Viena, de ahí el nombre que da título a la colección; en su honor hemos de considerar algunos temas rusos que el compositor incluye en determinados momentos de las tres composiciones.

Hacíamos notar al comienzo de este apartado el gran paso aportado por Beethoven en la evolución de la historia del cuarteto de cuerda con estas tres partituras. Por una parte, con estas obras Beethoven infunde a la música de cámara una amplitud,



“Tras lo conseguido por Haydn y Mozart en este terreno, cualquier compositor que se adentrara en él debería tener una idea muy clara de sus objetivos para no fracasar en el intento”, se afirma respecto a la publicación de los seis primeros Cuartetos *Op. 18*.

un aliento y una grandeza propios de la sinfonía; pero por otra, y no de menor importancia, con ellas el compositor plasma ya su muy particular sentido del diálogo musical entre los cuatro instrumentistas; un diálogo que incluirá los monólogos, dúos, tríos o *tutti* que convengan en cada momento.

Se puede hablar así de verdaderos coloquios, conversaciones entre los cuatro instrumentos, algo consustancial a un comunicador nato como fue Beethoven. Su profundo sentido y capacidad para contar ideas, imágenes o sentimientos a través del lenguaje musical, es trasladada al universo del cuarteto de cuerda a través de estas tres obras, y ya no será abandonada por el compositor hasta la conclusión del último acorde del *Op. 135*.

El *Primer Cuarteto* de la serie se abre con un primer movimiento abrumador; pueden distinguirse en él hasta cinco episodios, nunca hasta él se había compuesto un movimiento de tal extensión para esta formación instrumental. El segundo movimiento se encuentra entre el scherzo, la forma sonata y el rondó con desarrollo; el tercero abre el horizonte a una dimensión espiritual que nos hace pensar ya en el tiempo lento del *Op. 132*. Tras este *Primer Cuarteto*, la grandeza del *Segundo* parece empequeñecer, pero no es así; en realidad cada uno de sus movimientos (excepto el tercero) puede ser considerado un profundo homenaje a la forma sonata trasladada a los cuatro instrumentos. Del *Tercero* de estos cuartetos valga con citar las palabras que el propio Beethoven dejó escritas al margen del último movimiento:

“De la misma manera que te lanzas al torbellino mundano, así también puedes escribir obras pese a las barreras que te impone la sociedad. No mantengas más el secreto de tu sordera, ni siquiera en tu arte”

Transición

Huelga decir que el público en general asimiló muy mal el contenido de los *Cuartetos Razumowsky*. La comprensión del paso de

gigante dado por Beethoven tan sólo estaba al alcance de unos pocos en su época, por lo tanto, no gozaron de la simpatía de la generalidad de sus coetáneos. Dos años más tarde, el compositor vuelve a la carga con una obra en apariencia menos densa, el *Cuarteto Op. 74*. Si bien no supone ningún avance con respecto a los anteriores, tampoco encontramos en él más que cierto estancamiento, una vuelta al recogimiento del puro estilo camerístico. Sin duda, se encuentra en los inicios de ese periodo intermedio que supone una larga transición hasta el denominado "tercer estilo" del compositor, del cual esta es una de sus partituras más celebradas. La lenta y dubitativa introducción del primer movimiento y la irrupción de éste muestran procedimientos típicamente beethovenianos; luego está el juego de los *pizzicati*, con esa impresión visual de espejos que se reflejan unos en otros: el efecto de las arpas, no sólo en este movimiento, sino en la transición del scherzo al reposado *finale*. Scherzo de gran fuerza, donde parece querer aflorar el espíritu de los *Op. 59*, y en el que no es difícil advertir el motivo de la *Quinta Sinfonía*.

Tras este Cuarteto, el *Op. 95*, compuesto entre 1810 y 1811 y denominado *Serioso*, se sitúa en la antesala ya del último estilo y se nos revela como uno de los más enigmáticos de los dieciséis. En realidad, si atendemos al último movimiento, el título de "serio" bien puede ser entendido en sentido irónico. Además de serio, es singular, pues no encontramos una obra con la que pueda ser relacionado en la producción beethoveniana. ¿Quizás con la *Sonata Op. 101*? Aunque el espíritu de *Fidelio* tampoco parece estar lejos.

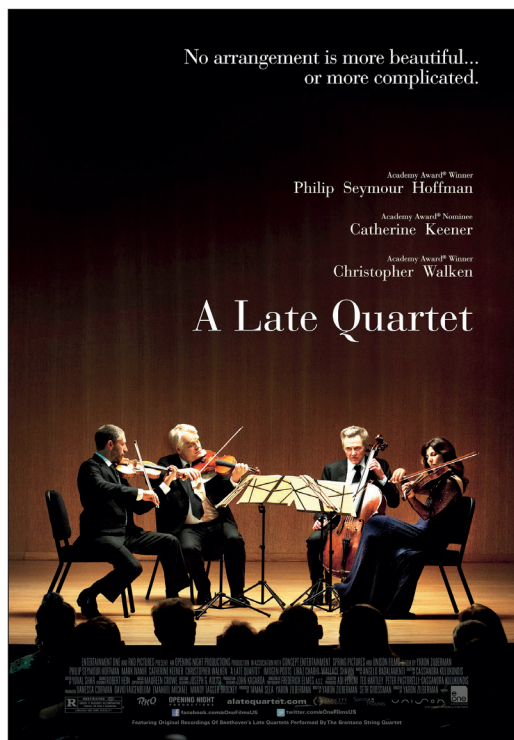
El primer movimiento irrumpe con dramática violencia que comparte poco espacio con un tema más luminoso. Los sordidos golpes en staccato del violonchelo con que comienza el segundo movimiento nos introducen en un mundo fantasmagórico, casi delirante, que da paso al grito desesperado del tercero. Que esta ya es una música de extremos nos lo confirma el "despejado" e irónico *finale* que cierra la obra.

El final

Entre 1824 y 1826 Beethoven da vida a sus últimos Cuartetos de cuerda. Siguiendo el orden de composición: *Op. 127* y *Op. 132*, entre 1824 y 1825, *Op. 130* y *Op. 133* en 1825 y *Op. 131*



El Quartetto Italiano, un pilar indispensable para comprender la evolución interpretativa de los Cuartetos de Beethoven.



Repaso a las integrales discográficas



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Alban Berg. Dir.: Hugo Käch. Emi · 6 DVD · DTS

Son imágenes procedentes de sesiones en vivo desde la Konzerthaus a comienzos de los años noventa; volviendo sobre ellas nos damos cuenta de cómo pesan los años sobre el Beethoven que nos dejó el Alban Berg.



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Artemis. Virgin · 7 CD · DDD

Casi se puede decir que es la integral con la que comenzó el milenio. Ahora bien, les llevó una década llevarla a término. Versiones atractivas, muy actuales, pero algo cortas de expresividad en los momentos decisivos.



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Belcea. Dir.: Frédéric Delesques. EuroArts · 5 DVD · DTS

Como ocurría con el Alban Berg, son sesiones desde la Konzerthaus de Viena; de 2012 en este caso. Con la segunda del Tokyo, la integral más sería de lo que llevamos de siglo; muy diferentes entre sí además.



EL CUARTETO DE BUDAPEST TOCA BEETHOVEN. Los cuartetos de cuerda completos. Cuarteto de Budapest. Sony · 8 CD · ADD

Supuso un avance importantísimo sobre lo que cuartetos como el Busch, el Húngaro o el Amadeus acostumbraban a hacer con estas obras. Quizás sea la primera integral que de verdad las hizo justicia.



BEETHOVEN ALREDEDOR DEL MUNDO. Los cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Ébène. Erato · 7 CD · DDD

Recién salida del horno, quizás sea ésta la última integral en editarse hasta ahora. Un tanto desigual, mejor los Op. 18 que el resto. Cuatro grandes instrumentistas a menudo perdidos entre el tejido beethoveniano.



BEETHOVEN: Los cuartetos. Cuarteto Guarneri. Decca · 8 CD · DDD

La primera integral del Guarneri para RCA (ahora Sony) ya poseía grandes virtudes. Esta nos presenta a un cuarteto mucho más maduro, más reflexivo, resultado de tratar durante años con esta música.



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Húngaro. Erato · 7 CD · ADD

Algo de arqueología no viene mal para conocer de dónde partimos. Hemos de tener en cuenta que, en la época de estos cuatro instrumentistas, había que ser valiente para situarse ante la mayor parte de estas partituras.



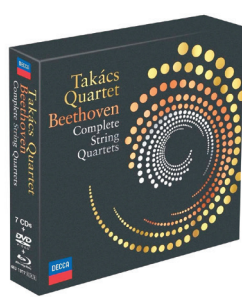
BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Italiano. Philips · 9 CD · ADD

Haciendo retrospectiva, con estas versiones de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, el Italiano marcó uno de los grandes puntos de inflexión en la historia de la interpretación de estas obras.



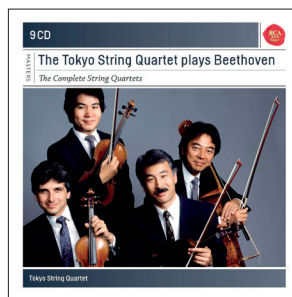
BEETHOVEN: Los cuartetos de cuerda. Cuarteto Melos. DG · 9 CD · DDD

No puede faltar en una relación de este tipo la importantísima integral del Melos, a pesar de que los siempre despistados en cuestiones de cuartetos, responsables de la DG, la tengan desaparecida en combate.



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Takács. Decca · 7 CD (DVD + BD Audio) · DDD

Excepto los Cuartetos de última época (a un nivel algo inferior), el resto de esta integral es de auténtica referencia; muy especialmente los Op. 59 y Op. 74. Atención además a la reedición que proponemos.



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto de Tokyo. Sony · 9 CD · DDD

El otro gran punto de inflexión en la discografía de estas obras, unas dos décadas después de lo del Italiano. Lo conseguido por el Tokyo en esta integral, desde la primera obra a la última, es difícilmente superable.



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto de Tokyo. Harmonia mundi · 8 CD · DDD

No podía ser igual que la anterior; el cuarteto ya no era el mismo, y no sólo porque algunas de las caras habían cambiado, pero esta nueva propuesta vuelve a fascinar tanto a nuestros oídos como a nuestro entendimiento.

Nathalie Stutzmann

Compromiso con la música

por Lorena Jiménez

Basta con cruzar con ella dos palabras para saber que al otro lado del teléfono hay una mujer de trato afable, extrovertida, con buen sentido del humor y buena disposición para la charla. Desde el primer momento, se ha impuesto su naturalidad. Nathalie Stutzmann es una mujer que ha hecho trizas el techo de cristal a base de trabajo, empeño y valentía. El resultado es una carrera musical con una progresión admirable y una amplia y exitosa trayectoria profesional. Nacida en una familia de cantantes (hija única de la soprano Christiane Stutzmann y el barítono Christian Dupuy), desde su infancia su vida estuvo siempre rodeada de música, creció entre bambalinas y fosos de orquesta soñando con cantar algún día como su madre: "Estaba fascinada cuando la veía en la Ópera de París y me hubiera encantado cantar papeles tan bonitos como Butterfly, Tosca y otros. Pero era bastante obvio, incluso para mi voz hablada infantil, que mi voz era más profunda que la de mi madre". Ejemplo de músico completo, Nathalie inició muy joven sus estudios de piano, fagot, viola y música de cámara. Fascinada con el trabajo del director de orquesta, ya de adolescente soñaba con dirigir, pero tuvo claro, cuando asistía a las clases de dirección en el Conservatorio de Nancy, que ser mujer era un gran impedimento. Así que lo dejó y se decidió por el canto. El mismo año que se graduó en fagot, comenzó su formación vocal con su madre, al año siguiente y antes de ingresar en la École d'Art Lyrique de la Ópera de París, ganó el Primer Premio de Canto en el Conservatorio de Nancy y el Concurso Internacional de Canto en Bruselas. Durante los próximos años, sus cuerdas vocales dirigen su vida como aplaudida contralto en escenarios de ópera europeos y destacada intérprete liederista. Con un consolidado estatus como cantante lírica; Nathalie Stutzmann, que siempre se consideró un músico que cantaba, retomó su sueño de ser directora de orquesta y viajó a Helsinki para aprender con el legendario maestro de maestros Jorma Panula. Hoy goza de una bien ganada reputación como directora, siempre con las maletas a punto para viajar, reclamada como batuta de las principales orquestas. Este mes, la chef d'orchestre de profunda voz de contralto, dirige a la OCNE en el Auditorio Nacional de Madrid.



¿Fue idea suya incluir en el programa con la Orquesta Nacional de España a Missy Mazzoli, Gluck y Beethoven?

Lo construimos un poco juntos... La orquesta, por supuesto, quería algo de Beethoven, que es uno de los principales compositores en mi repertorio; este año ha sido un año terrible para el pobre Beethoven para celebrar su aniversario... Estoy muy feliz de venir a Madrid con su *Quinta Sinfonía*, que es una obra fantástica y fue una sugerencia mía, muy bien recibida por la orquesta. Para la primera parte buscamos algo original, y cómo voy a dirigir *Iphigénie en Tauride* en el Met el próximo año, surgió la idea de hacer algunos extractos de *Iphigénie*, que es una ópera dramática muy bonita y encaja muy bien con la furia de la *Quinta* de Beethoven, porque también se puede escuchar esa furia cuando empiezas a oír *Iphigénie* con la orquesta; es muy similar al carácter de la *Quinta* y me pareció interesante esa combinación... Luego, se suponía que iba a hacer la *Obertura trágica* de Brahms, porque habíamos acordado un programa enteramente trágico-dramático, pero me dijeron que iba a tener menos músicos a causa del Covid, y sugerí esta colorida obra de Mazzoli, que es una destacada compositora muy muy famosa en América y que empieza a ser famosa aquí en Europa también... Para mí, es interesante tener a una mujer compositora en el programa, porque es importante promover y defender a las mujeres artistas, ya que, en el mundo de la composición, muchas de ellas han estado en la sombra durante muchos años, y está muy bien que nosotros interpretemos también su música.

Ahora está en Noruega para dirigir el ciclo completo de sus Sinfonías junto a su orquesta, la Kristiansand Symphony... ¿Cuál es la mayor dificultad cuando se dirigen las Sinfonías de Beethoven?

Esa es muy buena pregunta (risas). La música es increíble; cuando haces todas las Sinfonías, la riqueza del material es fantástica... Lo que es muy obvio con Beethoven es su franqueza, todo es directo, es franco; está tan fundamentado... Una de las cosas más importantes es encontrar el sonido correcto. A mí me gusta conseguir con la orquesta un sonido realmente compacto, potente, que muestre esa franqueza... Creo que es muy importante no tratar de limpiar en Beethoven, porque es salvaje... No me gustan las versiones con cuatro instrumentistas, porque, para mí, un sonido ligero, no funciona con Beethoven... A mí me gusta un sonido realmente profundo y lleno de colores y armonías; esto es algo muy importante para un director a tener en cuenta. En primer lugar, en términos de dificultad, porque la orquesta tiene su propio sonido, y tú y tu sonido imaginado de lo que dice la partitura es lo que tienes que tratar de llevar a cada orquesta... Por supuesto, es un poco más fácil cuando se trata de tu propia orquesta que cuando se trata de una orquesta a la que vas unos pocos días... Y no podemos olvidar tampoco la estructura de la obra, tienes que tener muy clara su arquitectura, porque él siempre te está sorprendiendo; y a veces, no es tan fácil construir la larga línea, pero es fascinante y, además, se necesita una gran cantidad de energía porque es casi inhumano lo que está pidiendo (risas)... Tienes que dar el cien por cien, porque es increíblemente exigente; mucho más que tocar cualquier obra tardo-romántica...

También tiene una especial predilección por las Sinfonías de Brahms...

Sí, Brahms es muy especial, y llega realmente al fondo de los sentimientos... Hay gente a la que no le gusta mucho, tal vez, por esa melancolía, ya que la impronta del Romanticismo alemán es muy fuerte... Quizá, sea por mis orígenes alemanes, pero me siento muy cercana a Brahms, Bruckner o Strauss por diferentes razones, y es verdad que hago mucho las Sinfonías de Brahms... Las melodías en Brahms, las líneas, tienen mucho que ver con cómo cantarlas, cómo darles forma... Y creo que todo el trabajo que he hecho como cantan-



© SWAN FOWLER

"Creo que somos 23 directoras vivas titulares de orquesta en todo el mundo, lo que es nada, es solo un 3%", afirma la directora Nathalie Stutzmann.

te a lo largo de mi vida me ayuda mucho para Brahms... A veces, simplemente tienes que cantar bien la frase para que la orquesta pueda captar cómo debería ser...

¿Canta habitualmente en los ensayos?

Sí, sí, lo hago y, sin duda, es una gran ventaja porque ahorras mucho tiempo, mucho trabajo... Soy afortunada de poder cantarlo, porque he trabajado toda mi vida con mi instrumento... Y a la orquesta la verdad es que le encanta porque eso hace que las cosas sean muy claras, ya que hay muchas cosas que no se pueden describir con palabras y tampoco con el lenguaje corporal... Así que canto mucho ese tipo de melodías para el fraseo e incluso para la calidad del sonido que estoy buscando, cuando necesito mostrar algo... Y, ¿sabe?... He notado, en algunos concursos de jóvenes directores, que muy pocos cantan, pero cuando ves vídeos de antiguos directores ensayando, te das cuenta de que todos ellos cantan... Carlos Kleiber, Riccardo Muti... Todos los grandes directores están todo el tiempo cantando; es algo que la nueva generación parece haber perdido... Están muy bien entrenados, hacen muchos cursos de técnica y el nivel es muy bueno, pero una parte muy importante del director de orquesta es hacer cantar a la orquesta...

"Es interesante tener a una mujer compositora en el programa, ya que, en el mundo de la composición, muchas de ellas han estado en la sombra durante muchos años"



© SIMON FOWLER

"Muchos nuevos directores están muy bien entrenados, hacen muchos cursos de técnica y el nivel es muy bueno, pero una parte muy importante del director de orquesta es hacer cantar a la orquesta...", indica la también contralto y ahora directora de orquesta.

Se han establecido ciertas normas en las orquestas sinfónicas, impensables en la época pre-vírica, como vientos parapetados por plexiglás, músicos de una misma sección alejados unos de otros o directores con mascarilla, ¿estamos perjudicando a la música?

Estuve dirigiendo hasta ahora muchos conciertos con grandes distancias, pero nunca tuve que actuar con plexiglás, ¿tienen esto en Madrid?... También hice conciertos con mascarilla, en Milán hicimos la Novena así, pero al menos en ningún sitio tuve plexiglás, aunque me han dicho algunos colegas directores, entre ellos, mi mentor Simon Rattle, que es muy duro, porque los músicos se esfuerzan más en generar el sonido y es muy difícil de equilibrar... En estos días, tenemos que ser más flexibles y tratar de adaptarnos al máximo, pero es terrible porque en música todo tiene que ver con escucharse unos a otros, estar cerca y tratar de empastar el sonido juntos... La cara del director es el tercer brazo y es muy importante... Tendré que ser muy expresiva con mis ojos (risas). Tengo que confesar que, además, es difícil para los directores, porque cuando estás dirigiendo, a veces tu corazón puede latir muy rápido en momentos dramáticos con la orquesta y cuando tienes la mascarilla, no puedes respirar de forma normal, y tienes la sensación de que casi no puedes respirar... Creo que es peligroso...

¿Cuál es la idea detrás de su último proyecto discográfico con Orfeo 55, "Contralto", para Warner Classics?

Como la mayoría de ese repertorio lo cantan los contratenores, la gente se olvida que, en realidad, estaba escrito para mujeres... Así que pensé que podría ser interesante escuchar arias muy famosas que la gente imagina que han sido escritas para castrati, pero que no fue así, sino que estaban

escritas para las contraltos de esa época, a las que ya se les pagaba menos que a los hombres... Leyendo las cartas de Vivaldi, sabemos que amaba la voz de las mujeres, pero tuvo que escribir para castrati para conseguir *sponsors* y dinero...

Cuando creó Orfeo 55 en 2009, asumió el doble rol de cantante y directora, que nada tiene que ver con dirigir desde el violín o sentada al clavicémbalo. ¿Es fácil cantar y controlar a la orquesta a la vez?

Bueno, por supuesto tienes que ser capaz de ser *multi-task* (risas) y estar a un nivel en el que no tengas problemas técnicos y pensar solo en cantar... Desde luego, mi idea fue un poco loca, pero simplemente fue un sueño hacer ese trabajo... Siempre hacía el trabajo de directora con la orquesta, sin cantar, para prepararla, y una vez que la orquesta era consciente de lo que tenía que hacer y de lo que yo quería hacer, empezaba a cantar... Cuando asumí ese reto nos conocíamos muy bien, por lo que es más fácil; ya saben lo que quieres y simplemente tienes que mirarlos o respirar con ellos... Fue algo muy emocionante, y lo volvería a hacer de nuevo... Quizá, una vez al año, o en alguna pequeña gira, simplemente por el placer de seguir cantando porque mi instrumento todavía está en buena forma, así que definitivamente lo haré de nuevo... Y, por supuesto, que es realmente difícil, pero yo diría que aporta un enfoque muy moderno para este tipo de música de cámara, y lo cierto es que fue muy exitoso y gustó mucho al público... Ahora, algunos han comenzado a hacerlo y eso es bueno; está bien ser copiada, porque significa que la idea fue fantástica... Es muy exigente y hay que estar en plena forma, pero bueno, yo lo estoy (risas)...

Ha trabajado Bach como cantante y como directora, y tiene un protagonismo especial en su extensísima discografía... ¿Para el cantante, es más fácil Haendel que Bach, que tiene una escritura más instrumental?

Sí, es verdad que Bach es muy complicado porque tienes que sonar como un instrumento, pero es exactamente el tipo de trabajo y de fraseo que he hecho toda mi vida, y lo adoro... Yo diría que Bach es más difícil, pero para mí es más fácil (risas)... Bueno, quizá, fácil no sea la palabra, pero con él me siento como en casa, es como un buen par de zapatos... Exige una respiración muy amplia, y sin esa respiración no puedes cantar Bach; tienes que saber muy bien cómo respirar, porque normalmente no tienes tiempo para hacerlo, y tienes que manejarlo de una forma especial, pero a mí me encanta cantarlo... Como para muchos músicos, Bach es realmente mi Dios, y ahora, si en algún momento sigo cantando, es Bach y Schubert lo que quiero cantar... Un año sin dirigir la *Matthäus-Passion* es un año perdido; su música es simplemente fantástica... es la base de todo... Cuando realmente conoces la música de Bach, y yo toqué mucho Bach en el piano y canté mucho Bach, es muy interesante cómo construye la armonía, y también el pulso, es decir, el ritmo orgánico... Trabajar con Bach te ayuda a la hora de desarrollar tu oído polifónico. Por ejemplo, es muy útil cuando diriges Strauss; de hecho, hice recientemente *Also sprach Zarathustra*, donde tienes todas esas diferentes partes en la cuerda, que es totalmente loco... Pero cuando estudias tanto la polifonía y el contrapunto con Bach, es muy útil para el amplio repertorio alemán que es el centro de mi repertorio... Y también te ayuda mucho con Wagner...

A propósito de Schubert, fue la primera contralto en grabar sus tres famosos ciclos de *Lieder*: *Winterreise*, *Schwannengesang* y *Die schöne Müllerin*. ¿Cómo surgió la idea de cantar *Winterreise* en un registro más grave?

Cuando tenía 20 años y estaba en la École de l'Opéra de París, conocí a Hans Hotter, que fue mi segundo profesor, después de mi madre... Como sabe, él fue el mejor Wotan; una voz wagneriana... Y fue quien realmente me llevó hacia todo

ese repertorio de Lieder de Schubert, Schumann, Brahms... Me dijo: "tienes que cantar *Winterreise*... Ahora quizá sea demasiado pronto pero un día harás el ciclo de Schubert... Yo quiero escuchar tu *Winterreise*...". Yo estaba en plan "¿de verdad puedo cantar esto?". Había crecido con las grabaciones de Dietrich Fischer-Dieskau, así que ni siquiera se me había ocurrido, pero él insistía: "tú tienes la voz para ello.... no me gusta *Winterreise* cantado con voz de soprano, pero para ti, sería maravilloso...". Y eso me quedó ahí... Y cuando ya tenía treinta años, empecé a estudiar de nuevo la partitura, pero todavía era demasiado pronto; cada año lo intentaba, y de repente, un año pensé, "ahora siento que lo puedo hacer...". Sucede también un poco así con Bach; el largo fraseo encaja realmente bien con mi voz... Para mí, como cantante, *Winterreise* va a ser siempre uno de los momentos más importantes de mi vida; cuando cantas esto durante 80 minutos sin parar, tienes que llegar realmente hasta al final de tus fuerzas, como cuando se hace un maratón en deporte. Es como dirigir las óperas de Wagner, tienes que ir hasta al final de tus fuerzas, y luego, te sientes como si fueras otra persona... te cambia... Y dirigir durante cuatro horas la *Matthäus-Passion* es también toda una experiencia vital...

¿Le gustaría dirigir más ópera?

Sí, combino ambos repertorios y creo que es muy importante, porque es el mismo trabajo, pero no es el mismo trabajo (risas)... Por el momento estoy más centrada en el repertorio sinfónico, pero trato de mantener como mínimo una producción operística al año, y me gustaría aumentar un poco más mi actividad operística y hacer al menos dos producciones... El problema con la ópera es que, hoy en día, cada producción te lleva muchas semanas en tu calendario... Cuando diriges repertorio sinfónico, eres director titular, y luego, además, tienes otros compromisos como director invitado, y se llena el calendario. Y cuando hago ópera quiero estar allí, no quiero tener al asistente haciendo mi trabajo durante tres semanas... no es mi estilo... Cuando llegó el Covid estaba dirigiendo *La dama de picas* de Tchaikovsky en Bruselas, pero tuvimos que parar los ensayos... Por suerte, la producción se ha aplazado a septiembre de 2022... He tenido muchas peticiones para hacer óperas maravillosas que me encantan, como *Tosca*, *Bohème*, *Aida*, *Tannhäuser* de nuevo... *Lohengrin* o incluso *Don Carlos*, pero no estaba libre (risas), pero por supuesto espero hacer más óperas...

Cuando decidió retomar su sueño de ser directora de orquesta, se fue a Helsinki a estudiar con "el maestro de maestros", Jorma Panula, ¿cómo fue esa primera audición de incógnito que hizo con él?

Yo llegué con el libro de todas las Sinfonías de Brahms, y empecé a dirigir para él y no me paró (risas), lo que ya fue bueno (risas)... Y luego, me preguntó si podía permanecer en la ciudad hasta el día siguiente; yo le dije: "Bueno, tengo un avión esta noche, pero puedo cambiar mi avión... pero, ¿por qué me pide esto?", y respondió: "porque mañana voy a tener la orquesta al completo, así que puedes hacerlo con toda la orquesta". "¿Eso significa que me coge?", pregunté. Y él me dijo con su habitual tono: "¡Por supuesto!" (risas). Estaba tan feliz que daba saltos en la calle... Pensé *Oh my God!*... Tengo a Ozawa, tengo a Rattle, y ahora tengo a Panula... Así que quizá estaba en lo correcto cuando decidí probar; siempre fue mi sueño, pero no quería hacerlo si no estaba capacitada para ello... Y él es muy duro, así que cuando dice algo positivo es como si fuera un milagro (risas)...

"Un año sin dirigir la *Matthäus-Passion* es un año perdido; la música de Bach es simplemente fantástica, es la base de todo"



Nathalie Stutzmann dirige en diciembre a la Orquesta Nacional de España un programa con obras de Beethoven, Gluck y Missy Mazzoli.

Ahora es una aclamada directora y muy solicitada, pero, ¿fue difícil abrirse paso siendo mujer y cantante? ¿A una mujer directora se le exige más?

Creo que somos 23 directoras vivas titulares de orquesta en todo el mundo... Lo que es nada... Es solo un 3%... Cada vez vemos más y más mujeres en el podio, pero todavía no se ven tantas mujeres directoras en un puesto importante... El siguiente paso sería ver también a mujeres directoras en puestos de director titular y director musical de una orquesta importante... Yo tuve un doble problema, porque era mujer y, además, era cantante; y la gente no me tomaba en serio... Aunque, en cierto sentido, entiendo esa desconfianza porque cuando estás acostumbrado a ver a una mujer que llega a cantar con su gran vestido y, de repente, se sube al podio y lidera, es una perspectiva muy diferente... Así que tuve que demostrarlo todo el tiempo, porque mucha gente pensaba "ella fue cantante, ahora ya no quiere cantar, y quiere dirigir para estar encima del escenario", pero también entiendo esa desconfianza, porque muchos instrumentistas hoy en día quieren dirigir, como si simplemente fuera un hobby... Y al principio me metieron en ese mismo saco y entiendo esa reticencia por parte de la orquesta, porque yo misma vi a mucha gente que son fantásticos solistas y músicos, pero que no saben dirigir y pretenden ser directores, simplemente porque tienen un nombre... Y como mujer, me llevó todavía el doble de tiempo demostrarlo, porque al principio no tuve la oportunidad... Si hablas con jóvenes directoras de orquesta, hoy tienen muchas más oportunidades, pero todavía siguen luchando, porque vemos muchas nominaciones recientes para puestos importantes con directores hombres muy jóvenes que, de repente, se les designa para dirigir destacadas orquestas, pero no pasa esto con mujeres directoras. Así que fue complicado, pero tengo que decir que tan pronto como pude estar en el podio y dirigir, no tuve muchos problemas, el problema fue más antes, para conseguir la oportunidad...

Y desde entonces no ha dejado de repetir invitaciones para dirigir a las más destacadas orquestas en Europa y América...

Sí... Eso es lo mejor... Lo que me gusta de dirigir es que no puedes dirigir solo porque alguien te empuje o porque tengas un manager o lo que sea, porque si a la orquesta no le gustas, simplemente no vuelves (risas), si te invitan ya es algo, pero si la orquesta te vuelve a invitar, ya es buena señal...

Fatma Said

La soprano del Nilo

por Pedro Coco Jiménez

Una nueva voz egipcia irrumpe con personalidad en el panorama lírico internacional, tras una sólida formación europea en programas para nuevos intérpretes que, según comenta ella misma, son el complemento perfecto a los años de conservatorio y un primer contacto con la realidad profesional. La soprano Fatma Said viajó muy joven, con ilusión y el apoyo de su familia, de El Cairo a Berlín (el contacto con la lengua de Goethe y la música clásica lo tenía desde niña al haber estudiado en una escuela alemana de su ciudad natal), para posteriormente trasladarse a Italia y entrar a formar parte de la prestigiosa Accademia del Teatro alla Scala. Se convertiría así en la primera cantante de su país que conseguía pisar las tablas de uno de los más reconocidos escenarios del mundo. Allí compartió veladas con el tenor Juan Diego Flórez o la soprano Christiane Karg (en una versión francesa del *Orfeo* de Gluck que se puede disfrutar en DVD) y debutaba como Pamina, dirigida por Ádám Fischer, en *La flauta mágica* (también, con muy buenas críticas, en DVD), con la que confirmaba su amor incondicional por Mozart. Pero su versatilidad, que la llevan a enfrentarse con igual desenvoltura a la ópera y al más íntimo universo de la canción (en su agenda siempre hay espacio para los recitales), no pasó desapercibida para los directivos de Warner, y contaron con ella hace un año para que grabara con el sello su primer recital, "El Nour" (*La Luz*), un compendio de canciones francesas de inspiración oriental entre las que se encuentra el inconmensurable ciclo *Shéhérazade* de Ravel, canciones españolas de Falla, Obradors o Lorca con acompañamiento de guitarra y otras de su país a las que imprime un personal sello, una luz especial, con versiones llenas de atractivo. No es desconocida para el público español, pues ya ha podido cantar en varias ciudades, y su ilusión por seguir brillando se destila de sus palabras, que también resaltan el potencial de las voces egipcias para la lírica.



Presenta un disco con un repertorio de canciones muy variado, titulado "El Nour". ¿Cómo surgió la idea de agrupar las piezas en su debut para Warner?

Quería presentar algo en este álbum que también representara mis propios gustos y puntos de vista artísticos. En mis recitales de los últimos años, me he dado cuenta de que los programas que he elaborado siempre fueron muy diversos. Me encantó encontrar el vínculo y los puntos en común entre diferentes estilos, idiomas y épocas. Me encanta reunirlos a todos en una noche y mostrar las similitudes. De modo que esta ha sido la inspiración para crear un álbum que represente una visión similar a mis propios recitales.

¿Cómo entró en contacto con el repertorio que presenta en este disco?

Casi puedo contar una historia completa sobre cada pieza de este nuevo registro discográfico para Warner Classics. Algunas canciones las conozco desde hace años y otras las aprendí justo antes de grabar el álbum. Todo comenzó con un concepto de querer explorar cómo la música que se ha interpretado muchas veces se puede presentar de diferentes maneras, bajo una luz diferente, de ahí el título del álbum, "El Nour". Conecta tres culturas e idiomas (árabe, francesa y española) y muestra cuánto, a pesar de las diferencias culturales, geográficas e históricas, tienen en común musicalmente.

Hablemos de sus primeros años como intérprete. Su viaje a Alemania y su estancia en Milán completaron su formación, ¿qué suponen las academias de los propios teatros, como la de La Scala, en comparación con las escuelas de música o los conservatorios?

Creo que las dos instituciones de las que formé parte jugaron un papel vital en mi carrera y desarrollo musical y creo que ambas son muy importantes cuando llegan en el momento adecuado. No hubiera podido hacer frente a la academia en Milán si no hubiera tenido la educación y preparación que tuve previamente en Berlín en la escuela de música. Así que creo que unir al programa de un cantante joven, una academia de ópera o un estudio de ópera después de algunos años de entrenamiento vocal, es muy importante. Hace que el cantante se enfrente a la vida real de un teatro operístico. Me trataron como a una profesional y pude experimentar cómo sería si algún día decidía hacer de la ópera y el teatro mi carrera real. Me dio una idea de las dificultades a las que podría enfrentarme y la competitividad que tendría que superar hasta convertirme en un artista establecido. Me hizo tomar decisiones basadas en la experiencia de la vida y me ayudó a comprender mejor cómo es este mundo. Esta educación es difícil de conseguir en una escuela de música o un conservatorio, ya que una escuela de música sigue siendo un espacio protegido para cualquier artista joven.

¿Cómo recuerda su debut como Pamina en La Scala? ¿Hay otro debut que recuerde con afecto?

Recuerdo mi debut como Pamina, en *La flauta mágica*, por supuesto, fue inolvidable. También recuerdo que sentía que tenía una gran responsabilidad. Estoy muy feliz y me siento muy afortunada de que éste fuera mi primer papel principal y en un escenario como La Scala de Milán. Sin duda, es un papel que está muy cerca de mi corazón y deseo seguir interpretándolo en los próximos años. También recuerdo mi debut como Nannetta en *Falstaff* de Verdi. Realmente es uno de mis papeles favoritos para actuar en el escenario.

Usted ha recibido varios premios en concursos de canto... ¿Qué aporta al joven cantante presentarse a concursos de canto?

Aprendí mucho de los concursos de canto. Lo que más aprendí fue que nunca competiré contra otro cantante. Para mí, los concursos de canto siempre significaron competir contra mí



© JOSEF FISCHWALLER

Fatma Said ha grabado "El Nour" (La Luz), un compendio de canciones francesas de inspiración oriental.

misma. Siempre lo vi así, nunca sentí la presión "negativa" de las competiciones. Siempre fue una presión positiva porque quería dar lo mejor de mí. No siempre funcionó de esta manera, pero disfruté el desafío de enfrentarme a mí misma. Sí, cantar es un deporte, pero el resultado no siempre es tan claro como en la final de un partido de tenis, donde siempre hay un ganador y un perdedor; no, el resultado en el arte suele ser una cuestión de gusto. Participar en concursos definitivamente me abrió muchas puertas en el mundo de la música y me dio la oportunidad de actuar en maravillosas casas de conciertos. Definitivamente pueden ser de ayuda, pero no son el único camino a seguir en la carrera de una joven cantante.

¿Intenta encontrar un equilibrio entre el repertorio de cámara y el operístico? ¿Qué prefiere de cada uno de ellos?

Sí, este es un desafío constante porque realmente amo a ambos. Siempre que siento que estoy inmersa en un proyecto operístico, siento cuánto extraño la música de cámara y los recitales, y viceversa. Me encanta hacer ambas cosas y no siento una predilección de la una sobre la otra.

"El Nour conecta tres culturas e idiomas, árabe, francesa y española, mostrando cuánto, a pesar de las diferencias culturales, geográficas e históricas, tienen en común musicalmente"



© JOSEF FISCHALLER

"Creo que también hay un papel de Mozart para cada mujer y cada etapa de la vida de una mujer", afirma la soprano egipcia.

¿A qué compositores se siente más cercana? ¿Qué compositores considera que van bien a su instrumento?

Siempre me sentí muy cerca de Mozart. Es un compositor que llegué a cantar desde muy joven. Creo que hay una música concreta o un aria de Mozart para cada momento y época. Creo que también hay un papel de Mozart para cada mujer y cada etapa de la vida de una mujer. Espero poder envejecer con la música de Mozart acompañándome siempre. Cantar Mozart para mí también es como tener una lección de canto constante. Su música me enseña mucho sobre cómo encontrar mi voz libre y cómo mantener una técnica de canto saludable. Creo que es un compositor que simplemente no se puede evitar por el factor educativo vocal en sus composiciones.

¿Cómo ve el panorama de la formación musical de cantantes en Egipto? ¿Piensa que la repercusión de su carrera y la posibilidad de haber grabado un disco pueden alentar a otros jóvenes egipcios a seguir sus pasos?

Bueno, solo puedo esperar eso. Como egipcia tuve la suerte de haberme familiarizado con la música clásica desde muy joven. Esto no es en absoluto lo habitual en mi país. Creo que Egipto tiene un gran potencial para producir grandes cantantes de ópera y músicos clásicos en el futuro si el sistema comienza a apoyar más las artes e integra la educa-

ción musical en las escuelas como parte del plan de estudios principal. De modo que mi camino definitivamente podría alentar a otros jóvenes egipcios, solo si existen los medios posibles y si la estructura educativa puede ayudar a esos jóvenes egipcios a descubrir sus voces operísticas y sus talentos en primer lugar.

Muchos aficionados españoles relacionan rápidamente la Ópera de El Cairo con el debut de Alfredo Kraus, que tuvo lugar allí hace medio siglo. ¿Cómo es el ambiente operístico actual en su ciudad natal?

El Cairo tiene una gran ópera maravillosa. Lamentablemente, la escena operística no es tan fuerte e intensa como la época en que Alfredo Kraus vino a cantar en 1956. Fue una época completamente diferente para la escena de la ópera clásica en Egipto y también fue una época en la que los egipcios estaban más familiarizados con la música clásica e iban mucho más a la ópera. Sin embargo, ya hay unos cuantos cantantes de ópera egipcios en el mundo, no solo yo, de ninguna manera, que pueden cambiar eso y devolver la ópera al público egipcio. Algunos de ellos ya lo están haciendo mucho antes de que yo me familiarice con la ópera. No somos muchos, pero definitivamente podemos hacer un cambio, a pesar de que somos una minoría.

En España ya ha actuado en algunas ciudades... ¿Podría hablarnos de la experiencia?

Solo puedo decir que tuve las experiencias más increíbles en España. Actué hasta ahora en Palma de Mallorca, Valladolid, Bilbao y más recientemente en Barcelona. Cada lugar tenía un estilo muy especial y realmente disfruté de todas estas experiencias, a pesar de sus diferencias. Estoy deseando volver el año que viene para actuar en el Palau de la Música de Barcelona.

¿Hay nuevos proyectos discográficos a la vista? ¿Qué le gustaría grabar?

Estoy en una fase de lluvia de ideas en este momento. Acabo de lanzar mi primer álbum y me gustaría tomarme mi tiempo para pensar en el próximo proyecto de grabación.

¿Y qué le gustaría interpretar en teatro? ¿Hay un rol con el que sueña y para el que piensa que ha llegado el momento?

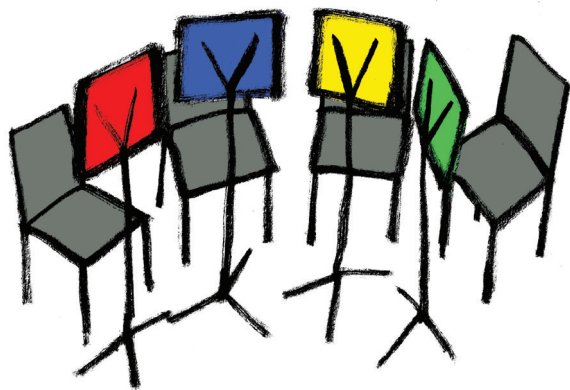
Tengo muchísimas ganas de interpretar dos nuevos papeles mozartianos: el rol de Zerlina de *Don Giovanni* en 2021 en Florencia y también estoy totalmente lista para interpretar un rol como el de Susanna de *Le Nozze di Figaro*; realmente espero tener esa oportunidad pronto. De lo contrario, una Melisande de Debussy también sería un sueño en este momento de mi carrera.

Será un placer escucharlos, gracias por su tiempo.



www.fatmasaid.com
www.warnerclassics.com/es

"Lo que más aprendí de los concursos de canto fue que nunca competiré contra otro cantante; para mí, los concursos de canto siempre significaron competir contra mí misma"



CÍRCULO DE CÁMARA

Temporada/2020/21

29.II.2020 > 23.05.2021

JORDI SAVALL, lira de arco, rabel y rebab • **PEDRO ESTEVAN**, percusiones

Oriente – Occidente. «Diálogo de las almas»

Teatro Fernando de Rojas • domingo 29 de noviembre de 2020 • 19:00 horas

CUARTETO CASALS • JUAN PÉREZ FLORISTÁN, piano

Johannes Brahms • Ludwig van Beethoven

Teatro Fernando de Rojas • domingo 13 de diciembre de 2020 • 19:00 horas

CUARTETO MANDELRING DE BERLÍN*

Integral de los Cuartetos de Dmitri Shostakóvich I

Teatro Fernando de Rojas • domingo 20 de diciembre de 2020 • 19:00 horas

(*) El Cuarteto Mandelring de Berlín es el conjunto de cámara residente del II Círculo de Cámara

CUARTETO COSMOS • LLUÍS CLARET, violonchelo [CONCIERTO EXTRAORDINARIO]

Johann Sebastian Bach • Anton Webern • Franz Schubert

Sala de Columnas • domingo 17 de enero de 2021 • 19:00 horas

Precio único: 25 € [los abonados tendrán un descuento especial del 50% sobre el precio de la entrada]

PIOTR ANDERSZEWSKI, piano

Johann Sebastian Bach

Teatro Fernando de Rojas • domingo 28 de febrero de 2021 • 19:00 horas

CUARTETO MANDELRING DE BERLÍN*

Integral de los Cuartetos de Dmitri Shostakóvich II

Teatro Fernando de Rojas • domingo 7 de marzo de 2021 • 19:00 horas

VIVICA GENAUX, mezzosoprano • **GIGI PINARDI**, guitarra

Capriccio: Temi e Variazioni

Obras de G. Paisiello, C. F. Zelter, J. F. Reichardt, F. Hensel, H. Duparc, E. Häussler, M. Bevilacqua,

G. S. Mayr, C. Gounod, R. Hahn, M. Carafa, G. Donizetti y G. Rossini

Teatro Fernando de Rojas • domingo 14 de marzo de 2021 • 19:00 horas

ANDRÈ SCHUEN, barítono • **DANIEL HEIDE**, piano

Franz Schubert

Teatro Fernando de Rojas • domingo 21 de marzo de 2021 • 19:00 horas

CUARTETO MANDELRING DE BERLÍN*

Integral de los Cuartetos de Dmitri Shostakóvich III

Teatro Fernando de Rojas • domingo 11 de abril de 2021 • 19:00 horas

TRÍO ARBÓS

Concierto proyección de cine mudo con música en vivo (segunda edición)

College (1927), James W. Horne y Buster Keaton, con música original de Stephen Prutsman

Teatro Fernando de Rojas • domingo 25 de abril de 2021 • 19:00 horas

CUARTETO MANDELRING DE BERLÍN*

Integral de los Cuartetos de Dmitri Shostakóvich IV

Teatro Fernando de Rojas • domingo 09 de mayo de 2021 • 19:00 horas

ARCÁNGEL, cantaor • **ACCADEMIA DEL PIACERE** • **FAHMI ALQHAI**, viola da gamba y dirección

Las idas y vueltas: músicas mestizas

Teatro Fernando de Rojas • domingo 23 de mayo de 2021 • 19:00 horas



fundación
montemadrid

- Las **LOCALIDADES SUELTAS** para los dos conciertos del mes de diciembre de 2020 y el concierto extraordinario del 17 de enero de 2021 se podrán adquirir desde el 25 de noviembre.
- **ABONO 2021**: incluye los 8 conciertos que se celebrarán durante el primer semestre de 2021 (desde el concierto de Piotr Anderszewski [28/02], hasta el concierto de Arcángel y la Accademia del Piacere [23/05]). Precios desde **70€**
- **CALENDARIO DE VENTA** (primer semestre 2021)
 - Abonados actuales del II Círculo de Cámara 2020/21: del 20 de enero de 2021 al 3 de febrero de 2021.
 - Nuevos abonados al II Círculo de cámara 2020/21: del 8 de febrero de 2021 al 21 de febrero de 2021.
 - Las localidades sueltas (si las hubiere) para los restantes conciertos del ciclo que se celebrarán en el primer semestre de 2021 se podrán adquirir: desde el 22 de febrero de 2021.

Venta de abonos y localidades e información completa en: www.circulobellasartes.com y taquilla del CBA

Para degustarlo con Hashi

por Gonzalo Pérez Chamorro

El encuentro entre escritores y músicos es habitual, la ópera y sus libretos lo constatan. Pero ya es menos usual que estas relaciones (en este caso, con un músico-intérprete) fructifiquen en un libro, como son estos entretenidos encuentros entre Haruki Murakami (escritor con un trasfondo muy musical en sus novelas, postulado cada año para el Nobel) y Seiji Ozawa, publicado primorosamente por la editorial de Murakami, Tusquets. Otro cantar es la edición, que contiene numerosos errores en la traducción e impropios para el editor (se habla del "Anillo del Ring" de Wagner, que la introducción orquestal en un concierto antes de la entrada del solista sea traducida como "obertura" o "*Tannhäuser* trata de una historia sobre una competición de canciones", la traducción de *competición* es poco acertada y quizá no sea esa la trama principal de *Tannhäuser* como sí de *Los maestros cantores*...; como estas, hay varias frases dudosas y con desatinadas traducciones).

Cuestiones de traducción aparte, el enfoque de la conversación entre amigos convierte el libro en una lectura fácil, distendida, para cogerlo cómodamente con *hashi* o palillos japoneses para sushi. No es un libro donde se transmitan cuestiones filosóficas de la música, ni revelaciones al lector que le hagan subrayar los pasajes; su carácter repetitivo es constante y su simplicidad se apoya en que Ozawa, en realidad, no es un músico que interese al lector por su carácter filosófico. Imaginemos cómo habría dado de sí un libro de conversaciones con directores como Muti, Barenboim o Rattle, o entre los más jóvenes con Dudamel,



Jurowski o Currentzis. Ozawa cuenta cosas, pero su sencillez y a veces su desconocimiento de materias que presuponíamos *decepciona* al lector (no sabía, como gran mahleriano, de las pioneras grabaciones del Mahler de Mengelberg; o aun peor, del antisemitismo -¿omisión intencionada?- de la Filarmónica de Viena con Mahler en los años sesenta, ya que da razones inconsistentes acerca de lo poco interpretado del checo por los vieneses en aquellos tiempos...), que espera más de alguien que ha dirigido orquestas de tanto fuste (se habla mucho de Chicago, Boston, la Saito Kinen y las Filarmónicas de Berlín y Viena).

Murakami enfoca las charlas desde la discografía (es un coleccionista "compulsivo") y en las grabaciones se llega a Bernstein, Karajan o Kleiber con facilidad, aunque se echa de menos que Seiji bese por donde ha pisado su maestro Len-

ny... Un buen apartado sobre el jazz desvela el lado más literario de Murakami, quien "gana" esta partida de ajedrez musical, especialmente cuando asiste a los encuentros musicales en Suiza que organiza anualmente Ozawa, y se desvive escuchando y contando la música de cámara, con profesores como Robert Mann: "El sonido del Cuarteto Juilliard tal vez no sea muy del gusto de los europeos -indica Murakami-. Los europeos prefieren una atmósfera más ambigua, más vaga -contesta Ozawa".

Música, solo música

Autores: **Haruki Murakami y Seiji Ozawa**

Tusquets Editores, 329 páginas

www.tusquetseditores.com

En torno a Beethoven con la Orquesta y Coro Nacional de España

Durante diciembre, la Orquesta y Coro Nacional de España tiene programados sus Sinfónicos 10 y 11, ambos con la presencia de Beethoven, un referente en la OCNE. El primero de ellos será dirigido por quien es entrevistada en estas páginas, la directora Nathalie Stutzmann, que además de la *quinta de las quintas* (nos entendemos...), Stutzmann propone *Sinfonía (for Orbiting Spheres)* de Missy Mazzoli y una selección de la ópera *Ifigenia en Táuride* de Gluck, con la soprano Elizabeth Watts (11 al 13 de diciembre).

El siguiente Sinfónico es la prolongación perfecta del anterior, ya que si la *Quinta* de Beethoven es *la quinta*, la *Novena* de Beethoven es *la novena*. Del 17 al 20 de diciembre (se añade un concierto adicional el día 17), Juanjo Mena será el encargado de hacer sonar esta colosal música en los días previos a la Navidad más especial que

seguramente vayamos a vivir o hayamos vivido, por lo que el mensaje fraternal de la obra impactará y emocionará aún más a los oyentes. Los solistas serán Lucy Crowe, Cristina Faus, Christian Elsner y Audun Iversen.

El mes incluye también en la OCNE los satélites 4 y 5 (1 y 14 de diciembre, respectivamente).

Orquesta Nacional de España / Nathalie Stutzmann & Juanjo Mena

Solistas: Elizabeth Watts, Lucy Crowe, Cristina Faus, Christian Elsner y Audun Iversen

Obras de Beethoven, Mazzoli, Gluck
Auditorio Nacional de Música
(Sala Sinfónica)

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

Segunda temporada de Círculo de Cámara

El Círculo de Bellas Artes presentó el ciclo Círculo de Cámara. En la rueda de prensa intervinieron Valerio Rocco Lozano (director del CBA), José Guirao (director general de la Fundación Montemadrid) y Antonio Moral (director artístico del ciclo). Avalado por la excelente acogida de público y crítica que recibió Círculo de Cámara en su primera temporada, se apuesta de nuevo por una programación en la que destacan las más importantes agrupaciones y solistas. Antonio Moral ha diseñado doce conciertos dominicales que comenzaron en noviembre y que se celebrarán con todas las medidas de seguridad e higiene, atendiendo a las recomendaciones establecidas por las autoridades sanitarias (control de aforo, mantenimiento de la distancia de seguridad, ventilación del espacio y obligatoriedad del uso de mascarillas higiénicas).

El ciclo cuenta con el Cuarteto Mandelring, fundado en 1983 en Berlín, como cuarteto de cámara residente. Interpretarán la integral de los Cuartetos de Shostakovich, cuya grabación les situó como conjunto referencia en el compositor soviético.

Entre los restantes intérpretes de esta segunda edición, están Jordi Savall acompañado de Pedro Estevan (concierto ya celebrado en noviembre), Cuarteto Casals y Juan Pérez Floristán (diciembre), Cuarteto Cosmos y Lluís Claret (enero), el pianista Piotr Anderszewski (febrero), Vivica Genaux y el guitarrista Gigi Pinardi (marzo), el barítono André Schuen con Daniel Heide (marzo), el Trío Arbós (abril) y,



© GUIDO WERNER

El Cuarteto Mandelring se tomará muy en serio su residencia en Círculo de Cámara, interpretando la integral de los Cuartetos de Shostakovich.

como punto final en mayo a la segunda temporada de Círculo de Cámara, la Accademia del Piacere, dirigida por Fahmi Alqhai, junto al cantaor Arcángel.

www.circulobellasartes.com

Mozart en el Teatro Real, por Navidad

Don Giovanni, estrenado en Praga en 1787, fue la ópera mozartiana más celebrada durante el siglo del Romanticismo, aunque para ello debiera neutralizarse su carácter *buffo*. Disfrutado mil y una veces como un simpático fantoche, Don Giovanni no ha dejado de plantear en tiempos recientes nuevas preguntas en torno a su trágico final y a la compleja posición que ocupan realmente sus conquistas femeninas, bien sea como cómplices, víctimas o redentoras. La producción dirigida por Claus Guth, estrenada en el Festival de Salzburgo en 2008, que podrá verse en el Teatro Real de Madrid desde el 18 de diciembre, profundiza en todas estas cuestiones, ubicando la acción en un oscuro bosque donde la acción dramática fluye como en un sombrío sueño e infligiendo al protagonista una herida con lejanas reminiscencias tristanescas, que le emplazará desde el principio de la obra a un cara a cara con la muerte.

Esta producción de la Staatsoper de Berlín, procedente del Salzburger Festspiele, con el Coro y la Orquesta Titulares del Teatro Real, con dirección musical de Ivor Bolton, cuenta con los siguientes cantantes: Christopher Maltman, Adrian Eröd, Tobias Kehrer, Goran Juric, Brenda Rae, Adela Zaharia, María José Moreno, Mauro Peter, Airam Hernández, Anett Fritsch, Federica Lombardi, Erwin Schrott, Marko Mimica, Krzysztof Baczyk, Cody Quattlebaum, Louise Alder y Marina Monzó.



© MONIKA RITTERSHAUS

Claus Guth presenta su *Don Giovanni* en el Teatro Real desde el 18 de diciembre.

www.teatroreal.es

Centro Nacional de Difusión Musical

20/21

Auditorio Nacional de Música (ANM)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)

Teatro de la Zarzuela

cndm.mcu.es



UNIVERSO BARROCO

ANM | Sala Sinfónica

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
21/03/21 19:00h | **Café Zimmermann**
J. S. Bach: INTEGRAL DE LOS *Conciertos de Brandemburgo*

17/01/21 19:00h | **JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI**
CONTRATENOR | **IL GIARDINO D'AMORE**
Eroi. Battaglia tra lo strumento e la voce

07/02/21 19:00h | **AL AYRE ESPAÑOL**
EDUARDO LÓPEZ BANZO CLAVE Y DIRECCIÓN
M. Espada, S. Puértolas y L. Caihueta SOPRANOS
M. Beaumont MEZZOSOPRANO | V. Cruz BARÍTONO
A. de Litteres: *Júpiter y Semele*

21/02/21 19:00h | **THE KING'S CONSORT & CHOIR | ROBERT KING** DIRECTOR | C. Sampson y E. Owen SOPRANOS | R. Blaze CONTRATENOR
C. Daniels y B. Hulett TENORES | M. Brook BAJO
G. F. Haendel: *Esther*

07/03/21 19:00h | **VOX LUMINIS FREIBURGER BAROCKCONSORT**
OBRAS DE C. Bernhard, A. Steffani y H. I. F. von Biber

28/03/21 19:00h | **EUROPA GALANTE FABIO BIONDI** DIRECTOR
M. Lys SOPRANO | V. Genaux, G. Bridelli y D. Galou MEZZOSOPRANOS | L. de Donato BAJO
A. Vivaldi: *Argippo*

23/05/21 18:00h | **LA CETRA BAROCKORCHESTER BASEL**
ANDREA MARCON DIRECTOR
E. Baráth SOPRANO | B. Taylor CONTRALTO
C. Vistoli y C. Mena CONTRATENORES
J. Sancho TENOR | J. A. López BARÍTONO
G. F. Haendel: *Giulio Cesare in Egitto*

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
27/01/21 | **HESPÈRION XXI**
JORDI SAVALL VIOLAS DA GAMBA Y DIRECCIÓN
Europa musical. Del Renacimiento al Barroco

14/01/21 | **BENJAMIN ALARD** CLAVE
J. S. Bach: *Clavier Übung I* (SELECCIÓN)

10/02/21 | **ACCADEMIA BIZANTINA**
OTTAVIO DANTONE DIRECTOR | D. Galou MEZZOSOPRANO
Vivaldi sacro e profano

23/02/21 | **LES ARTS FLORISSANTS**
Madrigales del Libro VI de Carlo Gesualdo (VII)

26/02/21 | **TIENTO NUOVO**
IGNACIO PREGO CLAVE Y DIRECCIÓN
N. Rial SOPRANO | M. Steger FLAUTAS DE PICO
De la naturaleza

11/03/21 | **IL GARDELLINO**

MARCEL PONSEELE OBOE Y DIRECCIÓN
OBRAS DE J. D. Heinichen, J. D. Zelenka y G. P. Telemann

24/03/21 | **BENJAMIN ALARD** CLAVE
J. S. Bach: *Clavier Übung I* (SELECCIÓN)

15/04/21 | **LA REAL CÁMARA**
EMILIO MORENO VIOLÍN Y DIRECCIÓN
Bolonia, 1708 | OBRAS DE F. J. de Castro y G. Torelli

29/04/21 | **LA RITIRATA**
JOSETXU OBREGÓN VIOLONCHELO Y DIRECCIÓN
A. Amo SOPRANO | G. Bridelli MEZZOSOPRANO
Cantatas profanas de Alessandro Scarlatti

08/05/21 | **VESPRES D'ARNADÍ**
DANI ESPASA CLAVE Y DIRECCIÓN
V. Genaux MEZZOSOPRANO
OBRAS DE J. A. Hasse, J. D. Zelenka, J. D. Heinichen y J. G. Pisendel

19/05/21 | **IL GIARDINO ARMONICO**
GIOVANNI ANTONINI FLAUTAS DE PICO Y DIRECCIÓN
Música y músicos emigrantes en la Europa del Renacimiento y el primer Barroco

BACH VERMUT

ANM | Sala Sinfónica | 12:30h

16/01/21 | **IVETA APKALNA** ÓRGANO

20/02/21 | **ALBERTO SÁEZ PUENTE** ÓRGANO
CORO INFANTIL DE LA SOCIEDAD CORAL DE BILBAO

20/03/21 | **BENJAMIN ALARD** ÓRGANO

24/04/21 | **GUNTHER ROST** ÓRGANO

08/05/21 | **PAOLO ORENI** ÓRGANO
E. Sandoval PRESENTADORA

05/06/21 | **OLIVIER LATRY** ÓRGANO

ANDALUCÍA FLAMENCA

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

22/01/21 | **JOSÉ VALENCIA**
y **RAFAEL DE UTRERA** CANTAORES

19/02/21 | **ALBA MOLINA** CANTAORA

19/03/21 | **PEDRO 'EL GRANAÍNO'** CANTAOR

16/04/21 | **RYCARDO MORENO**
y **DIEGO DEL MORAO** GUITARRAS

07/05/21 | **MARÍA TERREMOTO** CANTAORA



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES
Instituto Andaluz de Patrimonio



EL FLAMENCO

Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad



CN

FRONTERAS

ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

22/03/21 | **MAX RICHTER ENSEMBLE**
Infra & The Blue Notebooks

18/04/21 | **UTE LEMPER**
A rendez-vous with Marlene

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

11/01/21 | **VÍKINGUR ÓLAFSSON** PIANO
Claude Debussy / Jean-Philippe Rameau

05/02/21 | **ANTONIO SERRANO** ARMÓNICA
PABLO MARTÍN CAMINERO VIOLONE Y CONTRABAJO
DANIEL OYARZABAL CLAVE, ÓRGANO, CLAVINET

Y FENDER RHODES
Bach y «Bach»

17/02/21 | **MARIA RODÉS**
Antología de canciones

27/03/21 | **MOISÉS P. SÁNCHEZ ENSEMBLE**
Béla Bartók Black & White

23/04/21 | **KATIA GUERREIRO**
La melancolía del Atlántico



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Imagen: pacodesign

Taquillas del ANM
Teatro de la Zarzuela
Teatros del INAEM
entradasinaem.es
985 67 96 68

Regala la mejor música por Navidad

Temporada 2021 - Localidades ya a la venta

JAZZ EN EL AUDITORIO

ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
16/05/21 | BRAD MEHLDAU TRIO

ANM | Sala de Cámara | 20:00h

15/01/21 | ENRICO PIERANUNZI - EUROSTARS TRIO

04/02/21 | ANDREA MOTIS QUINTET

20/02/21 | ABE RÁBADE TRIO

20/03/21 | THE COOKERS

10/04/21 | VALENCIA JAZZ TOP 7

28/04/21 | JOEY CALDERAZZO PIANO
JOHN PATITUCCI CONTRABAJO

10/05/21 | ARCÁNGEL CANTAOR
LETICIA MORENO VIOLÍN
UXIA MARTÍNEZ BOTANA CONTRABAJO
AGUSTIN DIASSERA PERCUSIÓN
M. Sotelo: *A mitad del camino de la vida**

24/05/21 | ENSEMBLE TÉLÉMAQUE

RAOUL LAY DIRECTOR

B. Peyré SOPRANO

O. Pauls ACTOR Y DIRECTOR DE ESCENA

OBRAS DE J. M. López López*, J. Bell, É. Haan, J. Magrané* y F. Ferro*

* Estrenos absolutos

LICEO DE CÁMARA XXI

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
14/04/21 | SHEKU KANNEH-MASON

VIOLONCHELO

ISATA KANNEH-MASON PIANO

OBRAS DE L. van Beethoven, B. Britten y F. Bridge

13/01/21 | CUARTETO DORIC

BENJAMIN GROSVENOR PIANO

OBRAS DE W. A. Mozart, G. Fauré y E. Elgar

29/01/21 | NIKITA BORISO-GLEBSKY VIOLÍN

MAXIM RYSANOV VIOLA

NAREK HAKHNAZARYAN VIOLONCHELO

NIKOLAI LUGANSKY PIANO

OBRAS DE G. Fauré, J. Brahms y R. Schumann

11/02/21 | CUARTETO GERHARD

OBRAS DE C. Debussy, R. Humet y B. Bartók

02/03/21 | RENAUD CAPUÇON VIOLÍN

BEATRICE RANA PIANO

OBRAS DE S. Prokófiev y R. Schumann

23/03/21 | CUARTETO EMERSON

OBRAS DE A. Borodin, P. I. Chaikovski

y D. Shostakóvich

09/04/21 | ISABELLE FAUST NONETO

OBRAS DE L. van Beethoven y J. Brahms

22/04/21 | CUARTETO BELCEA

AMIHAI GROSZ VIOLA

OBRAS DE F. Mendelssohn, J. Phibbs y J. Brahms

13/05/21 | CUARTETO TAKÁCS

OBRAS DE F. J. Haydn, B. Britten y J. Brahms

02/06/21 | CUARTETO SCHUMANN

KATHARINA KONRADI SOPRANO

OBRAS DE J. S. Bach, J. Widmann y R. Schumann

09/06/21 | CUARTETO ELIAS

MARK PADMORE TENOR

J. Baillieu PIANO

OBRAS DE F. J. Haydn, G. Fauré y R. V. Williams

SERIES 20/21

MNCARS | Auditorio 400 | 19:30h

Entrada libre hasta completar el aforo permitido

18/01/21 | SIGMA PROJECT

OBRAS DE J. Magrané*, M. Hidalgo, H. Arias Parra, L. Lim* y R. García-Tomás*

01/02/21 | TRIÓ ISIMSIZ

OBRAS DE W. Rihm, L. Boulanger, F. Coll*, T. Takemitsu y D. Shostakóvich

15/02/21 | CUARTETO DIOTIMA

OBRAS DE J. Magrané, R. Saunders y M. Mochizuki

22/02/21 | ENSEMBLE O VOS OMNES

XAVIER PASTRANA DIRECTOR

OBRAS DE J. Desprez y J. Magrané

01/03/21 | KATHLEEN BALFE VIOLONCHELO

Taller de mujeres compositoras

OBRAS DE D. Pérez Custodio, C. Díez Fernández,

M. J. Arenas Martín, M. D. Serrano Cueto,

A. Bofill Levi, B. Arzamendi Zeziaga,

M. del C. Asenjo-Marrodán, A. Teruel Medina,

R. Oteo Fernández y M. del P. Miralles Castillo

29/03/21 | SPANISH BRASS

OBRAS DE L. Berio, C. Halffter, M. de Alvear*,

N. Núñez Hierro, W. Lutoslawski, Á. Gallego,

D. Colomé y V. García

19/04/21 | NOELIA RODILES PIANO

OBRAS DE F. Schubert y J. Magrané*

26/04/21 | SINFONIETTA DE LA ESCUELA

SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA

BALDUR BRÖNNIMANN DIRECTOR

OBRAS DE L. F. Rizo Salom, G. Benjamin,

G. Paraskevaidis y A. Schoenberg

XXVII CICLO DE LIED

Teatro de la Zarzuela | 20:00h

25/01/21 | FLORIAN BOESCH BARÍTONO

MALCOLM MARTINEAU PIANO

F. Schubert: *Winterreise*

08/02/21 | CHRISTIAN GERHAHER BARÍTONO

GEROLD HUBER PIANO

OBRAS DE R. Schumann y C. Debussy

15/03/21 | BEJUN MEHTA CONTRATENOR

JONATHAN WARE PIANO

OBRAS DE W. A. Mozart, F. J. Haydn, L. van Beethoven,

B. Britten y *Rückert-Lieder* de G. Mahler

12/04/21 | CHRISTOPH PRÉGARDIEN TENOR

ROGER VIGNOLES PIANO

F. Schubert: *Die schöne Müllerin*

17/05/21 | NÚRIA RIAL SOPRANO

ANDREAS STAIER FORTEPIANO

OBRAS DE W. A. Mozart, F. J. Haydn y M. Clementi

14/06/21 | FLORIAN BOESCH BARÍTONO

MALCOLM MARTINEAU PIANO

E. Krenek: *Reisebuch aus den österreichischen*

Alpen

VENTA DE LOCALIDADES: desde el 27 de noviembre de 2020.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara: de 10€ a 20€ | Sala Sinfónica: Universo Barroco: de 15€ a 40€. Bach Vermut: 5€, <30 años: 3€

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS. Sala Sinfónica: de 12€ a 40€, según concierto | Sala de Cámara: de 10€ a 20€

TEATRO DE LA ZARZUELA. XXVII Ciclo de Lied: de 4€ a 35€

Entradas último minuto (<30 años y desempleados) 60% de descuento en las entradas disponibles, si las hubiere, desde una hora antes de los conciertos (excepto Bach Vermut).
Compra exclusiva en taquillas del ANM o del Teatro de la Zarzuela, respectivamente. Consultar otros descuentos en cndm.mcu.es

Daniel Levy

En diálogo directo con Beethoven

por Gonzalo Pérez Chamorro

Daniel Levy, conocido por nuestros lectores por su amplia y reconocida trayectoria internacional (fue portada en RITMO en marzo de 2020), homenajea a Beethoven de la mejor manera, conversando con él en *Diálogo con Beethoven*, un libro firmado por el pianista en el que "deseo que, aparte de escuchar y apreciar su música excelsa, puedan llegar también al oído sus palabras directas, sin filtros ni críticas y opiniones de ningún tipo". A esta publicación añade una grabación con las *Sonatas para piano ns. 5, 8, 14, 32* y los *Adagios de las ns. 1 y 3*.



"El libro tiene su núcleo en un diálogo imaginario, más allá del tiempo y del espacio, pero que tiene respuestas fidedignas suyas, sin nada que se acerque a lo fantástico", afirma el pianista Daniel Levy.

En su último libro presenta un diálogo con Beethoven... No le habrá sido fácil dar con él, puesto que en Viena se le conocía por sus continuas mudanzas... Por no hablar de su mal genio...

Por suerte pude dar con él... Y hace ya bastante tiempo. Creo que más uno se dedica a algo o a alguien, más se nos acerca y confía. Y puedo decir que no se ha mudado de mis manos y de mi corazón en este largo período transcurrido en el estudio de sus Sonatas, Conciertos y Tríos. Para alguien tan ocupado en crear y con los dilemas y terribles problemas de salud que vivió, el "mal genio" le es permitido. Hoy muchos tienen tan solo mal genio y viven enojados con el mundo sin ser genios, ni mucho menos.

Si en realidad Beethoven pudiera estar hoy en día entre nosotros, ¿qué cree que le sorprendería más de esta sociedad?

Por su carácter impulsivo y a la vez pasivo, le sorprenderían muchísimas cosas. Entre las peores, la falta de coherencia entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que se piensa y la realidad de las cosas. Aunque esto no es nuevo. Estimo

que se retiraría en medio de un bosque, sería un protector acérrimo de la Naturaleza, y se desilusionaría de los varios Napoleones de la época. Le desagradaría todo lo que se hace sin esfuerzo y estudio y no recorrería los senderos fáciles. Después de lo que lo sorprendería seguiría revolucionando la cultura o lo que queda de ella.

Afirma que "a 250 años de su nacimiento, toda celebración realizada sin una profunda sinceridad minimiza su legado"...

Sí, y lo reafirmo. Nos hemos habituado a celebrar sin verdadero júbilo, con agendas y calendarios para centenarios y bicentenarios. Las intenciones generalmente han hecho prevalecer el aspecto comercial y productivo, que si bien no debe descuidarse, no es por cierto el tema central para evocar el recuerdo de un gran hombre. Afirmando esto porque, aunque las chocolatinas Mozart austriacas son muy sabrosas, la línea de tendencia es la de insuflar y olvidar una hora después de un festejo. No va a ser jamás el caso de Beethoven, porque es seguramente quien menos necesita de calendarios para ser celebrado. La celebración verdadera es como la que Schumann y Liszt buscaron cuando pidieron de erigir un monumento a su genio, con un entusiasmo profundo en el significado del homenajear.

¿Tiene la percepción de que se homenajea al busto o a la escultura más que al significado y trascendencia de su obra?

Creo que el significado y trascendencia de su obra han sido como eclipsados, y

como el nombre es tan resonante en el mundo, resulte que nos baste nombrarlo para pensar en haber dicho todo. Por lo que quedan en general homenajes muy periféricos, cuando el público y tantos amantes de la música están sedientos por conocer lo importante. Me parece que aunque el camino sea más arduo, sería grandioso que alguna vez fuese posible poner al alcance de la gente algunos significados más profundos de los que el mercado ofrece. Lo que nos ayudaría a un tipo de escucha liberada de lo que creemos conocer y de tantas superestructuras, como las tres etapas, la sordera y tantas otras que no ayudan a penetrar en su corazón. Llevaría esto a una nueva educación musical.

¿Qué pretende dar al lector con estos diálogos beethovenianos?

En verdad no tengo pretensiones. Deseo solo que, aparte de escuchar y apreciar su música excelsa, puedan llegar también al oído sus palabras directas, sin filtros ni críticas y opiniones de ningún tipo. Es como hacer silencio de tantas buenas biografías y análisis temáticos, para decir: callemos y escuchemos su voz, su filosofía, su pensa-

"Si Beethoven viviera en nuestros días, se retiraría en medio de un bosque, sería un protector acérrimo de la Naturaleza y se desilusionaría de los varios Napoleones de la época"

"Deseo solo que, aparte de escuchar y apreciar su música excelsa, puedan llegar también al oído sus palabras directas, sin filtros ni críticas y opiniones de ningún tipo"

miento. Eso es lo mejor que puede pasar. Y que cuando se deba citar algo, sean sus palabras, sin traductores ni embajadores, por mejores que fuesen.

Entiendo que usted quiere devolver a alguien que le ha dado tanto...

Devolver es tributar, rendir homenaje. Esto sí. Y cada día que pasa estoy más de acuerdo con lo que Schubert dijo de Beethoven, que debía aún pasar mucha agua bajo el Danubio, antes de entender en parte lo que nos legó. Quiere seguramente decir que aún no hemos entendido completamente ni su fuente de inspiración ni el alcance de su música, y estamos todavía en el período de lo técnico. Furtwängler lo expresó claramente, nos sentimos como titanes para lo técnico y novatos para lo espiritual. Gran desproporción.

¿Cómo se articula el libro?

El libro tiene su núcleo en un diálogo imaginario, más allá del tiempo y del espacio, pero que tiene respuestas fidedignas tuyas, sin nada que se acerque a lo fantástico. A este se agregan varias partes en donde sus alumnos, muchos grandes músicos y poetas, hablan de Beethoven. Y otros temas como sus improvisaciones y forma de tocar, la idea de esperanza y valores, impresas en las memorias de quienes tuvieron el privilegio de escucharlo.

La humanidad está en deuda infinita con quien le ha dado tanto. ¿Quién es Beethoven en 2020 y por qué es lo que es?



El aniversario beethoveniano y toda una vida dedicada al estudio de su obra, ha culminado en este libro y en esta grabación de Sonatas para piano de Beethoven por Daniel Levy.

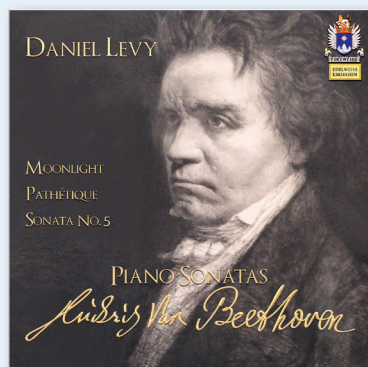
La deuda es infinita y lo inaudito (no oído) de su obra es inmenso. Es un maestro de humanidad. Un ejemplo de fuerza de voluntad y de trascendencia o transformación de su mal, de sus pruebas en el mundo, en algo milagroso, que es el escuchar en el silencio. Solo pensar e imaginar cómo procedió para realizar su más altas creaciones en ese estado, nos haría comprender y empatizar por un instante cuál fue su propósito y por qué representa algo único para el mundo y la civilización. Alguna vez dijo que la intención con las obras que componía no era la de hacer divertir sino la de hacer aparecer al hombre nuevo. Nada más indicado y necesario para este 2020 sin igual. Habrá que ver si aparte de citarlo lo entendemos y actuamos.

A este libro añade dos grabaciones con algunas de sus Sonatas para piano...

Son dos grabaciones que he hecho en Londres, ciudad que tanto ayudó a Beethoven en sus últimos años de vida. En ellas hay varias Sonatas. Las ns. 5, 8 y 14 en el primer volumen. En la segunda grabación he incluido la Op. 111 y dos Adagios de las Sonatas Op. 1 ns. 1 y 3, que representan para mí obras completas en un movimiento y a su vez el punto inicial de ese gran arco que se concluye con la Sonata n. 32, en solo dos movimientos que dicen todo acerca de la vida y del ser humano como tal.

Como pianista, ¿hay un antes y un después en el instrumento con la llegada de Beethoven?

Mi maestro me hacía trabajar las Sonatas como si fuesen cuartetos de cuerda. Creo, como Beethoven mismo dice, que él no estaba contento con el sonido de los pianos de su época y es entendible el porqué. El Broadwood no le daba grandes satisfacciones y el Streicher le permitió un tono más convincente. Él amaba el *cantabile* e instruía a sus pocos alumnos cómo lograrlo, cosa que no necesitaba para sus Sinfonías y Cuartetos, que cantaban como voces. No amaba tampoco, como decía los *Allegri di Bravura*, desconfiando de ese tipo de pianismo falsamente virtuoso. Lo que es cierto es que con sus *Variaciones Diabelli* y la *Hammerklavier* da a luz todo el repertorio que viene después de él, en particular el de Schumann, Liszt y Brahms. El piano hecho para cantar y encantar.



Diálogo con Beethoven
Autor: Daniel Levy

Edición de Academia
Internacional de Eufonía
www.academyofeuphony.com

Se puede adquirir en:
Mandala Ediciones
www.mandalaediciones.com
C / Treviño 9 - bajo izquierda
28003 Madrid
Tel.: 91 755 3877

Beethoven: Sonatas para piano ns. 5, 8, 14, 32 y Adagios de las ns. 1 y 3.
Daniel Levy, piano. 2 CD
(Edelweiss)

www.edelweissemission.com

Lea un extracto del diálogo imaginado entre Daniel Levy (DL) y Ludwig van Beethoven (LvB):

DL: Componiendo varias obras contemporáneamente, ¿puede decirnos algo más sobre su realización efectiva sin que se sobreponga una con otra y puedan mantenerse intactas las ideas fundamentales?

LvB: Llevo mis pensamientos por un largo tiempo antes de escribirlos. Mientras tanto mi memoria es tan confiable que estoy seguro que nunca olvidaré, aún con el pasar de los años, un tema que alguna vez se me haya ocurrido. Cambio muchas cosas, descarto otras y las trato nuevamente hasta estar satisfecho. Entonces inicia en mi cabeza el desarrollo en cada dirección, y dado que conozco exactamente lo que quiero, la idea fundamental nunca me abandona, sino que más bien crece y surge ante mí. Veo y oigo el cuadro en toda su extensión y dimensiones, presentándose ante mi mente en su forma precisa y quedándose así la labor de escribir, la que es rápidamente realizada cuando dispongo de tiempo, ya que a veces sigo otra obra, pero nunca confundiéndola con otra.

Me preguntará usted de donde provienen mis ideas. Esto no puedo decirlo con certeza. Ellas llegan no convocadas, en forma directa o indirecta. Las puedo aprehender con mis manos, afuera, al aire libre, en los bosques, mientras camino, en el silencio de la noche, muy temprano por las mañanas, incitado por los estados de ánimo que son traducidos en palabras por el poeta, y por mí en tonos que suenan, rugen y me invaden, hasta que los haya plasmado en notas.

Christian Erny, director de The Zurich Chamber Singers

O Nata Lux, el milagro de la Navidad

por Blanca Gallego

Tras aquella grabación llamada "Passio", con la que nos encontramos con la excepcional agrupación vocal The Zurich Chamber Singers, el conjunto dirigido por Christian Erny, con el que conversamos, estrena nueva grabación en el sello Berlin Classics, "O Nata Lux", experiencia inolvidable para el oyente, que descubre obras desde Thomas Tallis a las nuevas creaciones de Rhiannon Randle y Marcus Paus.

Tras su viaje por las sombras en "Passio", su nueva grabación "O Nata Lux" parece entrar en un mundo más reconfortante...

Sí, es así en cierto modo. Ahora bien, es cierto que "Passio" también tenía un aspecto reconfortante, el cual se motivaba por el anuncio de la Pascua. Pero por supuesto, con la Navidad ya presente, con el nacimiento del Redentor, con "O Nata Lux" se accede a un terreno más confortable y de mayor esperanza.

De nuevo parte desde Thomas Tallis, para llegar a la música de nuestros días... Háblenos un poco de la elección de las obras del CD...

El programa está basado en dos textos latinos, *O Nata Lux* y *Magnum mysterium*. Ambos los escuchamos en el marco de Thomas Tallis y Tomás Luis de Victoria, y simultáneamente en dos obras contemporáneas del compositor británico Rhiannon Randle y del noruego Marcus Paus. Estos dos textos establecen el marco amplio del programa, mientras que entre ellos nos conducimos a través de la historia de Navidad con tres bloques de villancicos tradicionales. Comenzamos con tres cantos de Adviento, luego seguimos con tres canciones pastoriles y finalmente llegamos a las tres canciones de Navidad. Así, el programa se presenta casi como una ópera, con los dos grandes bloques como arias y los bloques de canciones como los recitativos que cuentan la historia.

"Si Passio tenía un aspecto reconfortante, con la Navidad ya presente, en O Nata Lux se accede a un terreno más confortable y de mayor esperanza"



The Zurich Chamber Singers, conjunto vocal de referencia que dirige Christian Erny.

De estas músicas, una recomendación de un track para que el oyente haga "click" y lo busque en las plataformas digitales...

Ahora mismo recomendaría a los lectores que escucharan el disco de principio a fin... Pero si debiera recomendar especialmente una obra, sería *O Nata Lux*, la nueva creación de Rhiannon Randle.

Dos obras abren un arco temporal, ambas con el mismo título: O Nata Lux, de Thomas Tallis, y el encargo especial a Rhiannon Randle por su conjunto, The Zurich Chamber Singers...

Colocar dos perspectivas, que están tan separadas en el tiempo, una al lado de la otra es, por supuesto, una experiencia de escucha enormemente interesante. Esta yuxtaposición impone naturalmente una cierta presión sobre el compositor contemporáneo, el que recibe el encargo de componer una nueva obra. Aquí, sin embargo, el enorme sentido del estilo y la comprensión histórica de Randle se hace evidente, ya que a menudo se refiere muy sensiblemente a la sonoridad del Renacimiento, por lo que ciertos aspectos brucknerianos también se pueden encontrar en la composición.

La luz que brilla en la portada del CD y que ilumina el título, ¿puede ser la esperanza que se busca en estos tiempos de Covid-19...

Ciertamente lo espero. En momentos como los que estamos viviendo hoy en día, es un pensamiento hermoso que

"El estilo y la comprensión histórica de Rhiannon Randle es muy cercano a la sonoridad del Renacimiento y a ciertos aspectos brucknerianos"

uno pueda rendir un homenaje a la esperanza y al bienestar de la gente al sacar un disco como este. El programa se centra más en el aspecto reconfortante y milagroso de la Navidad que en el lado festivo y alegre, por lo que esto, por sí solo, encaja bien en nuestros tiempos actuales de crisis global.



www.christianerny.com
www.zurichchambersingers.com

Pablo Menéndez

La Esencia de la guitarra

por Lucas Quirós

"Esenca es un intento de plasmar mi personalidad musical y artística a través de estas obras que llevan años creciendo y madurando a la vez que yo lo hacía, y que de alguna manera ya forman parte de mi ser musical", nos relata en la presente entrevista el joven y brillante guitarrista Pablo Menéndez, en un delicadísimo registro discográfico con transcripciones propias de Mozart y obras de Rodrigo, Pujol y Sor.

Es su primer trabajo discográfico, ¿cómo surgió la idea de grabar este disco? ¿Y cómo ha resultado la experiencia?

La idea del disco nació el pasado diciembre en Portugal, durante el Festival de Guitarra de Guimaraes, al que yo había sido invitado para hacer un concierto. Allí coincidí con un buen amigo, Javier García Verdugo, que me comentó que acababa de montar un estudio de grabación y se ofreció a grabarme. En aquel momento yo tenía bastantes proyectos a la vez, y la idea de grabar se quedó en el cajón. Cuando nos confinaron y se empezaron a caer todos los conciertos en directo, decidí que era un buen momento para rescatar la idea del disco. La experiencia ha sido intensa, con mucho trabajo detrás, pero sin duda ha producido unos resultados gratificantes; estoy muy satisfecho de haberlo llevado adelante.

¿El orden de las obras que configuran el disco es arbitrario o guardan algún tipo de hilo conductor?

No exactamente un hilo conductor, pero sí que tiene un sentido. No es casualidad que el disco se abra con la *Sonata Giocosa* de Rodrigo y que se cierre con la *Fantaisie élégiaque* de Sor. Estas dos obras me llevan acompañando muchos años, y son habituales en mis programas de concierto. Las *Tres Piezas Españolas* de Pujol también lo son. De ahí viene en parte el título del disco, "Esencia", como un intento de plasmar mi personalidad musical y artística a través de estas obras que llevan años creciendo y madurando a la vez que yo lo hacía, y que de alguna manera ya forman parte de mi ser musical.

En el disco aparecen unas transcripciones propias de la ópera *La flauta mágica* de Mozart, basadas en una obra de Sor, ¿cómo fue el proceso que siguió?

Una semana antes del confinamiento, representaron la ópera en Córdoba, ciudad en la que actualmente vivo. Tengo contacto muy estrecho con algunos de los artistas que participaron en esta representación y viví todo el proceso muy de cerca. Así que tras asistir a la función, decidí que iba a estudiar los arreglos que tiene Sor de varios números de *La flauta mágica*. Sin embargo, al comenzar a leerlos me di cuenta de que había muchas diferencias respecto a la música original de



El guitarrista Pablo Menéndez afirma que se siente muy interesado en el arte de la transcripción para guitarra.

Mozart. Así que, aprovechando las semanas de confinamiento, decidí consultar el manuscrito original de Mozart, del año 1791, y hacer mi propia transcripción de esos seis números partiendo de dicho manuscrito. La verdad que fue un proceso tremendamente laborioso, pero muy bonito, y que disfruté muchísimo. No puedo esconder que soy un mozartiano empedernido. La belleza de la música de Mozart es algo indescriptible, tan pura, tan simple y compleja al mismo tiempo...

Se podría decir entonces que está interesado en transcribir para guitarra...

Sí, estoy muy interesado en ello. La transcripción es un proceso que nos permite ampliar de gran manera el repertorio guitarrístico, y nos da la oportunidad de abordar obras de grandes compositores, que por desgracia no escribieron música original para nuestro instrumento. De esta manera, es posible interpretar música de una calidad altísima que de otra forma sería inaccesible para los guitarristas. En mi opinión, permite abrir el mundo de la guitarra a nuevos públicos, que pueden sentirse interesados por este tipo de repertorio, y no tanto por el repertorio tradicional para guitarra. No es lo mismo ir a ver un concierto con obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann..., que uno con obras de Tárrega, Dyens, Carlevaro... No pretendo menospreciar a esos compositores ni mucho menos, puesto que todos han tenido su valor histórico para el instrumento, pero creo que es hora de abrirse a nuevos públicos, y eso pasa por expandir nuestro repertorio y aproximarlo al de otros instrumentos.

¿Ha tenido ya oportunidad de presentar el disco en directo?

Sí, ya ha hecho varios conciertos con el repertorio del disco. En octubre estuve to-

cando en la Metallener Saal del Musikverein de Viena, y en el Palacio de Congresos de Uppsala, en Suecia. En ambos conciertos toqué la música que he grabado en mi disco. Asimismo, en noviembre realicé una presentación oficial del mismo en Madrid, en la tienda "Guitarras de Luthier". Hay previstas más fechas, pero todo está a la espera de la situación sanitaria actual. Por ejemplo, en julio de 2021, tengo prevista una fecha en Nueva York, en el Carnegie Hall, fruto de un concurso que gané el pasado año. Sería una oportunidad muy bonita poder presentar allí la música que he recogido en este disco.

¿Queda en el horizonte la idea de hacer otro álbum?

Sí, esa idea siempre está ahí. Me gustaría en un futuro dedicar un álbum a la música del Barroco, otra de mis pasiones. Además, incluiría varias de mis propias transcripciones. Esperemos que esa idea se pueda materializar en un futuro próximo.



PABLO MENÉNDEZ
Esencia

<https://pablomenendezguitar.es>

@pmenendezguitar

casalQuartett

Doble tanto discográfico

por Blanca Gallego

El casalQuartett acaba de lanzar en el sello Solo Musica dos nuevas grabaciones, *Beethovens Welt 1799-1851* ("El mundo de Beethoven") y *Ballads & Quintets*, con el pianista y compositor Fazil Say, con obras del propio Say y de Schumann. Para ello hablamos con el violonchelista del Cuarteto Casal, Markus Fleck.

Estamos de doble enhorabuena, ya que tienen dos nuevas grabaciones en el mercado, ambas en Solo Musica...

Y es más que suficiente, ya que es poco usual publicar seis CD en un margen de apenas dos semanas. Por una parte, el estuche de cinco CD de Beethoven y sus contemporáneos junto a los Quintetos con Fazil Say. El proyecto Beethoven nos ha mantenido involucrados durante aproximadamente cuatro años, mientras que la grabación junto a Fazil Say fue más bien el resultado espontáneo de varios conciertos que ofrecimos juntos.

Vayamos por partes, primero con la colaboración con un músico de la talla del compositor y pianista Fazil Say, que incluye los Quintetos con piano de Schumann y el del propio Fay, "The moving Mansion"...

Lo que es la suma de una fascinante mezcla de muy diferentes estados de ánimo en forma de quintetos con piano. Está la famosa obra maestra de Schumann en el repertorio de música de cámara, y el de Fazil Say, una narración musical de la pasión de Atatürks por la conservación de la naturaleza, salvando un árbol de ser cortado. Una pieza muy colorida con muchos efectos sonoros maravillosos, hermosas melodías y emoción rítmica. También tocamos tres Baladas muy románticas de Say, originales para piano solo, su Op. 12.

Y el segundo registro es un cofre con "El mundo de Beethoven: 1799-1851", una selección de cuartetos de cuerda en torno al genio de Bonn...

El cual no fue sólo un asteroide singular cayendo del cielo a la tierra sin conexión con su tiempo y con sus coetáneos compositores... Sus logros revolucionarios se derivaban por estar imbuido en su tiempo y por la música que lo rodeaba, por ese motivo

"La grabación junto a Fazil Say fue más bien el resultado espontáneo de varios conciertos que ofrecimos juntos"



"En *Beethovens Welt* hemos querido mostrar parte de la increíble variedad de compositores y composiciones durante la vida de Beethoven en Viena", afirma Markus Fleck, chelista del casalQuartett.

hemos querido mostrar parte de la increíble variedad de compositores y composiciones durante la vida de Beethoven en Viena.

Una curiosidad, por qué se llaman "Casal", ya saben que en España tenemos al Cuarteto Casals...

El cual ha sido una de nuestras fijaciones durante nuestros estudios con el Cuarteto Alban Berg en Colonia. En realidad, nuestro nombre está vinculado a un apellido en la región de los Grisones de Suiza.

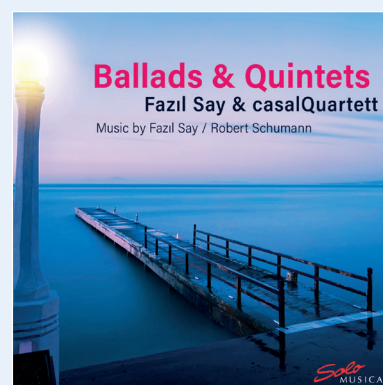
¿Dónde está su repertorio principal?, porque el Clasicismo parece ser un pilar de su trabajo, si recordamos las grabaciones tituladas "Birth of the String Quartet"...

Sí, este es el repertorio central en el que nos encontramos. Y la increíblemente vasta música perdida u olvidada durante ese período, cuando nació el cuarteto de cuerda como tal. Pero en realidad estamos buscando en todas las direcciones posibles y nos encanta la inspiración que se puede derivar de todos los diferentes períodos musicales y la diversidad de estilos presentes. Música de alta calidad para cuarteto de cuerda se puede encontrar en todas partes; es algo que mantiene nuestra curiosidad bien despierta.

Han tenido conciertos en España, como en la Fundación Juan March de Madrid. Y hablando de conciertos, con la pandemia y el confinamiento, ¿cómo hicieron para ensayar?

Después del primer confinamiento y de la recuperación de una lesión en el brazo izquierdo de nuestro primer violín Felix Froschhammer, en realidad hemos estado muy ocupados con los ensayos conjuntos. Desde noviembre, por desgracia, estamos una vez más reubicando actividades que

estaban planificadas y que no se han podido materializar. Pero tenemos que permanecer optimistas y defender nuestro arte y lo que puede dar éste a la gente, aún más en estos tiempos difíciles y en los meses que vienen por delante.



Beethovens Welt 1799 - 1851

Der Revolutionär & seine Rivalen

casalQuartett



Beethoven - Gyrowetz - Haydn - Hänsel
Boccherini - Schubert - Donizetti
Mendelssohn - Schumann - Czerny

»SWR2

Solo MUSICA

<http://casalquartett.ch>

El piano Boston (de Hinves Pianos)

Made to Create

por Santiago Hinves

Desarrollado para crear y aportar valor, el piano Boston es para los que buscan algo diferente, fuera de lo común y que no se conforman con la media. Boston es un instrumento de alto rendimiento fabricado para los más exigentes. Es un producto de Steinway & Sons que se ha ido posicionando y tomando protagonismo en las últimas décadas como una de las firmas más relevantes para los músicos en el ámbito profesional, educativo y uso privado. Se trata de un instrumento versátil, capaz de adaptarse y mimetizarse con el músico. Actualmente es la mayor competencia en el mercado de las gamas artesanales de los principales fabricantes japoneses y alemanes de gama alta. La nueva serie "Performance Edition II" no ha tardado en poner de manifiesto una superioridad técnica y una capacidad de proyección acústica única, afianzándose con fuerza al mercado dentro del mundo de la música y del piano. Su gran éxito básicamente viene de su origen, de su ADN. Los ingenieros de Steinway desde el inicio lo han concebido como un piano profesional partiendo desde la visión y aspiraciones del piano Steinway e implementando toda la genética del coloso de los pianos. A este instrumento profesional se le ha integrado todo el know how y la experiencia de casi 170 años fabricando "el mejor piano posible", absorbiendo toda la genética, obsesión por la perfección y continuo afán de mejora y evolución.

Las comparaciones son odiosas

Actualmente las gamas artesanales de las firmas niponas y otros fabricantes a nivel mundial han intentado crear líneas de producto superiores partiendo desde el modelo y prestaciones de un piano básico, y quizás ha sido este el motivo de no haber terminado de asentarse ni haber llegado a la excelencia. En todos estos años, no han conseguido hacer sombra a otras firmas premium. "Para hacer un piano especial, no basta con cambiar a una mejor lana para los martillos, poner mejores bordones y subirle el precio", reza Patrick Hinves, el director técnico de Steinway & Sons (Hinves) en España. "Lo que ha hecho Boston es todo lo contrario. Ha creado este instrumento implementando la más avanzada ingeniería y tecnología, desde la base de un Fórmula 1, el piano Steinway & Sons. El resultado: un Fórmula 1 adaptado a la vida profesional del pianista en su día a día". Esto nos asegura que no se trate de un piano común "embellecido" sino de un piano genuino y con carácter. Su consistencia y robustez, apoyados por la tecnología aplicada y los acabados que ofrece el fabricante, hacen que tenga una de las mejores relaciones en cuanto a calidad y precio del mercado.

Con el piano Boston, el pianista tiene el soporte, la certeza y el respaldo de Steinway en todo el proceso de compra, servicio técnico, garantía y postventa. Solo un producto acorde a la excelencia puede llevar detrás una firma tan exigente.

En España, el último conservatorio que ha apostado por Boston poniendo entre sus aulas y salas 13 pianos Boston verticales y de cola ha sido el Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA) y desde el primer momento nos han trasladado su emoción y satisfacción con la elección. Este centro ha elegido nombrar a una de sus salas, "Auditorio Boston", en honor al piano que preside este salón de actos, concretamente



Boston es un piano genuino y con carácter, desarrollado de forma única e individual con el objetivo expreso de cumplir las expectativas y exigencias que solo los pianos de alta gama pueden ofrecer.

un cola Boston GP-193, uno de sus modelos estrella.

Características técnicas únicas

Sus prestaciones permiten un control sobre los pianísimos óptimos y una fuerza y cuerpo en los medios y graves que sorprenden. Todos los Boston de cola están basados en el emblemático Steinway & Sons A-188, por lo que la superficie de tabla armónica y la caja acústica es más ancha que en pianos del mismo largo de otros fabricantes, dando lugar a una sonoridad mayor y la sensación de estar tocando un piano de un modelo por encima que el de la competencia. El timbre y un sonido han sido creados desde cero, con la intención de ampliar la paleta cromática de los matices del sonido. Hay pianistas que cuando los tocan por primera vez son capaces de escuchar registros que no les han conseguido encontrar en otros pianos. Los pianos verticales Boston, en todos sus modelos, tienen un panel de ampliación de sonido cuya patente de Steinway & Sons solo se encuentra en estos pianos. Con esta característica, al igual que pasa con los pianos de cola, el sonido se proyecta creando una dimensión sonora en 3D.

Longevidad, durabilidad, estabilidad, robustez

Al igual que Steinway en sus pianos, el encordado de los pianos Boston se hace a baja tensión, traducándose en una menor presión ejercida en su estructura y en consecuencia mayor longevidad del piano. Esta escala de encordado influye muy positivamente en la calidad de sonido que se vuelve muy equilibrado y dinámico en todos los registros con un mayor sostenido. La estructura de los pianos Boston es otra patente genuina de Steinway & Sons. Sus barrajes tanto en los pianos de cola como verticales tienen el mismo diseño, siendo mucho más costoso de fabricar pero aportando una robustez que junto con el clavijero Octagrip®, da lugar a una estabilidad de afinación a lo largo de su vida por encima de la media.

Ensamblaje y producción

El ensamblaje de Boston se lleva a cabo en una de las plantas que tiene Kawai en Japón, siendo este el punto en común de las dos marcas. Kawai

tiene una buena mano de obra e instalaciones para este ensamblaje. La maquinaria de piano Boston no incorpora plástico en ninguna de sus partes, y la geometría de la mecánica, las patentes, estructura, materiales, controles de calidad etc., es aportado y controlado por Steinway, siendo el único objetivo esta colaboración abaratar los costes de producción fabricando el piano en Japón ya que no sería viable hacerlo con los mismos costes en Hamburgo. Una vez ensamblados, Steinway recibe cada piano Boston al Centro de Calidad y Preparación de Hamburgo (CCP), a 100 m de la fábrica Steinway, para terminar los instrumentos. Se destina una media de 20 horas en cada modelo para trabajar en toda la regulación y ajustes de la mecánica, afinación y entonación, controles de calidad, de acabados..., por lo que solo cuando un instrumento Boston cumple las exigencias y los estándares de calidad que marca Steinway & Sons, deja el CCP para ser expuesto en las tiendas de pianos y exposiciones que tiene repartidas por todo el mundo. Si todavía no ha tenido la posibilidad de poner tus manos en el teclado de un piano Boston, es una de las cosas que todo pianista debería de plantearse en algún momento de su carrera.



DESIGNED BY STEINWAY & SONS®

II

H I N V E S

PIANOS

<https://hinves.com/>

Antón Armendariz

Un Winterreise para tiempos de incertidumbre

por Silvia Pons

Nuevas propuestas artísticas para nuevos tiempos. Esta es la premisa que maneja el tenor riojano Antón Armendariz para los últimos proyectos en los que trabaja y participa. Aunque en puridad, no ha sido la situación actual la que le ha llevado a este terreno, sino que este deseo de explorar nuevas propuestas artísticas es fruto de una honda reflexión sobre su profesión.

Flexibilidad, resiliencia, esos términos llevan girando en su cabeza desde hace mucho tiempo, en un afán por actualizar un terreno tan tradicional como el de la lírica, para acercarla a ese público que la amaría si la conociera.

Resultado de este esfuerzo es su producción *Viaje de invierno*, espectáculo que Armendariz presenta el próximo mes de enero en uno de los festivales más madrugadores del panorama artístico español: el Festival Actual 2021, en Logroño.

Recuerdos del pasado

En este nuevo montaje del *Winterreise*, ciclo de poemas de W. Müller que musicó Franz Schubert, el personaje poético que lo articula se desdobra en tres personajes diferentes, tres vagabundos que llegan a un paraje anodino y triste. En esa noche a la intemperie, luchando contra el frío exterior, metáfora del vacío existencial y de la crisis de valores actual, los tres vagabundos encuentran entre la basura objetos que les traerán recuerdos de su pasado.

En la nueva producción que se presenta en Actual 2021 se ha hecho una selección de entre las 24 canciones originales, enlazadas con un texto original que sirve de hilo conductor de la historia que se desarrolla en escena. El autor de este texto es Carles García, sobre una idea original de Antón Armendariz:

"Vi necesario este texto, para hacer entendible el alemán original de las canciones de Schubert, incluir unas partes habladas que expliquen las canciones. Una vez tomada la decisión, tras varias reuniones con Carles García, surgió la idea de estos tres personajes, que en realidad es uno solo"

El ciclo original de Schubert está pensado para ser interpretado por un solo cantante acompañado del piano, en el marco de una sala de concierto y sin escenografía, un clásico recital de



El tenor Antón Armendariz afirma que "el deseo de explorar nuevas propuestas artísticas es fruto de una honda reflexión sobre su profesión".

cámara. Pero en esta producción se ha querido ofrecer un espectáculo diferente: tres artistas se unen para crear una producción única y original, en la que se mezcla la música de Schubert con la poesía de W. Müller y el texto teatral de Carles García. Un actor (Carles García), un cantante (Antón Armendariz) y un pianista (Rinaldo Zohk), dan vida a ese elusivo Vagabundo protagonista del ci-

clo de canciones original, un único personaje visto desde puntos de vista diferentes, en lo que radica la singularidad del proyecto y su talante innovador.

En palabras de Antón Armendariz, alma del proyecto: "*Viaje de invierno* es un trabajo de experimentación en la que unimos diversos elementos artísticos (la poesía, el canto lírico, el teatro), bajo un manto de espectáculo único y original. Hay que tener en cuenta qué dentro de este parámetro experimental, queremos apartarnos de las salas de teatro tradicionales para explorar nuevos escenarios. Por esto, la producción está pensada para ser puesta en escena en un local vacío, un aparcamiento abandonado, un lugar donde este Vagabundo podría pasar la noche, resguardado del frío de la noche. De esta forma, el público recibirá de una manera más directa todo el significado del discurso artístico".

Tiempos de incertidumbre

Se trata de una propuesta artística que apela a los tiempos de incertidumbre en los que vivimos, pero también a las eternas incógnitas que preocupan al ser humano. Como dice Armendariz:

"*Viaje de invierno* es la historia del ser humano. Cada uno de nosotros podemos ser los protagonistas de esta historia, por eso es tan actual y adecuado al momento en que vivimos. Un llamamiento al respeto por los que somos distintos, reflejados en quien nada tiene, los vagabundos"



Sección Escenarios Insólitos del **Festival Actual 2021**

Cuándo: **4 y 6 de enero** a las 18 h y a las 20 h

Dónde: Aparcamiento subterráneo del **Riojaforum de Logroño**

Ficha artística

Vagabundo 1 - **Antón Armendariz Díaz** (tenor)

Vagabundo 2 - **Carles García** (actor)

Vagabundo 3 - **Rinaldo Zohk** (piano)

<https://produccionesliricas.com>

Horacio Vaggione

XVII Premio SGAE "Tomás Luis de Victoria" en ceremonia online

por Fundación SGAE

El compositor Horacio Vaggione (Córdoba, Argentina, 1943) conquistó el XVII Premio SGAE de la Música Iberoamericana "Tomás Luis de Victoria" que otorga la Fundación SGAE para reconocer el legado del compositor de origen iberoamericano que haya contribuido sustancialmente al enriquecimiento del acervo musical de los pueblos a través de su obra creativa.

La paralización del sector cultural, provocado por la crisis sanitaria desencadenada por el Covid-19, imposibilitó la celebración de la ceremonia de entrega del galardón, prevista para la pasada primavera. Ahora, la Fundación SGAE reinterpreta esta cita en formato online (disponible en su canal de YouTube) con las palabras de Horacio Vaggione y un concierto de sus obras destacadas.

El pianista Alberto Rosado y el clarinetista Antonio Lapaz interpretan para la ocasión las piezas *PHASES* (2001), para clarinete, piano y electrónica, y *TAR* (1987), para clarinete bajo amplificado y cinta electrónica. El concierto ya puede verse de forma gratuita en el canal de YouTube de la Fundación SGAE.

Además, en el vídeo se puede escuchar la *laudatio* en su honor, escrita por el compositor José Manuel López López, al mismo tiempo que Juan José Solana, presidente de Fundación SGAE, felicita y reconoce la labor de Vaggione.

"En esta ocasión, el jurado designó a Horacio Vaggione por la riqueza de su catálogo (que ostenta más de 80 composiciones instrumentales, electrónicas y mixtas) y por la transcendencia de su obra como creador de nuevos sonidos. Como sabéis, las condiciones sanitarias por las que atravesamos debido a la pandemia provocada por el Covid-19 nos obliga a actualizar el formato y ofrecer este encuentro de forma digital. Sin embargo, no por ello dejaremos de disfrutar de una gala emocionante"
(Juan José Solana)

"Me faltan las palabras para describir lo que siento, me siento muy honrado porque este es un premio muy importante, de larga tradición hispánica pero también universal. Siempre he estado ligado a la figura de Tomás Luis de Victoria como autor, pero ahora puedo decir que formo parte de la tradición de su polifonía", declaraba Vaggione al conocer la noticia el diciembre pasado.

"En familia"

Vaggione, que confesó sentirse "en familia" al recibir este reconocimiento, cuenta en su trayectoria con más de 50 tex-



El compositor Horacio Vaggione, XVII Premio SGAE de la Música Iberoamericana "Tomás Luis de Victoria".

tos publicados y 80 obras instrumentales, electrónicas y mixtas que le han servido para ser considerado pionero en el desarrollo de la música con las nuevas tecnologías. "Un compositor de referencia en el presente, pero destacado no solo por sus composiciones finales sino por el trabajo con las sonoridades como materia naciente", tal y como ha manifestado el compositor Luis de Pablo, presidente del jurado que ha encumbrado la carrera de Vaggione.

Riqueza de su catálogo

El jurado decidió concederle el premio "por la riqueza de su catálogo, que incluye composiciones electroacústicas, instrumentales y mixtas, por la transcendencia de su obra, que abre caminos en la creación de sonidos, por su aportación a la renovación del pensamiento musical dentro y fuera del ámbito iberoamericano, y por su capacidad de inspirar a las nuevas generaciones de músicos".

El jurado de esta XVII edición ha estado compuesto por el compositor Luis de Pablo; el crítico musical Álvaro Guibert, la investigadora y Doctora en Historia y Ciencias de la Música Itziar Larinaga, la violonchelista e investigadora rusa y residente en México Evguenia Roubina y la presidenta de la Asociación Argentina de Musicología Irma Ruiz.

Premio SGAE "Tomás Luis de Victoria"

Fue instituido por la Fundación SGAE y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en 1996 bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes de España. La elección del ganador, a cargo de un jurado internacional, se lleva a cabo a partir de un listado de candidatos presentados por instituciones musicales o culturales de prestigio que deben avalar los méritos de cada uno. El galardón está dotado con 20.000 euros.

Anteriores ganadores

El compositor Horacio Vaggione es el último ganador del Premio SGAE de la Música Iberoamericana "Tomás Luis de Victoria" en 2019. El autor argentino sucedió en el palmarés al cubano Harold Gramatges (1996), al español Xavier Montsalvatge (1998), al peruano Celso Garrido-Lecca (2000), al venezolano Alfredo del Mónaco (2002), al español Joan Guinjoan (2004), al brasileño Marlos Nobre (2005), al español Antón García Abril (2006), al argentino Gerardo Gandini (2008), al español Luis de Pablo (2009), al cubano Leo Brouwer (2010), al español Josep Soler (2011), al mexicano Mario Lavista (2013), al argentino Alcides Lanza (2014) y a los españoles Xavier Benguerel (2015), Tomás Marco (2016) y el portorriqueño Roberto Sierra (2017).

Ceremonia online

<https://youtu.be/j8wKijkpr6A>

Daniel Pinteño, director de Concerto 1700

Ante un ilusionante 2021

por Lucas Quirós

Daniel Pinteño, violinista y director de Concerto 1700, acomete 2021 con ilusión ante los nuevos proyectos discográficos y con la esperanza de recuperar el tiempo perdido en forma de conciertos aplazados. Pero antes, debe completar este difícil año cerrándolo con tres conciertos en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, el Festival Música Antigua Aranjuez y la Sociedad Filarmónica de Lugo.

¿Ahora que estamos viendo el final a este 2020 puede hacer balance de lo que ha supuesto este año tan complicado para Concerto 1700 y para usted? ¿Se han cumplido algunas de las metas artísticas que tenía cuando arrancó el año?

Nuestro año 2020, supongo que como el de tantos otros, empezó con muchos proyectos ilusionantes que se vieron súbitamente truncados por esta terrible enfermedad que ha puesto patas arriba el mundo. Una gran parte de nuestra temporada de conciertos estaba condensada entre los meses de marzo y junio, así que se puede imaginar el golpe que supuso el confinamiento para nosotros. Durante el mes de marzo recibía cancelaciones o aplazamientos a diario y la incertidumbre se cernía sobre el sector. Tenía que trasladar esas malas noticias a los músicos y sinceramente no era plato de buen gusto. Muchos de los que trabajamos en el sector de la música antigua somos *freelance*, es decir, si no trabajamos, no tenemos ingresos. Todavía tenemos en diciembre algunos compromisos pendientes, pero volviendo a los objetivos marcados para 2020, podemos estar relativamente contentos, ya que hemos mantenido una actividad musical aceptable para lo que podíamos prever en los meses de marzo y abril. Adicionalmente nos hemos volcado en la faceta discográfica aprovechando los meses de verano para acometer dos proyectos que verán la luz en 2021.

"Nos hemos volcado en la faceta discográfica aprovechando los meses de verano para acometer dos proyectos que verán la luz en 2021"



"La preparación, producción, coordinación y logística que conlleva una grabación discográfica es una tarea ardua y agotadora", afirma Daniel Pinteño, director y violinista de Concerto 1700.

¿Qué compromisos le quedan para este último mes de 2020?

En diciembre, si todo va bien, tendremos tres conciertos repartidos por diferentes puntos de la geografía española. Nuestra primera cita musical será dentro del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (este 6 de diciembre), con un exigente programa centrado en la escuela de violinistas que reinó en la Hofkapelle de Dresde durante más de 150 años. Es un repertorio no especialmente conocido por el gran público, donde podemos encontrar nombres como Farina, Walther, Westhoff, Heinichen, Weiss o Pisendel. Este programa ha sido posible gracias al apoyo del CNDM que quería en esta temporada rendir un homenaje a la música de Sajonia. Tras esto cambiamos de tercio y viajamos al Madrid del último tercio del siglo XVIII con un concierto muy bonito centrado en la música de Boccherini, Haydn y Brunetti, con dos citas, el 13 y 19 de diciembre. Es un repertorio que hemos trabajado en profundidad y con el que disfruto muchísimo. Con él visitaremos el Teatro Real Carlos III de Aranjuez dentro del Festival Música Antigua Aranjuez. Es un Festival al que le tengo mucho cariño porque siempre han tenido una apuesta decidida por los músicos jóvenes y por el patrimonio español. Da la particularidad de que este teatro es prácticamente contemporáneo a la música que interpretamos, con lo que le da un valor añadido a la experiencia musical. La última cita del mes la tendremos si todo va bien con el mismo programa en la programación de la Sociedad Filarmónica de Lugo el 19 de diciembre. Espero que las nuevas restricciones que parece se están implementado en cada territorio

español no afecte a alguna de las fechas.

Como bien decía la actividad musical se retomó lentamente durante el verano y se ha conseguido mantener hasta ahora sin demasiados contratiempos. ¿Se debe esto a las medidas que se han ido tomando en el sector para garantizar una cultura segura?

En nuestro caso, la actividad se retomó a partir de julio gracias a la apuesta decidida por la cultura que ha hecho en todo momento la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Tenemos muchísimo que agradecer a Pepe Mompeán y todo el equipo de la Consejería porque sin ellos posiblemente muchos grupos habríamos desaparecido. Como la Comunidad de Madrid hay otras administraciones locales y autonómicas que han conseguido mantener latiendo al ralenti la cultura de este país, demostrando en todo momento que realmente la cultura es segura. No es simplemente un eslogan. Es un hecho. En nuestro caso siempre hay acceso ordenado, el público está sentado y distanciado, es obligatorio el uso de mascarillas en todo momento tanto para público como para intérpretes, etc. Ojalá en todos los espacios públicos se actuara con la misma responsabilidad.

Durante el confinamiento muchos músicos se volcaron en realizar directos o retransmisiones de microconciertos. ¿Cree usted que el consumo virtual de conciertos ha llegado para quedarse?

No creo que el modelo de microconciertos que vivimos durante el confinamiento vaya a ser mayoritario. Se dio durante un periodo muy concreto en el que la música en directo no podía llegar a las salas de

concierto. Dicho esto, creo que mientras duren las restricciones de movilidad y las limitaciones de aforo conviviremos con un modelo híbrido de concierto donde en muchos casos haya público en directo y público virtual desde su casa. Esto es algo que ya hemos visto durante 2020, aunque sinceramente a día de hoy he visto muy pocos *streamings* con una calidad aceptable. Esto no consiste solo en tener muchas cámaras sino en que la toma de sonido sea perfecta, para ello se necesitan el número adecuado de micrófonos, pero sobre todo se necesita contar con un técnico de sonido familiarizado con el tipo de música que va a trabajar. En nuestro caso música antigua. Las emisiones en directo permiten no perder el carácter efímero y fugaz que tiene un concierto. Esto es algo que no se debe perder. Con esto el oyente puede tener siempre la sensación certera de estar viviendo una experiencia única e irrepetible. No soy muy partidario de grabar conciertos completos y mantenerlos colgados en redes para la eternidad. En el futuro habrá que estudiar los límites legales de estas emisiones y grabaciones destinadas a redes sociales, porque creo que es un terreno todavía sin acotar; considero que en muchas ocasiones se pueden estar conculcando algunos derechos individuales y profesionales. El tiempo lo dirá, pero estoy seguro que si se mantiene esta tendencia se legislará para establecer un marco legal claro de actuación.

Me comentaba que durante 2020 han aprovechado para centrarse en algunos proyectos discográficos. ¿De qué se trata y cuándo están previstos los lanzamientos?

Exactamente, llevábamos meses trabajando en esos proyectos y pese a la situación epidemiológica decidí apostar por ellos. Para el que no lo conozca de primera mano, la preparación, producción, coordinación y logística que conlleva una grabación discográfica es una tarea ardua y agotadora. Partiendo de lo más básico: encontrar un sitio donde grabar. En España y para ser más concreto en Madrid, aunque parezca mentira por la cantidad de sitios de los que dispone, es prácticamente imposible encontrar un espacio donde un grupo pueda desarrollar una labor de residencia artística. Disponer de un espacio cedido, como el que disfrutaban nuestros colegas en otros países de nuestro entorno, supondría para nosotros dar un auténtico paso de gigante a la hora de encontrar una estabilidad al proceso creativo porque tendríamos un espacio donde desarrollar proyectos, ensayos y grabaciones. Lamentablemente, las administraciones públicas, que son las que gestionan la mayoría de espacios, están hiperburocratizadas y no quieren involucrarse en ello. Supongo que piensan que les ocasionan más molestias que beneficios, cuando realmente es todo lo contrario.

Pero han conseguido grabar dos discos...

Pese a todas las dificultades sobrevenidas, hemos conseguido grabar durante el verano dos discos de los que estoy espe-



Durante la grabación del disco centrado en la música de Antonio Lliteres, junto al contratenor Carlos Mena.

cialmente orgulloso. El primero, centrado en la música para alto de Antonio Lliteres (1674-1747), junto al fantástico contratenor Carlos Mena. Con Carlos he conseguido entenderme muy bien y la música fluye sin problemas. Este CD se llevó a cabo con el apoyo de una Beca Leonardo que me concedió la Fundación BBVA. Verá la luz en el primer tercio de 2021 y esperamos presentarlo en concierto de manera simultánea. El segundo, algo más íntimo, recoge una selección muy interesante de música de cámara a cargo de Gaetano Brunetti (1744-1798), que no se había grabado en disco anteriormente y que será presentado a mediados de año.

Por lo que veo sigue su apuesta por la música de la España del siglo XVIII... ¿Seguirá siendo uno de los pilares fundamentales de Concerto 1700 para el año 2021?

Sin duda lo será. Todo el que me conoce sabe de mi apuesta decidida por la recuperación y difusión de la música barroca española. Más allá de las modas, estoy convencido de la enorme calidad de nuestro patrimonio musical. No lo veo como un acto de chovinismo, sino como un ejemplo de justicia hacia obras y autores que permanecen en el olvido. Esta calidad es palpable y lo constato tras cada uno de nuestros conciertos cuando el público se acerca para felicitarnos por la belleza y nos anima a continuar rescatando del abandono nuestro patrimonio. Me gustaría reseñar que esta labor de recuperación se debe siempre al trabajo conjunto que realizamos los intérpretes junto a la comunidad musicológica que tiene mucho que decir al respecto. Esta apuesta por la música barroca española no va a cambiar en 2021 y seguiremos llevando la música de autores como José de Torres, Antonio Lliteres, José de Herrando, Juan Francés de Iribarren o Francisco Hernández Illana, entre otros, allá donde haya un progra-

mador valiente que quiera explorar el maravilloso terreno musical que hay fuera del canon establecido.

Siguiendo con los planes de futuro, supongo que los aplazamientos que sufrieron en 2020 tendrán su reflejo en una reprogramación en el próximo año. ¿Se están reprogramando todos los conciertos que no se pudieron realizar durante el confinamiento?

No todos los conciertos se encuentran reprogramados a día de hoy. Es verdad que la mayoría de los festivales y promotores han apostado, a mi entender de manera acertada, por establecer una nueva fecha y después tomar una decisión en función de la situación una vez llegada la fecha. El problema con el que nos encontramos, y del que se habla poco, es que vamos a tener una temporada repartida en dos años, lo que significa la mitad de actividad y por ende la mitad de facturación. Pongamos el caso de que en 2020 no estabas programado en un festival que tuvo que ser aplazado por la emergencia sanitaria. Esto conllevará con total seguridad que para la edición de 2021 tampoco estés en cartel, ya que el organizador, como es lógico, tiene la obligación moral de reprogramar esos conciertos aplazados. Pese a todo soy optimista porque tanto administraciones como promotores están siendo sensibles en este aspecto y están reprogramando la gran mayoría de conciertos aplazados.

Concerto 1700 / Diciembre de 2020

- Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza / 6 de diciembre
- Festival Música Antigua Aranjuez / 13 de diciembre
- Sociedad Filarmónica de Lugo / 19 de diciembre

www.concerto1700.com
<http://danielpinteno.com>

A Joan Manén en el 50 aniversario de su fallecimiento

"No aguardéis milagros en vuestra carrera: solo el saber cuenta"

por Nieves Pascual León *

Los cincuenta años que nos separan del fallecimiento del violinista y compositor catalán Joan Manén (1883-1971) nos invitan, e incluso nos obligan, a reivindicar su contribución como intérprete, investigador y creador. No lo haremos, sin embargo, desde la revisión biográfica, desde la enumeración de su catálogo o desde la tradicional actitud reverencial hacia las figuras del pasado que las condena a perpetuar su hieratismo. La larga trayectoria de Manén le permitió construir un perfil poliédrico, en el que el conocimiento de la teoría se aunaba con la experimentación práctica, la inquietud por la investigación y el empeño divulgativo. Es precisamente esta voluntad de transmitir su conocimiento, de comunicar su visión interpretativa, la que nos permite hablar de él como contribución viva, como artista indudablemente avanzado a su época.

La relación que Joan Manén mantuvo con la revista RITMO entre 1933 y 1966 motivó la publicación de varios artículos de obligada relectura, pues suponen una sincera declaración de intenciones por parte del violinista catalán. Trazando de forma inversa la vía que acostumbra a guiar los procesos de investigación performativa, las palabras del propio violinista en sus diversas colaboraciones con RITMO servirán como punto de partida en la descripción de su visión sobre aspectos pedagógicos, performativos y estéticos, de la que buscaremos el reflejo en las ediciones críticas que nos ha legado, en la recepción hemerográfica de sus actuaciones y, especialmente, en la sensibilidad que emana del sonido de sus grabaciones.

"Empezad vuestra carrera artística en el extranjero, violinistas de nuestra patria. España no es aún un país idóneo para el solista, como no lo es para el compositor de óperas, puesto que no posee su Teatro Nacional, tantas veces suplicado, que las represente"

Y así fue como, durante toda su carrera, Joan Manén i Planas combinó las actuaciones en España con las visitas a teatros latinoamericanos y europeos. Reverenciado como prodigio del violín desde la más temprana infancia, la exigencia técnica y expresiva de sus actuaciones en teatros, cafés e, incluso, ante la Infanta Isabel, auguraba ya en esta primera etapa un brillante futuro como intérprete.

Al reflexionar muchos años más tarde (RITMO, octubre 1965, p. 4) sobre la edad idónea para comenzar el estudio del violín, Manén reconocía que no debía hacerse después de los nueve años, bajo la justificación de que, antes de la adolescencia, el alumno hubiera ido "creciendo" junto al instrumento, adaptando su desarrollo físico (muscular, nervioso y motor) a la práctica instrumental.

Ya durante su juventud, la prensa de 1901 relata el regreso del violinista a Barcelona tras una gira alemana de



Joan Manén (1883-1971), según una fotografía reproducida en RITMO de abril de 1957.

33 conciertos que había culminado con la fundación de un coro que, bautizado con el propio nombre del violinista, interpretaba algunas de sus primeras composiciones.

"El aplauso al virtuoso me decía muy poco; yo creo que el hombre debe servir para algo más que para interpretar. Nuestra obligación es crear"

Así se manifestaba Manén en la entrevista concedida a *La Esfera* en junio de 1915. Sin embargo, su reflexión tomaba un tinte amargo al considerar la recepción que su obra tenía en España.

En 1903, los estrenos de dos de sus óperas en el Gran Teatre del Liceu habían confirmado su carrera compositiva. De acuerdo con sus palabras, esta música pretendía "dar forma a pensamientos que sin ella no saldrían a la superficie y para hacer sensible el verdadero sentido de la palabra, por sí sola impotente para describir un estado puramente interno". La preocupación por la ausencia de un "Teatro Nacional", un género operístico que dotara de expresión propia a la verdadera esencia lírica de una nación.

Esta idea, la de la construcción de un canto a partir del lenguaje del pueblo, emana de la reflexión clásica según la cual son la musicalidad y acentuación naturales del habla las que deben determinar el discurso puramente musical. Manén retoma así la reflexión de Pedrell y, tras presentar su drama *Giovanna di Napoli* (estrenada el 22 de enero de 1903) sobre texto italiano, se inicia en la elaboración de sus propios textos preparando un libreto catalán para *Acté* (3 de diciembre de 1903), estrenada más tarde en Dresde, Berlín y Leipzig: "Era la primera obra española que se ha estrenado en Alemania [...], donde no hay prejuicios por no haber uno nacido allí".

Podemos tratar de justificar la situación que motivaba este desencanto desde un complejo análisis de factores políticos, sociales, culturales y estéticos que imperaban a principios del siglo XX. Sin embargo, lo cierto es que hoy, con el eco de esta tristeza resonando ya durante más de un siglo,

"El profundo respeto que Manén manifiesta por el legado de Beethoven se entiende desde su propia faceta como violinista y compositor"

con unas estructuras culturales de índole totalmente diferente, el patrimonio musical propio (pasado y, especialmente, contemporáneo) requiere esta asunción de conciencia, responsabilidad y compromiso que ya entonces reclamaba Manén, y a cuya voz se ha unido un numeroso coro de musicólogos, intérpretes y, por supuesto, compositores.

"Fueron solamente necesarios respeto y buen conocimiento [...] para que la obra, por decirlo así, se terminara de sí misma. No requería el trabajo más que una delicada atención, a fin de no inmiscuir, de no infiltrar elementos extraños al estilo claro y sencillo que el autor practicaba"

La aportación de Manén a la edición musical es, sin duda, una de sus contribuciones más relevantes, más modernas. Estas palabras, extraídas del prólogo a su edición crítica de la *Pieza de concierto para violín y orquesta* de Beethoven (Viena, Universal Edition, 1929), descubren su firme voluntad de no traicionar el espíritu que el compositor revela a través de la escritura. Este profundo respeto que Manén manifiesta por el legado de Beethoven se entiende desde su propia faceta como violinista y compositor.

Manén era consciente, por un lado, de las licencias que el intérprete asumía en la práctica sobre el texto escrito; sin embargo, su faceta compositiva le hacía reflexionar sobre la necesidad de formular una restitución sonora del mensaje escrito que fuera coherente con la idea del compositor. De este modo, a pesar de la inevitable aportación que conlleva toda recuperación (especialmente ante una obra que, como este *Konzerstück* de Beethoven, de 1788, del que solo se conservaba, inacabado, el primer movimiento), su voluntad de limitar la "aportación personal" del editor o del intérprete, pretendía asegurar que la restitución sonora no se alejara del carácter o afecto bajo el cual se había concebido la música.

El Manén editor

Por otra parte, esta faceta de Manén como editor demuestra la familiaridad del violinista con el estudio de las fuentes. La vinculación con la editorial vienesa Universal-Edition culminaba en la ya citada restauración de la obra de Beethoven. Sin embargo, esta colaboración se había iniciado en la década de 1910 a través de la edición de tres grandes obras: los *Conciertos Primero y Cuarto* de Henri Vieuxtemps y el *Segundo Concierto* de Niccolò Paganini. Fueron estas dos figuras las que impregnaron también su faceta como editor durante las dos siguientes décadas, a través de pequeñas piezas de concierto que, como veremos a continuación, exhibía también en sus recitales.

Es evidente que Manén sentía una gran fascinación por compositores como Sarasate, Vieuxtemps y, especialmente, Paganini. De algunos de los comentarios expresados en sus artículos para RITMO se deduce que reflexionaba sobre su ágil golpe de arco o sobre la estabilidad de su postura. De este modo, las ediciones que emprende de *I Palpiti* (1913), de las *Variaciones sobre un tema del Mosè* de Rossini (1913), de los *Caprichos 9 y 24* (1922 y 1915, respectivamente) o de *Le streghe* (1936) suponen, en cierto modo, un tributo al compositor italiano: una re-vivencia de su escritura a través de un nuevo prisma que, desde la admiración, buscaba dar respuestas interpretativas a las exigencias de este repertorio.

"Inauguro siempre mis programas con la obra de peso. El público la digiere mejor que a la mitad o al final de un concierto"



Coro Manén (La Ilustración artística, año XXI, n° 1006, p. 248).

Los ejemplos que Manén aporta como modelos de programa de recital constan de tres partes, práctica muy habitual durante las primeras décadas del siglo XX que se extendió hasta tiempos bastante recientes. En ocasiones, en las actuaciones de un dúo, las segundas partes solían reservarse a la interpretación de obras para piano solo, de modo que el pianista pudiera mostrar sus cualidades como solista, mientras que en la primera y en la tercera parte solía relegarse al rol de acompañante. Sin embargo, Manén mantiene su presencia sobre el escenario a lo largo de las tres partes que articulan sus recitales: hábil conocedor de la capacidad de atención del público, sitúa la obra de mayor envergadura al inicio del programa, cerrándolo con piezas más breves de carácter virtuosístico con las que asegurar el favor del aplauso final.

Nótese, por otra parte, la popularidad del repertorio incluido en el recital. Es evidente que uno de los factores decisivos a la hora de diseñar las temporadas de conciertos era el potencial económico de las sociedades, dependiente, a su vez, de la cuantía de las cuotas y el número de socios; el favor de estos estaba determinado en gran medida la inclusión de obras que, de forma general, agradaran y aseguraran una mayor venta de entradas.

De este modo, predomina la literatura clásica y romántica, con pinceladas de autores españoles que suponían un guiño al público autóctono. Citemos, como curiosidad, la prevención que Manén expresaba en relación a la inclusión de "sonatas de cámara" en conciertos de violín, pues "pertenecen [...] a audiciones caseras o, a lo más, a reuniones restringidas". Resulta claro que su concepto de recital solista no comprendía el protagonismo compartido con el pianista: era su violín el que recogía la atención de la audiencia, manifestación de su visión romántica de la institución concertística.

"Manén mantiene su presencia sobre el escenario a lo largo de las tres partes que articulan sus recitales: hábil conocedor de la capacidad de atención del público, sitúa la obra de mayor envergadura al inicio del programa, cerrándolo con piezas más breves de carácter virtuosístico con las que asegurar el favor del aplauso final"

CELEBRIDADES			
	Número a pedir	Color etiqueta	Precio Plaz.
SR. J. MANÉN (continuación)			
Concierto de violín (Mendelssohn).—Allegro molto apasionato (I parte)	M 067905	Violeta 13	d. c.
Concierto de violín (Mendelssohn).—Allegro molto apasionato (II parte)	—	—	—
Concierto de violín (Mendelssohn).—Andante (I parte)	M 067907	Violeta 13	d. c.
Concierto de violín (Mendelssohn).—Andante (II parte)	r —	—	—
Concierto de violín (Mendelssohn).—Allegro molto vivace (I parte)	M 067909	Violeta 13	d. c.
Concierto de violín (Mendelssohn).—Allegro molto vivace (II parte)	—	—	—
Concierto de violín (Beethoven).—Allegro ma non troppo (I parte)	M 067913	Violeta 13	d. c.
Concierto de violín (Beethoven).—Allegro ma non troppo (II parte)	—	—	—
Concierto de violín (Beethoven).—Allegro ma non troppo (III parte)	M 067915	Violeta 13	d. c.
Concierto de violín (Beethoven).—Allegro ma non troppo (IV parte)	—	—	—
Concierto de violín (Beethoven).—Larghetto (I parte)	M 067917	Violeta 13	d. c.
Concierto de violín (Beethoven).—Larghetto (II parte)	—	—	—
Concierto de violín (Beethoven).—Rondó (I parte)	M 067919	Violeta 13	d. c.
Concierto de violín (Beethoven).—Rondó (II parte)	—	—	—

"De entre las grabaciones que nos ha legado Manén, me gustaría destacar sus versiones de los *Conciertos para violín* de Beethoven y Mendelssohn para el sello Gramófono, filial barcelonesa de la discográfica británica His Master's Voice".

"Algunos al tocar hacen toda suerte de visajes, contraen sus facciones o las afean con guiños intencionados, mímicas para ganarse la atención o admiración del oyente. Crean con ello aparentar [...] que se desprenden del mundo terrenal y se elevan, inspirados, a regiones de sublime espiritualidad ¡Farsantes!"

Sorprende la actualidad de esta crítica, que coincide al mismo tiempo con una demanda ya formulada desde mediados del siglo XVIII. La interpretación natural conviene, en primer lugar, al ejecutante y su manera de concebir musicalmente la partitura, pues afecta directamente a la tensión muscular, y, con ella, a la agilidad de los dedos o al movimiento del arco. Por otra parte, estas poses forzadas y gestos nerviosos perjudican también la variable visual y escénica de la interpretación musical.

Al analizar la postura corporal adoptada por el violinista se comprueba cómo, efectivamente, la naturalidad rige en su distribución del peso desde el hombro y en la flexibilidad de sus articulaciones. Es el contenido, la música en sí, el centro de la interpretación; la incomodidad que pudiera sentir el violinista a partir de la dificultad técnica de un pasaje queda, por tanto, oculta bajo su apariencia serena que permite que el oyente no desvíe su atención hacia una eventual manifestación de la insolencia técnica del intérprete.

A lo largo de sus cinco artículos sobre "problemas del violín" publicados en la revista RITMO entre octubre de 1965 y marzo de 1966, Manén expone algunas de las bases de la pedagogía del instrumento (I), desarrolla un detallado comentario sobre la postura física que debe adoptar el intérprete y sobre la técnica de mano izquierda (II), expone algunas directrices sobre la técnica de mano derecha, esto es, sobre el manejo del arco (III) y describe la actitud del intérprete en el momento de presentar la obra ante el

"A lo largo de sus cinco artículos sobre *problemas del violín*, publicados en RITMO entre octubre de 1965 y marzo de 1966, Manén expone algunas de las bases sobre el instrumento"

público (IV), con especial atención al factor del miedo escénico (V).

A través del sonido de sus grabaciones, pioneras algunas de ellas en la industria discográfica, resulta interesante comprobar la aplicación práctica de sus convicciones teórico-interpretativas sobre la verdadera ejecución del repertorio. De este modo, los comentarios sobre técnica expuestos en estos artículos suponen la declaración del posicionamiento artístico de Joan Manén y comportan frecuentemente una profunda reflexión estética.

Legado fonográfico

De entre las grabaciones que nos ha legado Manén me gustaría destacar aquí sus versiones de los *Conciertos para violín* de Beethoven y Mendelssohn para el sello Gramófono, filial barcelonesa de la discográfica británica His Master's Voice. Las grabaciones fueron registradas desde finales de julio de 1916 hasta junio de 1917. Recientemente, el Museu de la Música de Barcelona reivindicaba el valor de estos registros sonoros recuperados a partir de tres discos no comerciales, copia del máster que la discográfica envió al artista tras su grabación para que hiciera las comprobaciones pertinentes previamente a la comercialización.

Estos discos proceden de la colección del propio violinista, legada al museo en la década de 1960. Destaca especialmente la grabación (si bien incompleta) del *Concierto para violín en re mayor Op. 61* de Beethoven (1806), pues supone el primer registro sonoro de la obra conocido hasta la fecha, muy anterior a las veneradas versiones de Joseph Wolfsthal (1925) y Fritz Kreisler (1926).

Para Manén, el uso del *vibrato* estaba íntimamente relacionado con su misión: ayudar a que el violín "cantara", imitando "en lo practicable las modulaciones y el vibrato de los grandes cantantes". En este sentido, también la articulación, es decir el fraseo, respira inspirado por la naturalidad de la melodía vocal. Otro de los rasgos más llamativos es su gusto por el *portamento*, es decir el cambio de posición o movimiento longitudinal de la mano izquierda a lo largo de la cuerda en el que se utiliza de forma consecutiva el mismo dedo.

Tras un concierto en el salón del Conservatorio de Música de Valencia el 2 de junio de 1908, el crítico del diario Las Provincias calificaba al joven Manén como "un gran artista; un gran sensitivo, que posee además una técnica formidable [...]. Allí trinos de rapidez e igualdad increíbles, allí distancias salvadas con facilidad que asombra, y dobles y triples cuerdas, y velocidades imposibles... Pero sobre todo esto el acento, aquella pureza de sonidos, ¡y más especialmente aquella emoción del canto, aquella incomparable emoción!". Muchos años más tarde, al reflexionar Manén sobre su trayectoria, sobre su vinculación con el instrumento y con la composición, confesaba con humildad que no se reconocía en estas palabras.

"Ni la soberbia ni la tosquedad hagan presa en vosotros por más que el éxito os favorezca"

El público y la crítica erigieron a Manén como el gran violinista que, efectivamente, fue. Sin embargo, hoy, cincuenta años después de su partida, todavía estamos a tiempo de reivindicar su faceta compositiva mientras el timbre de su violín que brota de sus grabaciones nos revela la profundidad de una personalidad musical única a la que, indudablemente, debemos una atención urgente.

* Catedrática de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Valencia

LOS IMPRESCINDIBLES PARA ESTA NAVIDAD 2020



JONAS KAUFMANN IT'S CHRISTMAS

Una variada selección de los villancicos y canciones navideñas favoritas a nivel mundial



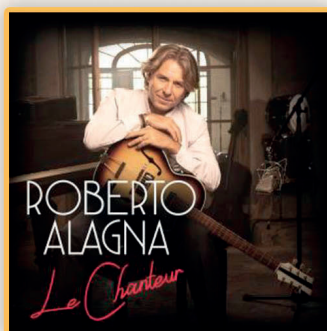
KHATIA BUNIATISHVILI LABYRINTH

Un recorrido cinematográfico de la pianista a través de la vacilación, la nostalgia, la sensualidad, el placer y el dolor



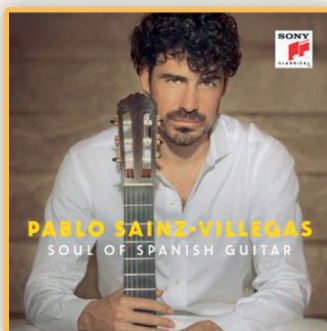
IGOR LEVIT ENCOUNTER

Un álbum doble muy personal marcado por un deseo de encuentro y unión



ROBERTO ALAGNA LE CHANTEUR

Canciones francesas y sabores del mundo entero



PABLO SAÍNZ VILLEGAS SOUL OF SPANISH GUITAR

Incluye algunas de las obras más famosas jamás escritas para guitarra



HAUSER CLASSIC DELUXE

CD+DVD Con las tres actuaciones de "Alone Together" en DUBROVNIK



ANDRIS NELSONS

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2020
CD, DVD, BLU RAY Y LP



LANG LANG AT THE MOVIES

Incluye los temas más famosos del cine interpretados por el genial pianista



THE PIANO GUYS 10

Los Chicos del Piano celebran su décimo aniversario con lo mejor de su carrera remasterizado y temas nuevos



YO-YO MA & KATHRYN STOTT **SONGS OF COMFORT & HOPE**

Una colección de clásicos que ofrece consuelo y ánimo



SIGUE SIN GUSTARME LA MÚSICA CLÁSICA Y JAMÁS ME GUSTARÁ

VARIOS ARTISTAS • Para los que todavía no saben lo mucho que les puede llegar a gustar esta música



CONCIERTO DE UNA NOCHE DE VERANO 2020 **CON JONAS KAUFMANN**

Disponible en CD, DVD Y BLU RAY

Louise Farrenc

por Juan Carlos Moreno

En 1836, Robert Schumann publicó en la *Neue Zeitschrift für Musik* la reseña de una partitura que le había sorprendido gratamente. Su título, *Air russe varié Op. 17*; su autora, una compositora y pianista francesa por entonces prácticamente desconocida. "Si un joven pianista me presenta unas variaciones como estas de Louise Farrenc, yo le elogiaré calurosamente, pues testimonian un talento apreciable y una buena formación. Se trata de pequeños estudios, quizá realizados todavía bajo la mirada del profesor, pero sus líneas son seguras y están perfectamente concebidas para la ejecución. En una palabra, están tan bien acabadas que es imposible no amarlas, más aun cuando un muy ligero perfume romántico las rodea".

Louise Farrenc debió agradecer sin duda el espaldarazo que esas palabras significaron en su carrera, pero, como no mucho tiempo después confirmaría, su talento no iba a limitarse al piano. Al igual que le pasó al mismo Schumann, o a Johannes Brahms, las colecciones pianísticas de variaciones, rondós y piezas de carácter fueron solo una especie de etapa preparatoria tras la cual abordar metas más altas en la música de cámara y sinfónica. La diferencia respecto a esos maestros es que Farrenc era mujer y, como tal, hubo de superar las trabas y prejuicios de su tiempo.

Jeanne-Louise Dumont, como se llamaba originalmente, vino al mundo en 1804 en el seno de una familia de artistas (su padre, Jacques-Edme Dumont, fue un escultor que llegó a ganar el Premio de Roma) y en un barrio de París, la Sorbona, en el que se respiraba una atmósfera liberal y entregada a todo tipo de artes. La música no era una excepción y así, a los seis años, empezó a estudiar solfeo y piano con una discípula de Muzio Clementi, Cécile Soria.

Conservatorio de París

Sus dotes llamaron tanto la atención, que con quince años Louise consiguió entrar en el Conservatorio de París, donde recibió clases de armonía de Antonín Rejcha hasta que, en 1821, la joven contrajo matrimonio con el flautista Aristide Farrenc. En otros casos, lo más probable es que ahí hubiera acabado toda la carrera musical de Louise. Si no fue así fue porque Aristide supo apreciar el talento de su esposa y decidió que sería un error imperdonable dejarlo enclaustrado en el hogar.

El matrimonio se embarcó entonces en una gira de conciertos por toda Francia en la que interpretaban repertorio para flauta

y piano, además de las piezas que Louise había empezado a componer. Mas también ahí Aristide fue clarividente y supo que en esa pareja artística el que debía pasar a un segundo plano era él. Y eso fue lo que hizo: dejó los conciertos, fundó una editorial, Éditions Farrenc, para publicar, entre otras, las obras de su esposa y se convirtió en algo así como su agente.

Louise pudo reemprender entonces las lecciones con Rejcha, no solo de armonía, sino también de contrapunto, fuga e instrumentación, si bien esas clases fueron ahora particulares, pues tales enseñanzas estaban vedadas a las mujeres en el conservatorio. Ese nuevo pe-



La compositora Louise Farrenc era mujer y, como tal, hubo de superar las trabas y prejuicios de su tiempo (retrato anónimo, Bibliothèque nationale de France).

riodo de formación solo se vio interrumpido en 1826, año en que Louise dio a luz una hija, Victorine.

Renombre en París

Durante ese tiempo, Louise compuso sobre todo piezas de lucimiento para piano, muchas de ellas basadas en arias operísticas de moda, como las *Variations brillantes sur un thème de La Cenerentola* de Rossini Op. 5 o el *Rondeau sur des thèmes d'Euryanthe* de Weber Op. 11. Gracias a ellas fue ganando renombre en París, lo que le permitió dar el arriesgado paso de abordar las grandes formas de la tradición.

Un primer testimonio de ello fueron las dos oberturas orquestales *Opp. 23 y 24* que compuso en 1834, seguidas por los dos quintetos con piano *Op. 30* (1839) y *Op. 31* (1840). La experiencia adquirida con esos trabajos se plasmó en la *Sinfonía n. 1 en do menor Op. 32*, escrita en 1841 y estrenada en 1845. Para pasmo de un crítico que asistió a esa audición, la obra demostraba "que una mujer podía seguir con éxito el espinoso y serio camino de los Haydn, Mozart y Beethoven"... Esa referencia a los maestros de la Primera Escuela de Viena no era gratuita: ese fue precisamente el modelo que tomó Farrenc tanto en su música orquestal como en la de cámara. Farrenc aún escribió dos Sinfonías más, una en Re mayor, su *Op. 35* (1845), y otra en Sol menor, el *Op. 36* (1847), su obra maestra en el género.

La muerte en 1859 de su hija Victorine llevó a Farrenc a abandonar prácticamente la composición. Desde entonces y hasta su muerte en 1875 se consagró a enseñar piano en el Conservatorio de París y a publicar, junto con su esposo, *Le Trésor des pianistes*, una antología de piezas para clave y piano desde el siglo XVI hasta la mitad del siglo XIX que ocupa veinte volúmenes.

"Louise Farrenc debió agradecer sin duda el espaldarazo que las elogiosas palabras de Robert Schumann significaron en su carrera, pero, como no mucho tiempo después confirmaría, su talento no iba a limitarse al piano"

Hacia la igualdad salarial

En 1842, Louise Farrenc se convirtió en la segunda mujer, tras Hélène de Montgeroult, en ser nombrada profesora del Conservatorio de París. Entró así en el departamento de piano de la institución, en el que se encargó de enseñar la práctica de ese instrumento no al conjunto de alumnos, sino tan solo a las mujeres, pues las clases estaban separadas por sexos. No era esa la única discriminación que se hacía en el conser-

vatorio: por el solo hecho de ser mujer, Farrenc no podía impartir clases de composición. Su sueldo, además, era sensiblemente inferior al de su colega de departamento, Henri Herz. Farrenc se embarcó entonces en una lucha por intentar cambiar esa situación. Fue una lucha larga, y

ello a pesar de que su renombre como compositora y pedagoga solo hacía que crecer. Así, en 1845, sus *30 Études dans tous les tons majeurs et mineurs Op. 26* (1838) fueron adoptados por el conservatorio como método de referencia para la enseñanza del piano, aunque sin que ello se viera acompañado de un reconocimiento económico en lo que al salario se refiere. Farrenc solo consiguió la igualdad salarial en 1850, cuando su *Noneto Op. 38* para quinteto de viento y cuarteto de cuerda obtuvo un éxito tan incontestable que a la dirección del conservatorio no le quedó más remedio que hacer justicia a las reclamaciones de su profesora.

“En 1842, Louise Farrenc se convirtió en la segunda mujer en ser nombrada profesora del Conservatorio de París”

CRONOLOGÍA

- 1804 Nace el 31 de mayo en París.
- 1810 Empieza a recibir lecciones de armonía y piano.
- 1819 Estudia armonía bajo la dirección de Antonín Rejcha.
- 1820 Compone sus primeras obras para piano, principalmente variaciones, rondós y piezas de carácter.
- 1821 Contrae matrimonio con el flautista Aristide Farrenc. Juntos realizan una gira de conciertos por Francia.
- 1826 Nace su única hija, Victorine, que será también pianista.
- 1834 Escribe su primera obra orquestal, la *Obertura en mi menor Op. 23*.
- 1841 Compone la *Sinfonía n. 1*, que será estrenada cuatro años más tarde con éxito en Bruselas.
- 1842 Empieza a trabajar como profesora de piano en el Conservatorio de París.
- 1845 Los *30 études dans tous les tons majeurs et mineurs Op. 26* son adoptados por el conservatorio como método oficial para las clases de piano.
- 1849 Se estrena en París la *Sinfonía n. 3*.
- 1850 El éxito logrado por el *Noneto* le vale la igualdad salarial con sus colegas de conservatorio.
- 1859 Victorine, la hija de los Farrenc, muere en París.
- 1861 Se inicia la publicación de *Le Trésor des pianistes*.
- 1865 Fallece Aristide Farrenc.
- 1869 Por segunda vez en su carrera, recibe el Prix Chartier que otorga la Academia de Bellas Artes.
- 1875 Muere el 16 de septiembre en París.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonía n. 1. Oberturas n. 1 y 2. Grandes variations sur un thème du comte Gallenberg*. Jean Muller, piano. Solistes Européens, Luxembourg / Christoph König. Naxos. DDD.
- *Sinfonías n. 2 y 3*. Solistes Européens, Luxembourg / Christoph König. Naxos. DDD.
- *Noneto. Variations concertantes sur un air suisse. Trío con clarinete*. Philippe Bernold, flauta; Romain Guyot, clarinete; François Leleux, oboe; André Cazalet, trompa; Gilbert Audin, fagot; Guillaume Sutre, violín; Miguel da Silva, viola; François Salque, violoncelo; Vincent Pasquier, contrabajo. Naïve. DDD.
- *Sexteto. Trío con clarinete. Trío con piano*. Linda Di Carlo, piano. OperaEnsemble. Brilliant Classics. DDD.
- *Quintetos con piano n. 1 y 2*. Linos Ensemble. CPO. DDD.
- *Sonata para violín y piano n. 2. Sonata para violoncelo y piano*. Mary Ellen Hauptert, piano; Nancy Oliveros, violín; Kirsten Whitson, violoncelo. Centaur. DDD.
- *Air russe varié. Les italiennes. Souvenir des Huguenots. 30 estudios (selección)*. Joanne Polk, piano. Steinway and Sons. DDD.

- *Variations brillantes sur la cavatina d'Anna Bolena de Donizetti. Air russe varié. Variations sur un thème du comte Gallenberg. Variations brillantes sur un thème du Colporteur*. Biliana Tzinlinkova, piano. Paladino. DDD.



La canción infinita de Víctor Jara

por Jorge Brower Beltramin

La memoria de los pueblos debe mantenerse viva, eso lo sabemos, para soñar el futuro desde nuestros aciertos y errores. En ese ejercicio necesario, siempre es saludable recorrer los caminos más acertados de nuestra historia y también los laberintos más oscuros, por donde han transitado seres humanos deleznales y perversos.

Precisamente, por ese respeto a la memoria siempre viva de una sociedad, volvemos la mirada al pasado reciente de Chile, al trauma irreparable del golpe de estado, ejecutado por una dictadura cívico-militar que, con el tiempo, demostró ser de una crueldad sólo comparable a las grandes tiranías de la historia.

El 11 de septiembre de 1973, con el golpe dado por las Fuerzas Armadas, se desplomó la trabajosa construcción de la República y el estado de derecho que la sustentaba. Más de 160 años de vocación republicana terminaban con el bombardeo de la casa de gobierno, llevado a cabo por pilotos de la Fuerza Aérea de Chile. Y un presidente de la República muerto, dentro de ese edificio emblemático. Con este quiebre profundo e insondable de nuestra democracia, comenzó una ola de terror, crueldad y muerte, puesta en marcha por un totalitarismo delirante y sanguinario, que consideraba a compatriotas como enemigos que debían ser eliminados. Muchas historias de dolor, persecución, tortura y asesinato, cubrieron la patria con la sangre de hombres y mujeres que se unieron al sueño de Salvador Allende, por hacer de Chile un país más justo, en el que la dignidad del pueblo fuera respetada por encima de todo el interés económico de las clases dominantes, herederas de un pasado conservador, oligárquico y latifundista, que tenían sumido al país en un profundo subdesarrollo.

Una de esas historias de dolor y muerte es la de Víctor Jara, un artista sobresaliente en el contexto nacional e internacional. Más que un cantautor o director de teatro, se trata de un hombre lleno de sensibilidad artística, que se expresaba en diversas materialidades musicales, discursivas, plásticas o visuales. Su talento genuino y múltiple, como el de Violeta Parra, lo convirtió en un regalo, una buena noticia para Chile, América Latina y el mundo. Su amor por la vida, expresado en la familia, el pueblo y su arte, lo hacía brillar como un símbolo de paz y de alegría desde estas tierras australes.

Agonía y muerte del artista

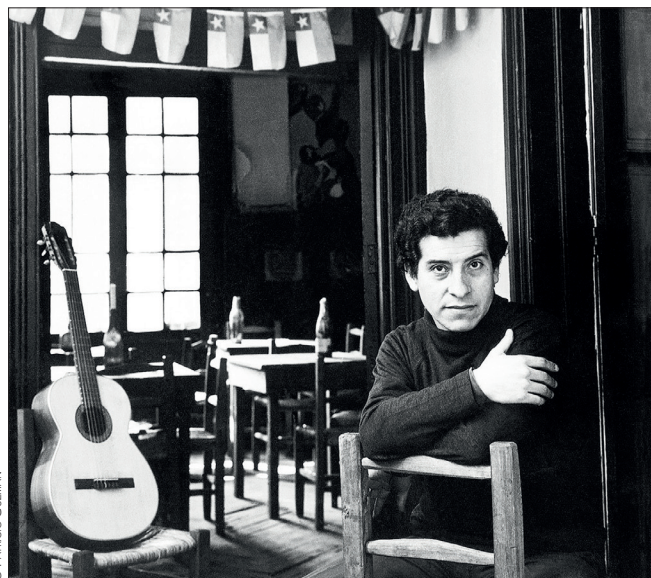
Una de las miles de víctimas de la represión, torturados, vejados y asesinados, fue Víctor Jara. El 11 de septiembre del 73 escuchó el último discurso del presidente Allende, desde La Moneda, se despidió de su esposa Joan y emprendió el camino recorrido a

"Víctor Jara iba premunido de la única arma que conocía, su guitarra, para seguir cantando y convocando a sus estudiantes y compañeros profesores, en la resistencia pacífica y activa a la dictadura, que enfrentaba con extrema violencia sus primeras horas en el poder"

universitario, para atacarlo finalmente la mañana del miércoles 12 de septiembre. Víctor Jara era una de las casi 600 personas que estaban en el recinto. Detenidos con violencia, fueron trasladados al Estadio Chile, convertido en centro de detención, tor-

tura y muerte. Ahí comenzó la agonía del artista, entre culatazos, patadas e insultos, intuyó el desplome de lo que habían tratado de construir, en pos de un Chile mejor para los más oprimidos. A la llegada al Estadio Chile, es reconocido por un oficial que comienza con un castigo físico brutal. Patadas en su cabeza y cuerpo, repetidas con una bestialidad indescriptible, terminan por romperle la cabeza, de la cual emana sangre de manera profusa, cubriendo su rostro hasta la hora final, que no tardaría en llegar. La tortura continúa durante los días 13 y 14 de septiembre. Se producen algunos "descansos", en los que otros presos lo ven muy mal herido y tratan de darle algo de comer para que resista. Con la esperanza de que algunos puedan salir libres, Víctor escribe un último poema, un mensaje al mundo, a su querido pueblo, mujer e hijas. Se trata de un puñado de versos, atravesados por el dolor que dan cuenta de la agonía y la muerte próxima:

Fue una noche de acecho y terror, en la que las patrullas militares cercaron el recinto



© PATRICIO GUZMÁN

Víctor Jara, músico, cantautor, profesor, escritor y director de teatro chileno, fue asesinado por la dictadura militar chilena en 1973.

"Canto que mal que sales cuando tengo que cantar espanto / Espanto como el que vivo, espanto como el que muero"

El sábado 15 de septiembre de 1973 todo termina. Al anochecer, emerge la imagen fantasmagórica de 30 o 40 cadáveres, apilados en un recinto cercano a la salida del estadio. Uno de esos cadáveres es el de Víctor Jara. Las últimas torturas sobre su cuerpo moribundo le quebraron las manos junto a más golpes e insultos. Testigos presenciales señalan que el artista dejó de existir finalmente, producto de una bala en la cabeza, disparada por uno de los militares que, junto a sus compañeros, jugaba a la ruleta rusa para eliminar a este prisionero.

La madrugada del 16 de septiembre de 1973, dos pobladoras que vivían cerca del Cementerio Metropolitano de Santiago, encuentran en un sitio erizado seis cuerpos sin vida. Uno de ellos era el de Víctor Jara. Posteriormente, en el Instituto Médico Legal, se constató que el cuerpo tenía 44 impactos de bala, 2 de ellos en la cabeza, 6 en las piernas, 14 en los brazos y 22 en la espalda. *Somos cinco mil*, se titula el último poema de Jara, escrito en esos últimos días de horror y agonía y en él nos termina diciendo con angustia: "Cuánta humanidad con hambre, frío, pánico, dolor, presión moral, terror y locura".

El artista notable, extremadamente sensible y amante de su pueblo, de su mujer e hijas, tenía 40 años. Estaba en una etapa de plena madurez y compromiso con la vida y con su arte. Los agentes del Estado, militares defensores de la patria, le dispararon casi un proyectil por año de vida. En total, 44 tiros para 40 años de trabajo, superación, creación y amor. La muerte triunfó esos días de fría primavera, pero la luz de la vida volvió rápidamente, porque la partida del hombre, músico, poeta, actor, nos dejó su obra inmortal, que reafirma día a día la presencia insustituible de Víctor Jara en comunión con su amado pueblo.

Lo que no entendió la dictadura

Antes de referirnos al crimen de lesa humanidad que consumó la dictadura sobre el artista y que se repitió en miles de compatriotas, tanto en Chile como en el extranjero, es necesario decir que la breve e inconclusa cronología de hechos que hemos expuesto, siempre es necesaria. Ha sido escrita cientos de veces y debe ser escrita otras tantas más, como la repetición de una oración, como un mantra litúrgico sanador y liberador. La memoria histórica lo exige y debemos ser disciplinados en el recuerdo de esta hora trágica que tan fuerte golpeó el alma de Chile. Además, la herida y el daño permanecen, no sólo en las víctimas sobrevivientes y sus seres más queridos, sino también en el corazón de un pueblo que, desde el desgarró más profundo nos dice: ¡nunca más!

En nuestra narración/exposición no hemos mencionado nombres, identidades de quienes llevaron a cabo este crimen alevo-so. Éstos ya han sido identificados hace mucho tiempo. Oficia-les como el teniente Pedro Barrientos; el teniente Edwin Winter, apodado "El Príncipe", figuran como quienes torturaron direc-tamente a Víctor Jara y le dieron muerte, por mano propia o por una orden a un subalterno. También sabemos que el comandante Cesar Manríquez Bravo, jefe del campo de prisioneros instalado en el Estadio Chile, fue el primer procesado por el asesinato del artista. Todo esto, en el marco de la sanguinaria dictadura enca-bezada por Augusto Pinochet.

Sin embargo y más allá de la condición criminal de estos sujetos, nos interesa detenernos un momento en la lógica del exterminio puesta en marcha por la dictadura, respecto de un enemigo construido desde una óptica ideológica aberrante. La evidencia más concreta y dolorosa al mismo tiempo, es el propio cuerpo de Jara, mancillado y destruido más allá de toda posibilidad para infringir dolor, agonía y muerte. El odio, la ira y bestialidad con la que se actuó, está en cada uno de los 44 balazos acertados, en las manos quebradas (manos con las que ejecutaba su música en su querida guitarra) y su cabeza destrozada, con la que soñaba un Chile mejor para los que menos tenían. La lógica del exterminio, en su expresión más delirante, pensaba en este enemigo como si fuese una plaga a la que había que aplicar una dosis mayor de pesticidas, para que no volviera a aparecer.

Lo que no entendió la dictadura, es que la obra del artista potencia su nombre y el de su trabajo en un grado exponencial, siendo la tortura y la muerte violenta, los hechos desde los que arranca la presencia inabarcable del artista y su legado. Razón tenía el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal cuando escribió:

"Creyeron que te / mataban con una orden / de ¡fuego! /
Creyeron que te enterraban /
Y lo que hacían / era enterrar una semilla"



© PATRICIO GUZMAN

"En Somos cinco mil, último poema de Jara, escrito en esos días de horror y agonía, relata: Cuánta humanidad con hambre, frío, pánico, dolor, presión moral, terror y locura".

Los inculpatos en el asesinato de Víctor Jara, Barrientos, Win-ter y otros, podrán negar toda su vida el haber estado en el lugar en que se cometió este y otros crímenes, o podrán decir que eran parte de una estructura jerárquica y que sólo obedecían órdenes. En tal caso, como señala Arendt, respecto al criminal de guerra nazi Adolf Eichmann, estaríamos frente a una explicación que banaliza el mal, ocultándolo en protocolos burocráticos, para fi-nalmente aceptar que estos agentes del estado sólo cumplieron órdenes. No obstante, sabemos en nuestra condición de seres humanos, que crímenes como el de Jara, tanto en su concep-ción como en su ejecución, obedecen a la movilización de los instintos más viles y destructivos que es posible imaginar. Estos sólo pueden ser expresados desde fana-tismos y radicalismos, donde la existencia de un otro que piensa distinto, es una ame-naza inminente.

Víctor Jara murió durante los tormentosos días posterio-res al golpe de estado, ocu-rrido en Chile el 11 de septiembre de 1973. Su voz y su guitarra se callaron sólo un momento. Después, miles de voces y de gui-tarras lo traen de regreso al presente y al futuro de nuestra patria y del mundo. De este modo, el artista nos regala una canción infinita, para que todos los seres humanos amantes de la paz la sigan cantando en cualquier tiempo y lugar.

"Víctor Jara murió durante los tormentosos días posteriores al golpe de estado; su voz y su guitarra se callaron sólo un momento, después, miles de voces y de guitarras lo traen de regreso al presente y al futuro de nuestra patria y del mundo"

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

REFERENCIAS

- H. Arendt. Eichman en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Lumen, 1999
- «Víctor Jara». BuscaBiografías.com. Consultado el 29 de abril de 2014
- González Lucini, Fernando (2006). Y la palabra se hizo música: El canto emigrado de América latina 3. Fundación Autor. p. 43. ISBN 9788480486873. Consultado el 5 de junio de 2016
- Rojas, Felipe (18 de septiembre de 2019). «Los últimos días de Víctor Jara». La Tercera. Consultado el 13 de mayo de 2020
- «Los estremecedores testimonios de cómo y quiénes asesinaron a Víctor Jara». CIPER Chile. Consultado el 28 de diciembre de 2014
- Víctor Jara: Su legado en la hora presente: <https://elsiglo.cl/2018/09/16/victor-jara-su-legado-en-la-hora-presente/>

PIETRO ANTONIO CESTI

LA DORI

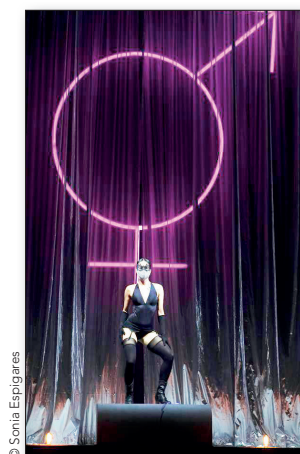
FRANCESCA ASCIOTI RUPERT ENTICKNAP
FRANCESCA LOMBARDI MAZZULLI
EMŐKE BARÁTH ALBERTO ALLEGREZZA

ACCADEMIA BIZANTINA
CONDUCTOR OTTAVIO DANTONE
STAGE DIRECTOR STEFANO VIZIOLI



AUDITORIO

Ópera



© Sonia Espigares



© Monika Rittershaus

El Palau de les Arts de Valencia ha hecho historia con el estreno en España de la única ópera de György Kurtág (1926), *Fin de Partie*, basada en la obra homónima de Beckett: "Esa especie de confinamiento tuvo algo que ver con estos tiempos que vivimos: mascarillas en el foso, incluido el director, toda esa angustia existencialista estuvo magistralmente plasmada en una música de extraordinaria factura". Por su parte, en Sevilla subió a escena un *Così fan tutte* (en la imagen superior), en el que la idea escénica fue "en torno a mantras contemporáneos como *machismo*, *empoderamiento femenino*, completados con otros como la culpabilidad innata masculina (*una fidelidad que ellos incumplen de manera natural*)".

Nada tuvo que ver otro *Così*, en este caso llamado *Covid fan tutte* por la Ópera Nacional de Finlandia: "El plan de montar una *Walkiria* tuvo que ser postergado por culpa de un virus, del cual, la Ópera de Finlandia se vengó ridiculizándolo con esta originalísima ópera-cabaret" [...] "Ferrando y Guglielmo nos aseguran que el virus no llegará a Finlandia, antes que Don Alfonso les advierta que sin embargo no estaría mal discutir sobre las alternativas de inmunidad de rebaño, encierro o cuarentena".

Y por destacar una ópera muy esperada, la gran *Rusalka* de Christof Loy en el Teatro Real con la protagonista de Asmik Grigorian (imagen inferior), "que ha compuesto vocal y teatralmente una *Rusalka* de antología".

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

DISCOS

Discos



© Harald Hoffmann

Naxos en DVD y Capriccio en CD han coincidido en publicar la fantástica ópera *El príncipe de Homburg* de ese espléndido autor operístico que fue Hans Werner Henze, proveniente de las funciones que tuvieron lugar en la Staatsoper de Stuttgart en marzo de 2019. "Se trata de una admirable interpretación musical, impelida por el continuado vigor dramático que sabe imprimir el director Cornelius Meister, quien se afirma como un magnífico intérprete del repertorio contemporáneo. En el sólido reparto vocal sobresale la pareja protagonista (ambos en la imagen), el príncipe encarnado por el barítono Robin Adams y la soprano Vera-Lotte Böcker como su prometida".

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

46 AUDITORIO

54 DISCOS

66 BUFFET LIBRE

68 ¿NO ES ESTO UN SUEÑO?

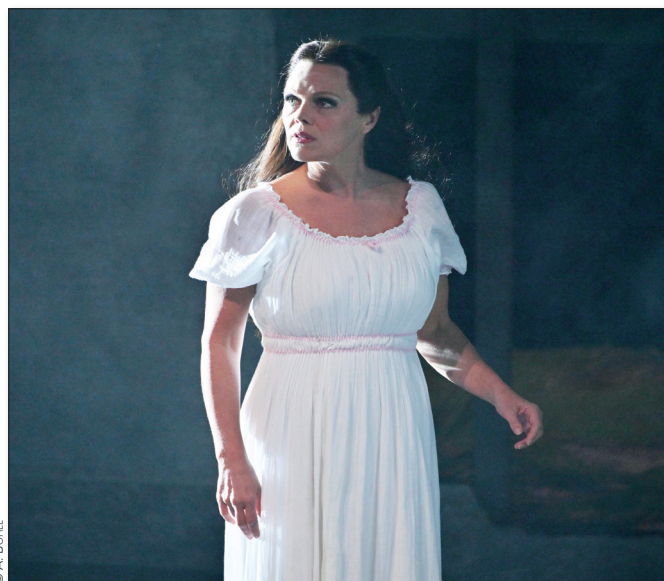
70 SALZBURGO, CIENT AÑOS DE ÓPERAS

71 DOCUMENTALES: UN SIGLO CON EL CONDE MICHELANGELI

83 DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

El *Don Giovanni* de la resistencia

Barcelona



A gran altura brilló la soprano Miah Persson como Donna Anna.

No, no será esta una temporada fácil para teatros ni auditorios. A las consabidas limitaciones de aforo se une una situación cambiante que obliga a adaptarse sobre la marcha. La primera ópera escenificada del Liceu en este curso, el *Don Giovanni* mozartiano, es una buena muestra de ello: la aplicación del toque de queda a las 22 horas en Cataluña supuso no solo adelantar la hora de la representación, sino también llevar a cabo cortes drásticos en el segundo acto para acabar antes de esa hora, de modo que del sexteto se pasó directamente al dueto "O statua gentilissima", para acabar a la romántica, con el hundimiento del protagonista en los infiernos. Por si eso fuera poco, en la función del 28 de octubre hubo que sustituir a los cantantes que encarnaban a Zerlina y Massetto por un positivo de covid de la soprano Leonor Bonilla... Ante este cúmulo de circunstancias, el solo hecho de que pudiera levantarse el telón ya es digno de aplauso (las cancelaciones de las funciones restantes se aplicaron después de esta función -nota del editor-).

La versión funcionó mejor en lo musical que en lo escénico, pues la puesta en escena de Christof Loy, centrada como está en la psicología de los personajes, saca poco provecho a la escenografía y resulta extrañamente pobre y fría en escenas como la fiesta en el palacio de Don Giovanni y, sobre todo, la del banquete. En esta, el libertino y su criado son los únicos personajes que aparecen, y ello con el telón bajado a sus espaldas.

El reparto brilló a un notable nivel. Loy hace que Don Giovanni sea un personaje ya envejecido, casi decrépito en el segundo acto, a pesar de lo cual Christopher Maltman dio una lección de cómo abordar el papel y darle una amplia gama de matices, del autoritarismo señorial al cinismo o la seducción. Luca Pisaroni como Leporello estuvo excelente, tanto en la parte escénica como en la vocal, mientras que el Don Ottavio de Ben Blis destacó por su depurada línea y el Comendador de Adam Palka convenció por la plenitud y temple de su voz. A gran altura brillaron también Miah Persson como Donna Anna y Véronique Gens como Donna Elvira, ambas seguras y muy musicales. Mención aparte merecen Toni Marsol y Sara Blanch,

que se enteraron de que iban a actuar apenas cuatro horas antes de que se alzara el telón. Los dos cumplieron satisfactoriamente.

En el foso, Josep Pons firmó una lectura muy cuidada en los detalles, al mismo tiempo que teatralmente viva y atenta a resaltar lo que de dramático y *giocos* tiene la partitura. En definitiva, una velada fría en lo escénico, cálida y animada en lo musical y, sobre todo, dominada por esa lucha de la cultura por vencer cualquier obstáculo y aportar algo de luz y esperanza a estos tiempos que nos ha tocado vivir.

P.D.: El mismo día que escribí y mandé estas líneas, la cultura hubo finalmente de parar. Esa tarde el Gran Teatre del Liceu envió una nota en la que confirmaba la suspensión de todas sus actividades hasta el 24 de noviembre, a causa de las nuevas restricciones aprobadas por la Generalitat. Esta representación de *Don Giovanni*, por tanto, fue la última que pudo verse.

Juan Carlos Moreno

Christopher Maltman, Adam Palka, Miah Persson, Ben Blis, Véronique Gens, Luca Pisaroni, Toni Marsol y Sara Blanch. Orquesta Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu / Josep Pons. Escena: Christof Loy. *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Todos somos Terezin

Düsseldorf



"El mayor acierto de la nueva puesta en escena de Düsseldorf (Ilaria Lanzino y Emine Güner) fue evitar alusiones históricas concretas a victimarios y víctimas".

El Kaiser de Atlantis, una ópera para siete cantantes y orquesta de quince, fue creada por dos artistas hacinados en el tifus y el hambre poco antes de morir en una cámara de gas. Y la *Deutsche Oper am Rhein* la ha presentado este otoño frente a un público de máscaras y sanitariamente distanciado en comodísimas poltronas.

La parábola de una Muerte que se pone en huelga cuando el Kaiser Overall (literalmente: "Emperador de todos lados") declara una guerra de todos contra todos, es una de las tantas parodias que montaron los prisioneros de Terezin, la ciudad checa amurallada donde los prisioneros judíos creaban teatro y música mientras los nazis preparaban

su destino final. Sólo que en este caso el compositor Viktor Ullmann y su libretista Peter Kien fueron demasiado lejos al componer para el heraldo de Overall una proclama bélica fácilmente reconocible como una versión desfigurada del himno alemán. La censura obligó la suspensión de los ensayos y el 17 de octubre de 1944, Ullmann y Kien partieron a Auschwitz en el transporte que vació a Terezín de sus más célebres artistas.

El mayor acierto de la nueva puesta en escena de Düsseldorf (Ilaria Lanzino y Emine Güner) fue evitar alusiones históricas concretas a victimarios y víctimas. Más bien rescataron

“En Terezín, la ciudad checa amurallada donde los prisioneros judíos creaban teatro y música, los nazis preparaban su destino final”

la universalidad de la obra con una visualización abstracta y de un fondo negro, del cual emergen cuerdas tensas y brillantes como las del violín o la mandolina, proyectadas al prosenio como una tela de araña que a veces parece atrapar a los solistas. Salvo a

dos de ellos, que más bien parecen manejar el encordado: la Muerte (que en alemán es masculina) y Arlequín (expresivamente cantados por Luke Stoker y David Fisher).

Al comienzo, ambos aparecen harapientos y cansados en su sardónico dúo sobre los tiempos pasados, donde la risa y la tragedia alternaban en un ciclo de guerra y paz, tal vez cruel, pero nunca nihilista. Cuando el heraldo (una excelente Kimberlei Boettger-Soller) ordena la guerra general en nombre del Kaiser, la Muerte se desprende de su cuerda para ponerse una bata y observarlo todo desde un sillón. También sonríe al público ocasionalmente al ver como el emperador se enfurece cuando sus burócratas le informan sobre un fusilado ochenta y dos minutos antes, cuya muerte “es inminente y se la espera en cualquier momento”. Con voz de clarín, Emmet O’Hanlon interpreta un Overall que los dos condenados de Terezín perdonan generosamente sobre el final: para terminar su huelga la muerte exige que el Emperador le entregue su propia vida, y éste lo hace con lírica aceptación. Las cuerdas han caído, y Arlequín y la muerte han abandonado sus harapos para presentarse lozanos y vestidos en sus mejores galas.

Principal mérito de Axel Kober y los solistas de la Sinfónica de Düsseldorf fue balancear un cinismo subversivo con el lirismo de momentos como el inspirado dúo de dos soldados que terminan amándose, luego de haber tratado de matarse (Sergei Khomov y Anke Krabber). O ese final que neutraliza el himno alemán con otro fragmento también germánico, y desfigurado pero reconocible, un coro de Bach donde los mártires de Terezín nos recuerdan “el mandamiento más sagrado”: “No tomar el nombre de la Muerte en vano”.

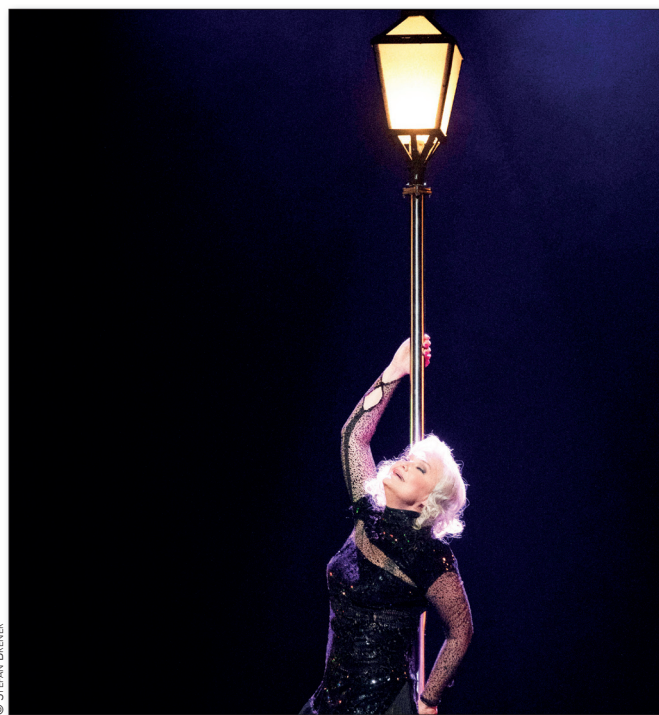
Más que protestar por su inminente asesinato, los autores de *El Kaiser de Atlantis* prefirieron abrazar su destino con un ataque implacable y vital, pero también imperecedero y transcendente en su compasión y universalidad. Porque, finalmente, todos somos Terezín, gracias a Peter Kien y Viktor Ullmann.

Agustín Blanco Bazán

Emmett O’Hanlon, Thorsten Grömbel, Luke Stoker David Fischer, Sergei Khomov, Anke Krabbe Kimberle, Boettger-Soller. Orquesta Sinfónica de Düsseldorf / Axel Kober. Escena: Ilaria Lanzino y Emine Güner. El Kaiser de Atlantis, de Viktor Ullmann. Deutsche Oper Am Rhein, Düsseldorf.

Covid fan tutte

Helsinki



La Despina de Karita Mattila, que “se zampa una vodka y una raya de cocaína para concluir bailando una *pole dance* con el farolito que iluminó la serenata de Ferrando y un fondo de cielo estrellado”.

El plan de montar una *Walkiria* tuvo que ser postergado por culpa de un virus, del cual, la Ópera de Finlandia se vengó ridiculizándolo con esta originalísima ópera-cabaret. La música fue de Mozart, con fragmentos principalmente de *Così fan tutte*, pero también de *Don Giovanni* y *La flauta mágica*. Todos ellos fueron cantados con un texto de Minna Lindgren genialmente adaptable a la perceptiva ambivalencia del *dramma-giocoso* mozartiano para parodiar situaciones diferentes, pero similarmente cargadas de hipocresía y estupidez.

Por ejemplo: el “aura amorosa” de Ferrando es reformateado por Tuomas Katajala como serenata desde la calle y bajo la ventana de una mamá que no puede ver, ¡justo en el Día de la Madre! Pero los mayores de setenta encuentran su abanderada en la Despina de Karita Mattila. Al comienzo de su transposición de “Una donna a quindici anni”, la vemos como una viejecilla apoyada en un andador, molesta pero todavía inhibida por las miradas de bronca que recibe cuando sale a la calle. Hasta que termina explotando en un rondó donde nos informa que no quiere ni el celibato, ni que la protejan. Enseguida se zampa una vodka y una raya de cocaína para concluir bailando una *pole dance* con el farolito que iluminó la serenata de Ferrando y un fondo de cielo estrellado.

En los tres tríos de la escena inicial, Ferrando y Guglielmo nos aseguran que el virus no llegará a Finlandia, antes que Don Alfonso les advierta que sin embargo no estaría mal discutir sobre

“Ferrando y Guglielmo nos aseguran que el virus no llegará a Finlandia, antes que Don Alfonso les advierta que sin embargo no estaría mal discutir sobre las alternativas de inmunidad de rebaño, encierro o cuarentena”

las alternativas de inmunidad de rebaño, encierro o cuarentena. Y en lugar de "Una bella serenata", los dos amantes reafirman su decisión de combatir la amenaza proclamando con aparato heroísmo su apoyo a una acción gubernamental que se convierte en centro mismo de la parodia: en "Sento oh Dio!", los solistas se hacen gobernantes al colocarse cada uno detrás de un podio, imitando las ruedas de prensa de ministros y expertos; la ridiculez de las instrucciones oficiales se acentúa cuando, en lugar de "Di scrivermi ogni giorno", recibimos instrucciones

similarmente balbuceantes: "trabajen en su casa, cierren las escuelas, no viajen al exterior, cuiden a los viejecillos", etc. En respuesta, el fondo del escenario se ilumina con un masivo Zoom en el cual un rebaño de hombres y mujeres entonan la marcha de "alla gloria militar" con consignas que nos hacen acordar a esas absurdas proclamaciones de "guerra contra el virus": "¡Salud pública

"La farsa alcanza su mayor negrura cuando el Don Alfonso de Tommi Hakala se transforma en un Leporello vestido de esquiador y en, una apócrifa aria del catálogo, advierte a los fineses sobre la multiplicación de casos en los Alpes y el número de contagiados en otros países"

por encima de todo! ¡A comprar papel higiénico y gel hidroalcohólico de manos! ¡A cerrar las fronteras!"

Y así sigue esta parodia, con Despina administrando la vacuna antivirul en lugar de los imanes de Mesmer y luego como un escribano quejándose de no poder usar la mano de obra barata de los inmigrantes, mientras pide más estímulos financieros. El Papageno de Waltteri Torikka se queja de la máscara y (no el candado) que le impiden hablar, y Miina-Liisa Väreleä y Johanna Rusanen cantan desde su encierro furiosas alternativas a "Comme scoglio" y "Smanie Implacabile". La farsa alcanza su mayor negrura cuando el Don Alfonso de Tommi Hakala se transforma en un Leporello vestido de esquiador y en, una apócrifa aria del catálogo, advierte a los fineses sobre la multiplicación de casos en los Alpes y el número de contagiados en otros países.

Esa-Pekka Salonen

Luego de haber comenzado con el prelude al primer acto de *La Walkiria*, Esa-Pekka Salonen se vuelve un director de orquesta obedientemente mozartiano bajo las instrucciones dictatoriales de una genial asistente de regie (Sanna-Kaisa Palo), que enfurece a los cantantes con sólo ordenarles cantar en finés: "¡A ver si todavía pueden leer en este idioma! ¡Y agradezcan que todavía tienen trabajo!"

La más afectada es Mattila que, ella misma nos lo informa, ha vuelto a la patria por haberse quedado sin trabajo internacional. Y alrededor de todos ellos, un virus representado por una solista de ballet vestida de rojo (Natasha Lommi), se empeña en distribuir rosas del mismo color a este gran elenco de cantantes locales, todos ellos tan entusiastas en su tarea de reírse de sí mismos y su esperanza final de poder volver a cantar a Wagner en un futuro tal vez no muy lejano.

Agustín Blanco Bazán

Karita Mattila, Waltteri Torikka, Miina-Liisa Väreleä, Johanna Rusanen, Tommi Hakala, Natasha Lommi, etc. Dirección orquestal: Esa-Pekka Salonen. Según la idea de Minna Lindgren y Jussi Nikkilä sobre *Così (Covid) fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Ópera Nacional de Finlandia, Helsinki.

¡Género grande... Papanastasius!

Madrid



"La pareja protagonista, Ruth Iniesta y Carlos Álvarez, unió a su generosa voz, el dominio de carácter y situación en la progresión de cada una de sus escenas".

Unos bien conservados treinta años de vida cumplió la producción del Teatro de la Zarzuela dirigida por Emilio Sagi de, está sí, casi nonagenaria (ochenta y seis años, o noventa y seis, para ser exactos) montaje escénico de *La del manojito de rosas*.

Sainete lírico en dos actos con libreto de Francisco Ramos de Castro y Anselmo Cuadrado Carreño en una reposición que rezumó vitalidad florida y exquisita para una trama que no ha perdido su actualidad, tanto en lo personal como en lo simbólico del acervo hispano. Eso sin hablar de la variopinta partitura de Pablo Sorozábal. Música que toca con frescura todos los palos, propios y ajenos.

A la salida, entre bucatas y pasillos, encendidos elogios llevados por la emoción del momento: "Producción para el recuerdo..." o "para la historia..."; "No he visto nada igual... ¡ni en Broadway!"; "¡Papanastasius, qué ópera!..." Y esto aun cuando no consiguieron en su momento,

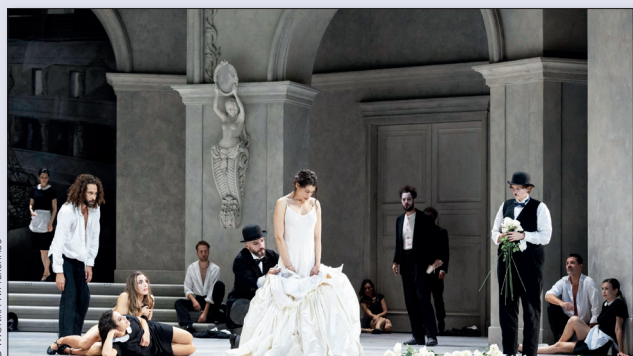
algo que quedará en el debe del público del día de estreno, un *bis* cuando lo quiso y reclamó. Bis de "Madrileña bonita" que hubiera destrozado su coherencia e intensidad dramática, pero que hubiera dado gusto a quien justificó, nutrió, alentó, sostuvo, sostiene y sostendrá este género por siempre: el público (en posteriores funciones el bis sí se materializó -nota del editor-). Y ya en el caso de *La del manojito de rosas*: el público madrileño, el público del Chamberí de Pablo Sorozábal y de todos los Madriles que aquí quieran verse "reflejaos": "¡Mi Madrid, que es mu grande!"

Todo un acierto en tiempos de pandemia. La ovación más entusiasta y prolongada que he presenciado en este tiempo... y de largo. Una ovación en los consabidos saludos finales que levantó a gran parte de la platea, sostenida *in crescendo* para todos y cada uno de los cantantes y actores, coro, director musical y orquesta, pero que se multiplicó a la salida del director de escena, rompiendo, por cierto, alguna que otra estadística en este sentido. Una ovación, en suma, que olía a homenaje a un género y a los que trabajan en él a este nivel de excelencia: la zarzuela... ¡Género grande... Papanastasius!

"Esta reposición de *La del manojito de rosas* rezumó vitalidad florida y exquisita para una trama que no ha perdido su actualidad, tanto en lo personal como en lo simbólico del acervo hispano"

Magnífica *Rusalka*

Madrid



"Asmik Grigorian se movió por la escena con una naturalidad pasmosa; era *Rusalka* y se hace difícil pensar en otra cantante que hoy le pueda disputar el cetro en este papel".

Christof Loy es de los pocos directores de escena actuales que respeto, esté o no de acuerdo con sus propuestas. Tiene una concepción del teatro austerísima. Sus representaciones suelen ser muy similares, vestuarios en negro y blanco, decorados de colores grisáceos, iluminaciones frías, total ausencia de cualquier representación de la naturaleza, siguiendo la tendencia tantos años ya instalada entre los registas de que lo que sugiere la música no hay que reiterarlo en la escena. Pero en el lado positivo encontramos direcciones de escena milimétricamente medidas, caracterización minuciosa de los personajes y una inteligentísima reelaboración de los libretos.

Loy traslada la acción de *Rusalka* de un claro de un bosque a la luz de la luna al foyer de un teatro en decadencia que es el reino de Vodnik, el Espíritu de las aguas, padre de las ninfas que habitan en el río y por supuesto de *Rusalka*. Las ninfas, bailarinas de ballet, deambulan por el escenario felices, sin embargo *Rusalka* yace en un lecho con un pie vendado, lo que le impide acompañar a sus hermanas. *Rusalka* no puede bailar porque se ha contaminado de un sentimiento ajeno al mundo al que pertenece, el amor a un humano y desea convertirse en una mortal, lo que la impide participar en los juegos de sus hermanas incólumes a deseos semejantes. A pesar de las advertencias de Vodnik de los peligros que supone su deseo, ya que los humanos, aunque tengan un alma de la que ellos, los seres míticos carecen y no puedan ir al cielo cuando mueren, son un cumulo de pecados. *Rusalka* no se da por vencida y acude a la bruja Jezibaba para que cumpla sus deseos. Jezibaba es en esta representación la taquillera del teatro. *Rusalka* logra cumplir su sueño pero a cambio se ve privada del habla y condenada a que si su enamorado, un supuesto príncipe, la traiciona, tendrá que pagar su engaño con la vida.

Loy hace malabares con estos hilos y ayudado por la excelente escenografía de Johannes Leiacker, consigue un espectáculo extraordinario, pero no tan redondo como *Capriccio*. Echo de menos un poco más de poesía; parece un poco excesivo convertir la fiesta en el palacio en una verdadera orgía, aunque totalmente justificada, como muestra de la vulgaridad de los humanos, además así evita un folklorismo quizá hoy obsoleto, aunque sea evidente en la música que está sonando en ese momento. También echo en falta la presencia de la naturaleza, a excepción de esas rocas que invaden la escena y por las que ya no corre el agua, desecada por

la inconsciencia humana y el ciervo abatido por el capricho de un cazador.

Pero el espectáculo no habría alcanzado su altísimo nivel si Loy no hubiese utilizado los mimbres de los que disponía para montar una pieza de relojería sin fisuras y unos intérpretes entregados como pocas veces he visto en un escenario: Sebastián Peris, brillante como el cazador; Mael Esteve como el guardabosques y Juliette Mars como el pinche de cocina, bordaron sus papeles con una reinterpretación de los personajes cómicos de las películas mudas. Muy musicales y exquisitas escénicamente las tres ninfas de Julietta Aleksayan, Rachel Kelly y Alyona Abramova.

Karita Mattila, una vez más demostró que, aunque el tiempo afecte a las cuerdas vocales, no lo hace a las dotes escénicas de una grande como ella. Fue una princesa extranjera poderosa en lo vocal, arrolladora en lo escénico. Desplegando una sensualidad arrolladora y una presencia digna de una nórdica de Fellini. Katarina Dalayman, todavía bien de medios vocales, encarnó una Jezibaba también un tanto fellinesca. Maxim Kuzmin-Karavav comenzó con algunas vacilaciones, pero posteriormente encarnó un Vodnik autoritario y convincente. Quizá su voz es demasiado lírica para el personaje, pero es bellísima, redonda y su presencia escénica es impecable. Eric Cutler merece una mención aparte, ya que encaró la endemoniada partitura del príncipe con bravura. Su voz carece del empuje necesario que requiere el personaje y en el dúo final se le percibió cansado, pero en el lado positivo hay que tener en cuenta que cantó con muletillas, tras una operación del tendón de Aquiles días antes. Además su entrega al personaje fue total y emocionante.

Y Asmik Grigorian... La soprano lituana, a la que había tenido la oportunidad de ver en *Marie de Wozzeck* y en *Salome*, no me parecía ese portento del que hablaba todo el mundo, pero de sabios es rectificar y reconozco que ha compuesto vocal y teatralmente una *Rusalka* de antología. Su voz es extensa y recorre el teatro como un cuchillo, sus agudos son impecables, su zona central rica en armónicos y, además, es una interprete fuera de serie. Su *Rusalka* bailó de puntas, como una verdadera bailarina, se movió por la escena con una naturalidad pasmosa; era *Rusalka* y hace difícil pensar en otra cantante que hoy le pueda disputar el cetro en este papel. Quizá prefiera una *Rusalka* más etérea, pero esto no disminuye un ápice la gran interpretación de la lituana.

Excesiva, pero excelentemente resuelta la coreografía de Klevis Elmazaj. Convertir la fiesta en el palacio en una orgía es algo muy de hoy y consecuente con el enfoque de la obra de Loy, pero muy poco con el de la música de Dvorák. El coro tuvo algún desajuste, pero en conjunto bien, como casi siempre. Ivor Bolton me resultó un poco decepcionante. La orquesta respondió a sus indicaciones con la precisión acostumbrada, pero el maestro no estuvo inspirado para lograr resaltar todos los matices de la maravillosa partitura; hubo energía, a veces excesiva, pero su lirismo careció de intensidad, no logró ni sumergirme en el mundo feérico ni apasionarme con la tragedia humana. Quizá en próximas representaciones Bolton estará más inspirado. Resumiendo, una magnífica representación en su conjunto.

Francisco Villalba

Asmik Grigorian, Karita Mattila, Katarina Dalayman, Maxim Kuzmin-Karavav, Eric Cutler, etc. Orquesta y Coro del Teatro Real / Ivor Bolton. Escena: Christof Loy. *Rusalka*, de Antonín Dvorák.

Teatro Real, Madrid.



El Teatro de la Zarzuela repuso la ovacionada producción de *La del manojó de rosas* de Emilio Sagi.

La pareja protagonista, Ruth Iniesta y Carlos Álvarez (Joaquín y Ascensión), unió a su generosa voz, el dominio de carácter y situación en la progresión de cada una de sus escenas, romanzas o concertantes con excepcional desempeño conjunto desde aquel amago de bis hasta el final. Un desempeño llevado en andas, eso sí, por una audaz escenografía que remitía felizmente a lo filmico.

Por su parte, Ricardo (tercero en discordia), Capó y Clarita (duo cómico): Vicenç Esteve, David Pérez Bayona y Sylvia Parejo, compaginaron sus roles cantantes con convincentes dosis teatrales y vis cómica en la pareja. Aunque para vis cómica, la desarrollada por Espasa, Ángel Ruiz: ¡Chapeau, Papanastasius! Y así Doñas y Dones: Milagros Martín (Mariana), Enrique Baquerizo (Daniel), César Sánchez (Pedro), etc.; todos, junto con la Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro, dirigidos puntualmente desde el foso por Guillermo García Calvo.

“¡Es lo mío, sí señor! Todo el mundo dice, cuando se sorprende: «¡Caramba!», y «Caramba» fue un banderillero matritense; pues yo digo: ¡Papanastasius!, que fue un estadista de Grecia...” [Espasa]

Luis Mazorra Incera

Ruth Iniesta, Carlos Álvarez, Vicenç Esteve, David Pérez Bayona, Sylvia Parejo, Ángel Ruiz, Milagros Martín, Enrique Baquerizo, César Sánchez etc. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de la Zarzuela / Guillermo García Calvo. Escena: Emilio Sagi. *La del manojó de rosas*, de Pablo Sorozábal. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Fastuoso e inexacto real ballet

París

Le Ballet royal de la Nuit (El real ballet de la noche) es el título dado en 1653 al espectáculo en honor del rey francés Luis XIV (de 15 años de edad), que posee el estilo de lo que se llamará la ópera-ballet, con divertimentos bailados y cantados. De la obra original no quedan sino fragmentos, la trama general, la parte de violín, algunas arias (que no se sabe de quién son)... A partir de estas fuentes, Sébastien Daucé ha tenido la intención de dar vida al conjunto, lo cual no es una reconstitución (como él mismo lo reconoce) con un trabajo de reescritura y composición de las partes medias y con páginas musicales tomadas de compositores de la época (Jean de Cambefort, Antoine Boësset, Louis Constantin, Michel Lambert, pero también los italianos Luigi Rossi -extractos de su



La realización escénica y las coreografías se deben a Francesca Lattuada, que lo reúne todo para seducir.

Orfeo- y Francesco Cavalli -¡extractos de *Ercole Amante*, sin embargo posterior de nueve años!).

¿Por qué no? Aunque parece dudoso que el espectáculo original haya incluido libretos en lengua italiana... El resultado de este montaje constituye una velada de un espectáculo de más de cuatro horas (con el entreacto), repartido en cuatro *veilles* (vigilias o actos) y *El amanecer del sol* final (como se debe para el Rey Sol), en torno a una alegoría de diferentes temas mitológicos, todo ello dividido en veintisiete entradas instrumentales (momentos de baile) y múltiples intervenciones vocales. Un retorno a los fastos del ballet cortesano del gran siglo francés.

Es un placer escuchar estas músicas variadas, a pesar de que no se pueda hablar de autenticidad histórica. Además, la producción escénica lo reúne todo para seducir. El parisino Teatro de los Campos Elíseos retoma la que había estrenado en 2017 en el teatro de la ciudad de Caen en Normandía, seguida de otras dos reposiciones en la ciudad de Dijon en Borgoña y en Versalles cerca de París (es de notar que la función prevista, en versión de concierto, el día 16 de octubre de 2020 en el Teatro Real fue cancelada por dificultades en el traslado de los artistas a Madrid).

La realización escénica y las coreografías se deben a Francesca Lattuada, con muchos movimientos y volantes, en una estética actual aportada por un vestuario colorido y atractivo en la ausencia de todo decorado sobre un escenario vacío pero cerrado por una gran pantalla (ya emitiendo luz, ya recibiendo proyecciones). El espíritu de la obra y del lujo en su época, con bailarines, malabaristas y acróbatas, pero en una concepción de hoy en día.

El reparto vocal cumple perfectamente, con el canto femenino seguro de Lucile Richardot, Violaine Le Chenadec, Caroline Weynants, Ilektra Patiopoulou, Caroline Danguin-Bardot, Perrine Devillers, Deborah Cachet, y algunos solistas masculinos más discretos pero bien perfilados, David Tricou, Etienne Bazola, Renaud Bres y Nicolas Brooymans. El bailarín Sean Patrick Mombruno plantea por su parte con prestancia una participación mayor (el mismísimo Luis XIV). Coro diáfano y

“Es un placer escuchar estas músicas variadas de *Le Ballet royal de la Nuit*, a pesar de que no se pueda hablar de autenticidad histórica”

orquesta en concordancia, uno y otro del conjunto Correspondances, bajo la batuta atenta de su director Sébastien Daucé.

Pierre-René Serna

Lucile Richardot, Violaine Le Chenadec, Caroline Weynants, Ilektra Patiopoulou, David Tricou, Etienne Bazola, etc. Ensemble Correspondances / Sébastien Daucé. Escena: Francesca Lattuada. *Le Ballet royal de la Nuit*. Théâtre des Champs-Élysées, París.

Regreso semipresencial del Così

Sevilla



© SONIA ESPIGARES

"Sabemos que las inmersiones de los directores de escena en el mundo operístico se limitan a una visión superficial de la obra, entusiasmados ante la idea de verse reflejados en su invención narcisista", nos relata la presente crítica.

El Maestranza abría su programación lírica de esta temporada con una ópera que no se veía en el Teatro desde hacía 25 años, de los 30 que va a cumplir. Fue aquella una producción propia de una inteligencia acorde a la profundidad de los planos superpuestos de otro de los viajes iniciáticos tan caros a Mozart, *Così fan tutte*, en este caso el que conduciría a unos jóvenes a través de la experiencia (*a priori*) lúdica del intercambio de parejas para probar la fidelidad de sus amadas, cuya teatralidad inicial irá dejando paso a las veras, tanto en los sentimientos como en el desarrollo de su planteamiento.

En aquella ocasión Luc Bondy partía de una apuesta minimalista, un escueto ciclorama, que sin embargo le permitiría ir desarrollando toda la humana complejidad planteada por Da Ponte/Mozart de manera extraordinaria. Stephan Kunze hablaba de la obra como "un juego (peligroso) con las leyes naturales del corazón humano, un experimento científico en forma de comedia".

Sabemos que las inmersiones de los directores de escena en el mundo operístico se limitan a una visión superficial de la obra, entusiasmados ante la idea de verse reflejados en su invención narcisista; pero si a ello añadimos una excesiva juventud y un desconocimiento de la materia en cuestión, la cosa se agrava. Sólo así se puede explicar la alegría con la que en esta ocasión el director escénico fue podando arias, tríos o quintetos, o cómo fue reduciendo su idea escénica en torno a mantras contemporáneos como "machismo", "empodera-

miento femenino", completados con otros como la culpabilidad innata masculina ("una fidelidad que ellos incumplen de manera natural") o incluso inventarse un "viaje introspectivo de los cuatro jóvenes, quienes llegarán a reencontrarse con su niño interior". Esto último para justificar la proyección de imágenes de niños/adolescentes en equívocas actitudes, que distrajeran más que aportaran, o la idea de que los pretendientes habrían pasado la noche anterior en un burdel para celebrar su despedida de solteros, de manera que el reproche final de infidelidad a sus novias resultase luego más injusto. Y se podó la obra mozartiana, pero brotó de la nada, en cambio, el *People* de Barbra Streisand, suponemos que como "obertura" del segundo acto.

En estos 30 años de vida del Teatro han pasado por él grandísimas producciones provenientes de los mejores teatros del mundo junto a propuestas propias, tan increíbles como el anterior *Così*; por eso, las del todo-vale deberían redirigirse a otro tipo de teatro y público, y no consentir que lleguen a su escena.

Voces y dirección orquestal

Las voces y la dirección orquestal, en cambio, resultaron excelentes. Goikoetxea fue una Fiordiligi extraordinaria, no sólo por la amplitud y holgura de su registro de lírica, precioso por lo demás, sino por una técnica que le permitió sortear con seguridad y desahogo los "escollos" tanto dramáticos, como técnicos, habida cuenta de los tremendos saltos interválicos que exige su rol. Y además mostró pleno dominio del *fiato* (y aquí comparte mérito con la Dorabella de Beaumont), como pudimos oír en "Ah guarda sorella", momentos en los que también se incluyen unos ribetes colorísticos al final de las largas notas tenidas. Aunque muy distintas físicamente, estas "hermanas" ofrecieron una fraternidad vocal extraordinaria, por cuanto la belleza del canto también de Beaumont coincidía con la cercanía tímbrica de ambos registros, de manera que brillaron tanto en solitario como en los dúos que protagonizaron. La verdad es que su registro también exige más de lo habitual, porque su tesitura también comparte notas agudas, y todo interpretado con gran gusto, precioso fraseo y una técnica irreproachable.

Despina completa el trío femenino con una vivaracha lírico-ligera Natalia Labourdette, que imprimió a su canto esa dosis de picante, mujer de mundo y mucha soltura. Los agudos tampoco fueron un problema para ella, que colocó con plena suficiencia.

Los hombres también acertaron fundamentalmente en todo. Anduaga resultó ser un Ferrando de registro fibroso, potente, al que se le podía pedir en algún momento más delicadeza, pero que nos encaja con ese militar que está dispuesto como sea a "conquistar" a su amada, y que también se movió con seguridad en el falsete. Puso pasión y coraje en el famoso dúo de amor con Fiordiligi (justo donde termina el juego y se despierta la pasión). Más corpulento en físico y voz fue el Guglielmo de Mechlini, aunque su recio registro no llegaba a cristalizar en dureza, sino que había una coloración distintiva y carnosa en él. La verdad es que pensamos en Don Alfonso como en Sarastro: un personaje de autoridad de registro grave, aunque necesita elevarse cuando interviene en los números de grupo. De Candia cumplió con ello desde un registro de barítono atenorado.

El foso lo iluminó por completo el director mejicano López-Reynoso, que desde la obertura supimos que al menos la música estaría a salvo. Acaso de estar tan pendiente de la partitura pudieron escapársele algunas entradas y que se pro-

dujera algún desajuste puntual, pero en general su idea del clasicismo vienés resultó la de gran categoría, seguido por una orquesta verdaderamente a su nivel.

Todo lo que salía de ese foso eufónico (que le agradeceremos toda la vida a don Aurelio del Pozo Serrano) eran notas cargadas de emoción, de expresividad, de lirismo, que acompañaban musitando como un amante o que intervenían con arrobos ante la turbación. Fueron claras cuando las texturas se enredaban y tejieron un aterciopelado manto en arias o recitativos acompañados. Las maderas se oyeron con la claridad parecida a tocar una a una, pero con la belleza de hacerlo a la vez. La trompeta supo asordinarsse y la trompa armonizarse con delicadeza entre los metales. A la cuerda sólo le faltó hablar, porque de cantar no paró. Sólo la reducción drástica en el último momento del aforo (estamos seguros que necesariamente), entristeció el momento, al no poder compartir esta música con todos los melófilos que lo hubieran querido.

Carlos Tarín

Vanessa Goikoetxea, Maite Beaumont, Natalia Labourdette, Xabier Anduaga, Simon Mechlinski y Roberto de Candia. Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza / Íñigo Sampil. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Iván López-Reynoso. Escena: Rafael R. Villalobos. *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

¿Inicio de partida?

Valencia



"En la puesta en escena de Pierre Audi, los únicos cuatro personajes no mostraron ninguna ilusión ni nada que hacer salvo convivir a disgusto y expresar resentimientos hasta que les llegase la muerte".

Por tercera vez en la historia, un teatro acogió la programación de la única ópera del prestigioso compositor húngaro György Kurtág (1926), *Fin de Partie*, estrenada en La Scala de Milán en 2018 y basada en la obra homónima de Beckett. Ese tercer teatro fue El Palau de les Arts de Valencia (en la web de RITMO puede leerse también la crítica de Gonzalo Pérez Chamorro). Esto supuso un acontecimiento cultural de absoluta relevancia internacional que llegó de la mano de Jesús Iglesias en su segunda programación. El hecho de que fuera la primera ópera de un compositor vivo en la gran sala de Les Arts nos obliga a hacer algunas reflexiones. Por eso, agradecemos y felicitamos al nuevo director por traer a Valencia y a España

este importante trabajo. No dejemos de señalar que los compositores locales también deberían poder estrenar, al menos pequeñas producciones, cada temporada. No podemos reducirnos a lo ya "excelente". También habría que dar cabida a la existencia y la supervivencia de los de aquí. Algunos acabarían siendo "excelencia" si dispusiesen de un camino que transitar. El tiempo nos dirá si se trató de un proyecto puntual, como en las anteriores intendencias, o si, por el contrario, supuso el inicio de una verdadera línea de actuación.

En la puesta en escena de Pierre Audi, todo sucedió en el exterior de una vivienda unifamiliar. La escenografía de Christof Hetzer nos mostró la reducción icónica de una casa de madera con tejado a dos aguas, pero con cierto aspecto metálico. Los únicos cuatro personajes no mostraron ninguna ilusión ni nada que hacer salvo convivir a disgusto y expresar resentimientos hasta que les llegase la muerte. El anciano Hamm, ciego, parálítico y adicto a los calmantes, que no dejó de proferir reproches hacia su sirviente y hacia sus padres, fue encarnado imponentemente por el bajo Frode Olsen.

Sus progenitores, ambos amputados de miembros inferiores, vivían en dos cubos de basura fuera de la casa y fueron lo más dulce de la velada expresándose su amor. La contralto Hilary Summers interpretó a Nell, quien murió sin que lo percibieran los demás tras regalarnos su hermoso timbre. Su marido Nagg, el tenor Leonardo Cortellazzi, aportó gran expresividad. Ambos nos dieron quizá la escondida moraleja: quien se preocupa por la felicidad del otro es quien puede experimentar cierta felicidad. El sirviente cojo Clov, no dejó de moverse y amenazó con marcharse, pero permaneció atrapado en ese espacio por razones psicológicas. Lo interpretó magníficamente el barítono Leigh Melrose. Todos los cantantes asumieron una enorme responsabilidad escénica por el alto grado de estatismo. ¡Bravo!

Esa especie de confinamiento tuvo algo que ver con estos tiempos que vivimos. Mascarillas en el foso, incluido el director, toda esa angustia existencialista estuvo magistralmente plasmada en una música de extraordinaria factura. Muy lejos del horror *vacui* sónico tan frecuente en muchas propuestas contemporáneas, los tempi y silencios fueron apropiados para describir la ancianidad. La mayor parte del tiempo se usó la orquesta, con brillante concepción tímbrica y sin abundantes técnicas extendidas, de manera camerística. No se le pueden poner peros a la interpretación. La Orquesta de la Comunitat Valenciana colosal. Incuestionable su extraordinaria aptitud para lo contemporáneo bajo la buena influencia del minucioso e impecable director Markus Stenz, especialista que ya asumió la dirección musical del estreno milanés.

El resultado global impresionante y esperanzador. Felicitaciones a todos los implicados.

Ferrer-Molina

Frode Olsen, Leigh Melrose, Hilary Summers y Leonardo Cortellazzi. Orquesta de la Comunitat Valenciana / Markus Stenz. Escena: Pierre Audi. *Fin de Partie*, de György Kurtág. Palau de les Arts, Valencia.

"Esa especie de confinamiento tuvo algo que ver con estos tiempos que vivimos: mascarillas en el foso, incluido el director, toda esa angustia existencialista estuvo magistralmente plasmada en una música de extraordinaria factura"

NAXOS

opéra
Comique

DVD
VIDEO

ANDRÉ MESSENGER

FORTUNIO

CYRILLE DUBOIS

ANNE-CATHERINE GILLET

FRANCK LEGUÉRINEL

JEAN-SÉBASTIEN BOU

PHILIPPE-NICOLAS MARTIN

CHŒUR LES ÉLÉMENTS

ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

CONDUCTOR LOUIS LANGRÉE

STAGE DIRECTOR DENIS PODALYDÈS

Sociétaire de la Comédie-Française

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

fra PROD
CINEMA



Ritmo.es

Guía

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

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

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

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Tal como el propio Sergey Malov explica, su historia personal con el violoncello da spalla (instrumento de cuerda que posee una quinta cuerda adicional), comenzó cuando escuchó a Pau Casals en un disco de vinilo de la colección de su padre. Posteriormente y tras conocer las grabaciones de las denominadas "interpretaciones históricamente informadas" de varias colecciones de danzas, así como el descubrimiento del proyecto de recuperación de este instrumento por parte del constructor de violines Dmitry Badiarov, ese vínculo entre el pasado y el presente cobró otro sentido para él. Se trata, por tanto, de una grabación discográfica de un importante contenido emocional que conmemora los trescientos años de esta colección de suites.

Con golpes de arco y articulaciones ligeras y delicadas, con un vibrato moderado y equilibrado y algunos ornamentos añadidos a los indicados e incluso a los acordes que siempre se asumen en el discurso sonoro de una forma muy natural y espontánea, Malov demuestra su gran habilidad técnica con el instrumento, eliminando todo atisbo de la dificultad que pueda proyectar el hecho de que se toca horizontalmente, con el arco en vertical y sujeto al hombro del intérprete con una cinta.

Por decisión propia, ha omitido las repeticiones de las danzas que conforman las seis Suites con la intención de mantener la claridad de la forma y considerar su interpretación como un todo a modo de gran historia que nos hace llegar con gran precisión, lucidez y personalidad.

María del Ser

BACH: 6 Suites para cello solo. Sergey Malov, violoncello da spalla.

Solo Musica SM343 • 74' • DDD

★★★★★

NUEVA NAVIDAD DESDE LEIPZIG

Grabación efectuada en diciembre de 2018 en directo del Oratorio de Navidad de Bach. Está realizada en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, el mismo lugar, junto a la iglesia de San Nicolás de la misma ciudad, en donde se escuchó por primera vez tan magna composición. Además, los intérpretes son los sucesores directos de la estirpe de Johann Sebastian Bach, el Thomanerchor de Leipzig y Gotthold Schwarz, actual Kantor de la Iglesia de Santo Tomás, decimoséptima persona en ocupar después de Bach dicho puesto, junto a la afamada Gewandhausorchester Leipzig. Si a todo esto sumamos la sabiduría y expresividad de Gotthold Schwarz junto a la natural interpretación del coro de la obra del compositor germano, se obtiene una interpretación en vivo que todo buen melómano debiera disfrutar aunque no se alcance siempre la excelencia técnica.

Así, la interiorización del texto y su prosodia (aunque está subtítulo en siete idiomas) son impecables, y transmiten al espectador toda la profundidad que encierran las oraciones y reflexiones bíblicas de esta monumental obra, destacando sobremanera la figura del Evangelista, el soberbio tenor Patrick Grahl, de un registro natural de *haute-contre* y de bellísimo timbre, que desgrana el texto con una prosodia, expresión y musicalidad dignas de alabanza. Asimismo, la afamada soprano Dorothee Mields nos deleita con su dulce y preciosa voz en sus formidables arias.

El resto del elenco vocal solista es de una solvencia remarkable y en todo momento nos ofrece una fantástica locución del texto. La alto Elvira Bill tiene una especial facilidad para transmitir la dulzura de momentos sublimes como la

de su aria "Bereite dich, Zion". Además, el bajo Klaus Häger nos muestra una gran implicación emocional que atrapa al oyente, a la vez que se agradece la veteranía de un aguerrido Markus Schäfer en sus complejitas arias.

Thomanerchor Leipzig, coro formado casi exclusivamente por niños en las cuerdas de soprano y alto, también se observa a alguna niña, que continúa la tradición eclesiástica de los tiempos de Bach, está compuesto además por adolescentes en los tenores y en los bajos. Todos ellos son alumnos del famoso colegio de Santo Tomás de Leipzig, algo que nos permite imaginar cómo sonaban estas partes corales originalmente. Su conjunción, afinación, dicción y disciplina son espléndidas, a la vez que son destacables sus dos celestiales tipos que intervienen como *eco* y *ángel*, a la vez que los fragmentos en los que se reduce en abundancia su número podemos observar a unos valientes y fabulosos cantores.

La orquesta, al no estar compuesta de músicos con instrumentos *originales*, nos ofrece una interpretación a la que cada vez estamos menos acostumbrados, sobre todo en la articulación y fraseo de la cuerda, pero que cuenta con unos magníficos profesionales, destacando especialmente a los tres solistas de oboe y corno inglés, poseedores de una dulzura y expresión sublimes.

Si a todo esto sumamos una magnífica toma de sonido realizada por Aleksandra Keriené en varios formatos, PCM, Dolby y DTS, además en 5.1, lo que permite al oyente disfrutar de una experiencia sonora realmente fantástica, no nos queda más que recomendar ávidamente su compra para poder disfrutar, al menos, de una fantástica experiencia en esta extrañísima Navidad que se nos avecina.

Simón Andueza



BACH: Oratorio de Navidad. Dorothee Mields, Elvira Bill, Patrick Grahl, Markus Schäfer, Klaus Häger, Clemens Sommerfeld Jannes Arndt. Thomanerchor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig / Gotthold Schwarz.

Accentus ACC20479 • 2 DVD

• 151' • DTS • Subt. Esp.

★★★★★ **RS**



Volumen 32 de la integral de las Cantatas de Bach que la fundación suiza lleva realizando desde 2006, y que está previsto completar en 2027. En esta ocasión con dos de las más bellas Cantatas profanas, algo muy extraño en su producción preminentemente sacra, la *BWV 208 Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!*, denominada *Cantata de Caza*, y la *BWV 212 Mer hahn en neue Oberkeet o Cantata Burlesca o Campesina*.

Las interpretaciones son de un altísimo nivel y podemos destacar la espléndida *BWV 208* por su espectacular orquestación, fabulosamente desempeñada por instrumentos tan complejos como son las trompas naturales (qué pulcritud y virtuosismo en la primera aria de la soprano) o por unas deliciosas flautas de pico absolutamente ensoñadoras que arropan a la solista en la deliciosa aria "Schafe können sicher weiden". En cualquier caso, todos los músicos de la orquesta, muy camerística eso sí, al estar conformada por un solo instrumentista por parte en todas sus secciones, son intachables.

Los solistas vocales son igualmente de una calidad magnífica, contando con los solistas Johanne Zomer, Marie Luise Werneburg, Raphael Höhn, Sibylla Rubens, Dominik Wörner y el incombustible Peter Kooji, que desempeñan una siempre expresiva e impecable labor. Todos ellos son dirigidos de una forma realmente entusiasta desde el clave por uno de los ideólogos de este asombroso proyecto, Rudolf Lutz.

Una integral muy a tener en cuenta y que compite sin desmerecer con las ya consideradas como referenciales.

Simón Andueza

BACH: Cantatas BWV 208 y BWV 212. Johanne Zomer, Marie Luise Werneburg, Raphael Höhn, Peter Kooji. Coro y Orquesta del J.S. Bach-Stiftung / Rudolf Lutz (clave).

J.S. Bach-Stiftung B885 • 61' • DDD

★★★★★

Beethoven se puede considerar el primero en tratar de igual ambos instrumentos. La tendencia general era utilizar el cello como continuo o instrumento bajo; Haydn y Mozart, en sus Tríos, continuaron usando el cello principalmente como doble del teclado. Beethoven lo logra aquí dándole su propio y recientemente desarrollado estilo pianístico, grande, casi orquestal, como también otorgándole al cello un aire de esplendor, al mismo tiempo íntimamente lírico y grandiosamente dramático.

Difícil lo tienen estos dos jóvenes solistas, sobre todo teniendo en cuenta las grabaciones antológicas que les preceden (Rostropovich-Richter, Casals-Serkin...). Las dos primeras Sonatas, compuestas en 1796, son algo inusuales en su estructura. Aquí logran sacar dos bellísimos adagios de movimientos iniciales que preceden a dos movimientos rápidos expansivos y llenos de enorme virtuosismo. La *Op. 69*, compuesta en 1808, es un equilibrio precioso entre el virtuosismo y la solemnidad artística, el juego entre ambos instrumentos está maravillosamente logrado en todas y cada una de sus secciones e intervenciones.

Con las últimas Sonatas, de 1815, nos muestran un explorador de las posibilidades instrumentales, de su atractivo musical y de abrir un camino a la exploración formal hacia las grandes agrupaciones de cuerda. Solo se echa en falta, como en otras ocasiones, las series de Variaciones, con las que Beethoven completaba toda su producción para este dúo instrumental. Hubiera sido un disco completo.

Luis Suárez



BEETHOVEN: Las Sonatas para cello y piano. Adolfo Gutiérrez Arenas, cello. Christopher Park, piano.

Odradek Records 4007 • 2 CD • 113' • DDD

★★★★★

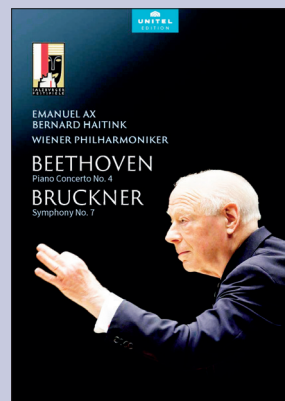
EL ADIÓS DE UN GIGANTE

De puntillas y en silencio, con esa humildad que le caracterizó siempre, nos dijo adiós uno de los últimos gigantes de la dirección orquestal: Bernard Haitink. Como si se hubiera oído la que se avecinaba, en el verano de 2019 decidía a sus 90 años colgar los guantes de boxeo (y con 65 sobre el podio). Para escribir su carta de despedida eligió la mejor pluma posible, una resplandeciente Filarmónica de Viena de insultante belleza y rotundidad, con la que rubricó sus últimas ofrendas en Salzburgo, Londres y Lucerna.

Nos llega ahora la del Festival austríaco (28 agosto), a cuyo término la orquesta le nombró "Miembro de Honor". Muy debilitado corporalmente, pero con la mente aún fresca y viva (no llega a abrir la partitura sinfónica), un Haitink con garrota se decantó por dos de sus eternos caballos de batalla, el *Cuarto* de los Conciertos para piano de Beethoven y la *Séptima Sinfonía* de Bruckner, para dar el último abrazo.

El insulso y previsible Emanuel Ax sustituyó al teclado a un indispuerto Murray Perahia. Lástima, pues su flácida e inexpresiva lectura fue un quebradizo vidrio (pulcro y delicado, eso sí) frente al descomunal y viril despliegue sonoro del holandés y sus secuaces. Sin nervio ni músculo. Sin electricidad ni combustión interna. Aunque siendo plenamente consciente del privilegio que supone tocar junto a esta tropa, como lo demuestra a la conclusión del primer movimiento cuando se le escapa de los labios un suspirante "wonderful".

En el destensado *Andante*, los vieneses demuestran



que si algún día organizaran un mundial, su "selección" de cuerda lo ganaría de calle (qué fragancias tan deliciosamente centroeuropeas). Por desgracia, no incluyen la propina que Ax ofreció tras los aplausos, el *Vals Brillante Op. 34/2* de Chopin, mucho más interesante que su Beethoven.

Sorprende que un hombre que tiene a la vista el final del túnel exponga una *Séptima* tan serena, optimista y apaciguadora, con una sutil melancolía sin dolor ni tristeza, de timbres cálidos, relajados contrastes y texturas contenidas y equilibradas (qué bien expone las diferentes voces). Como si en su despedida quisiera que le recordásemos con una sonrisa de agradecimiento hacia esa música que tanto le dio en su carrera. Una visión esperanzadora y *parsifaliana*, de intensos colores otoñales. Lo suyo no es mística, sino contemplación.

Los vieneses (Haitink les deja a su aire en algunos pasajes) tocan el cielo en el monumental *Adagio* (cocinado magistralmente a fuego lento y a cuyo término les lanza un beso de agradecimiento), con un fraseo expresivo y aristocrático que eriza el vello. Eterno. Tras una larga ovación el maestro se escabulle llorando del brazo de su mujer Patricia. Y es que tiene que ser dolorosísimo renunciar a manejar los mandos de una maquinaria sonora de tan insultante perfección y belleza.

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta n. 4. BRUCKNER: Sinfonía n. 7. Emanuel Ax, piano. Orquesta Filarmónica de Viena / Bernard Haitink.

CMajor 802208 • DVD • 116' • DTS

★★★★★ R

Javier Extremera



Aunque los números de opus que se otorgaron a estas páginas camerísticas de Beethoven fueron los *Opp. 132* y *130*, realmente se trata del segundo y el tercero de sus seis últimos Cuartetos de cuerda, escritos en 1825. Según varios especialistas en su obra, están asociados a los sentimientos y emociones más íntimas e incluso más contradictorias del compositor, como si se tratara de una representación de su enfermedad, la sordera.

En este sentido, el enfoque que los miembros del Tetzlaff Quartet han otorgado a su interpretación con tempos más vivos y personales que los que encontramos en otras grabaciones consideradas de referencia, generan matices y fuertes contrastes sin permitir que disminuya la tensión armónica o que se fragmenten o juxtapongan los elementos de los que constan y que los caracterizan, mantienen la apertura de las líneas melódicas del *Cuarteto Op. 130* y la delicadeza, la ternura y la belleza incidental de los momentos más recogidos del *Op. 132*. Además, con el empleo moderado del vibrato consiguen que no se pierda el aire lúgubre al que se asocian ambos cuartetos.

Puesto que se puede considerar difícil añadir algo más a lo ya dicho musicalmente en otros registros discográficos, tanto con la dinámica como con la variedad de texturas y sonoridades con las que conciben este movimiento, la *Gran Fuga Op. 133* (final original del *Cuarteto Op. 130*), obtienen un resultado rico y equilibrado que permite una escucha de las cuatro voces con gran claridad.

María del Ser

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda Opp. 132 & 130/133. Tetzlaff Quartett.

Online ODE1347-2D • 2 CD • 87' • DDD

★★★★★

Fantástica grabación de 5 Sonatas para violín y bajo continuo de Domenico Dall'Oglio, virtuoso violinista y compositor italiano (ca.1700, Padua) que se trasladó en 1735 a San Petersburgo, vibrante ciudad cultural durante el siglo XVIII, junto a su hermano Giuseppe, violonchelista y laudista, en donde permaneció veintinueve años en su Corte Imperial.

La colección de 12 Sonatas compuesta en San Petersburgo, publicada en París en 1738, contiene imaginativa música con sorprendentes cambios en las armonías y melodías, mezclando los estilos italiano y francés. Exprime en ellas todas las capacidades técnicas del violín y del arco. Además, incluye, sorprendentemente, elementos del folklore y tradiciones rusas. Maria Krestinskaya es asimismo una virtuosa del violín barroco y una apasionada en descubrir los tesoros musicales ocultos de Rusia.

El oyente descubrirá la fastuosa interpretación de Krestinskaya con una depurada técnica que le permite disfrutar de todas y cada una de las diabluras de Dall'Oglio con una impecable afinación y un bello, delicado y expresivo sonido en estas piezas de influencia vivaldiana y tartiniiana, tanto en los preciosos momentos lentos con un bello sonido y un elegante fraseo, como en los rápidos, con el dominio absoluto del arco y de la mano izquierda en los enrevesados pasajes veloces. El bajo continuo no desmerece en absoluto de la violinista, utilizándose curiosamente el *bassetto*, pequeño violone que permite muchos cambios de color y expresión, y que fue empleado por Giuseppe D'all'Oglio en la Corte Rusa.

Simón Andueza



DALL'OGGIO: Sonatas para violín. Maria Krestinskaya, violín. Grigory Krotchenko, bassetto, Imbi Tarum, clave y órgano.

Pan Classics PC10378 • 63' • DDD

★★★★★

UNA GRUBEROVA CON 31 AÑOS

Esta grabación está tomada durante una representación de la compañía de la Staatsoper de Viena con ocasión de una gira por varias ciudades de Austria, en la Volkhaus de Mürzzuschlag, una pequeña ciudad de Estiria, el 30 de marzo de 1977. Digo esto porque el pequeño teatro en el que se representa crea un ambiente muy adecuado para esta ópera. La obra está cantada en alemán (salvo la serenata del tercer acto, "Com'è gentil", que está en el idioma original), cosa no inhabitual en aquella época en la que no había sobretítulos. En todo caso, por muy buenas que sean estas adaptaciones de idioma, siempre hacen que la ópera pierda algo y en este caso la transcripción al alemán hace que pierda mucho de su frescura original.

En el reparto destaca la actuación de una Edita Gruberova con 31 años, en la plenitud de sus facultades, con un asombroso dominio de la coloratura y del agudo, muy alejada de sus últimas y penosas actuaciones. De sus graves no hablo, pues nunca destacó en ellos; no hay más que fijarse en sus interpretaciones de la *Reina de la Noche*, en las que solo canta la mitad de arriba.

Luigi Alva, con cincuenta años, ya no estaba en su mejor momento; su voz no tenía ya la frescura y agilidad primitivas. En 1979, la primera y única vez que le vi en directo, en un *Elisir* en Roma, sin conocer su edad, le hubiese echado 10 o 15 años más. A pesar de todo hay que reconocerle su maestría y, además, la soltura y claridad con que se desenvuelve en alemán. Oskar Czerwenka, Don Pasquale, y Hans Helm, Doctor Malatesta, aunque no tienen unas grandes voces, son dos de esos cantantes que,



perteneciendo a la compañía de la Wiener Staatsoper, han desarrollado una carrera, si no brillante, al menos en una línea uniforme, con una aceptable escuela en el canto en alemán. Otra cosa es en la ópera italiana y eso, aquí, aun cantando en alemán, les pasa la factura. Sin embargo, es de destacar en ellos su pericia tanto en los recitativos, que hacen con claridad y musicalidad, como en su faceta de actores, cualidades no infrecuentes en la escuela alemana.

La dirección musical de Héctor Urbón es correcta, viva, al servicio de los cantantes, y la orquesta, reducida al mínimo en el foso de ese pequeño teatro, suena con firmeza. En cuanto a la parte escénica, bajo la dirección de Helge Thoma, la escenografía de Matthias Krahl y el vestuario de Evelyn Frank, hoy en día puede resultar excesivamente convencional y anticuada, pero en aquellas fechas eran pocos los directores de escena que, en el mundo de la ópera, se atrevieran a romper las normas tradicionales, especialmente para una representación en un teatro de provincias, y teniendo esto en cuenta, se puede considerar a esta producción como aceptable. La toma de video permite apreciar muy bien el desarrollo de la representación y aunque las fotos de la cubierta y del folleto están en blanco y negro, debo advertir que la grabación es en color.

DONIZETTI: Don Pasquale. Oskar Czerwenka, Edita Gruberova, Hans Helm, Luigi Alva. Wiener Staatsoper / Héctor Urbón. Escena: Helge Thoma.

Naxos 2.110659 • DVD • 120' • PCM

★★★

Enrique López-Aranda



Rusalka no se estrenó en Reino Unido hasta 1950, y hubo que esperar hasta 1983 para una producción que arraigara. Por aquí tampoco somos tan conocedores de este título (esperemos que ahora sí, con este DVD y con la producción que el Teatro Real subió a escena el pasado mes de noviembre), excepto la famosa *Aria de la luna*, y del resto de la producción de Dvorák, otros 9 títulos, mejor ni nombrarlos. Ya cuando se estrena en 1901 va a la contra de la corriente verista que arrasaba también Praga con este cuento de hadas que tiene una carga de profundidad de ideas mayor de la otorgada.

En cualquier caso, su música es tan bella que hasta la dificultad del idioma checo se puede superar, y aún más con el excelso elenco aquí presentado, con una magnífica Sally Matthews como *Rusalka* y un tenor que, limando algún desajuste, podría ser un buen tenor lírico, Evan Leroy Johnson como Príncipe. Frente a tanto disparate escénico al que algunos *registras* nos han acostumbrado, la imaginación al servicio de la música de Melly Still sin cambiar ni el tiempo ni el espacio del cuento de Kvapil, es un alivio, además de un tremendo impacto visual (solo por ver la recreación del mundo subacuático ya merece la pena la visualización).

El joven Ticiatti detalla todo el entramado motivico y tímbrico de un Dvorák en plenos poderes creativos en esta representación del 7 de agosto de 2019 del Festival de Glyndebourne.

Jerónimo Marín

DVORÁK: Rusalka. Sally Matthews, Evan Leroy Johnson, Alexander Roslavets, Patricia Bardon, etc. The Glyndebourne Chorus. London Philharmonic Orchestra / Robin Ticiatti. Escena: Melly Still.

Opus Arte OA1302D • DVD • 153' • DTS

★★★★★ R

No deja de sorprender gratamente el continuado incremento de una discografía ya de por sí amplia como la de Morton Feldman. Este CD incluye el décimo registro de *Coptic Light*, algo inédito en el ámbito de la música contemporánea, mientras que en el caso de *String Quartet and Orchestra*, seguramente debido al singular efectivo instrumental que su título enuncia con sumaria neutralidad, se trata de una segunda grabación.

Ambas partituras son características del último Feldman, si bien de duraciones más reducidas que las desmesuradas dimensiones habituales en su catálogo. Eso no impide que alcancen esa singular cualidad de un tiempo suspendido, en el que la música parece eludir cualquier parámetro tradicional de desarrollo temático o, incluso, de direccionalidad.

Los sonidos, que en el caso de *Coptic Light* se alían con una tímbrica mercurial de misteriosa delicadeza, y que en *String Quartet and Orchestra* cuestionan toda frontera entre los establecidos formatos de cámara y orquesta, exigen una lectura tan meticulosa como atenta a sus sutiles inflexiones y pulsaciones, algo que los intérpretes de este registro, especialistas absolutos en el repertorio contemporáneo, logran con espléndidos resultados.

David Cortés Santamarta



FELDMAN: Coptic Light; String Quartet and Orchestra. Cuarteto Arditti. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / Michael Boder y Emilio Pomarico.

Capriccio C5378 • DDD • 53'

★★★★★



Siete obras (ocho si incluimos la *Kleine Kammermusik*) en las que Hindemith lleva a cabo un profundo estudio tímbrico y armónico en base a las posibilidades de las diferentes combinaciones de instrumentos entre sí. Nos encontramos inmersos en la década de los años veinte del pasado siglo; el soporte de la orquesta tradicional, apoyado en las cuerdas, a dado paso a otras posibilidades insospechadas. Tanto el Hindemith teórico como el compositor empleó gran parte de su vida en desarrollar una práctica musical nueva y coherente con su época.

Estos "conciertos de Brandeburgo del siglo XX", como muchos han venido a considerar, suponen el "credo" musical de un compositor que ya en aquella década de los años veinte buscaba sus propias soluciones a las cuestiones musicales suscitadas en su época.

Es muy posible que la importancia de estas composiciones, al igual que sucede con el resto de la producción del compositor, no haya sido del todo reconocida a día de hoy, por lo que cada nueva grabación de las mismas debe ser recibida con júbilo. No se ha hecho esperar la publicación del segundo volumen de la integral que Eschenbach, junto a una orquesta de jóvenes, grabó al comienzo del verano de 2019 (un año después del anterior); como a propósito de aquel primer volumen decíamos, nos encontramos ante las más recomendables versiones que se hayan hecho de estas obras en conjunto.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

HINDEMITH: Kammermusik ns. 4-7. Kronberg Academy Soloists. Schleswig-Holstein Festival Orchestra / Christoph Eschenbach.

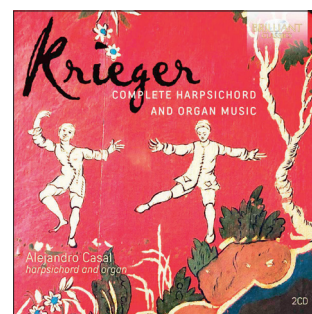
Online ODE1357-2 • 73' • DDD

★★★★★ RS

Entre los ilustres predecesores de Johann Sebastian Bach, se cuentan los hermanos Johann Philipp Krieger (1649-1725) y Johann Krieger (1752-1735). El primero es algo más conocido, pero Johann no tanto, por lo que debe ser recibida con entusiasmo esta grabación que reúne la integral de su obra para teclado, conservada en dos colecciones, publicadas en Núremberg en 1697 y 1699. La primera, *Sech Musicalische Partiten*, contiene, como su título indica, seis partitas para clavicémbalo, que marcan un hito en la evolución del género desde Froberger hasta su culminación con Bach y Haendel. La segunda, titulada *Anmuthige Clavier-Übung*, es decir, *Gentil ejercicio de teclado*, incluye piezas para órgano y clavicémbalo al estilo de la escuela de Alemania del Sur. No en vano Krieger fue condiscípulo de Pachelbel.

El sevillano Alejandro Casal emplea para esta modélica grabación una copia del único clavicémbalo que se conserva del fabricante Christiaan Vater (1679-1756), fechado en 1738, y el órgano de la Seo de Faro, en el Algarve, construido en 1715-16 por João Henriques Hulecampo, es decir, Johann Heinrich Hullenkampff, un organero alemán afincado en Portugal, y remodelado en 1767. Se trata de un singular instrumento que combina las características del órgano germánico con las de órgano ibérico, entre éstas, la trompetería "en llamada".

Salustio Alvarado



KRIEGER: Integral de la obra para clavicémbalo y órgano. Alejandro Casal, clavicémbalo y órgano.

Brilliant Classics 95873 • 2 CD • 134' • DDD

★★★★★



Una de las principales virtudes de la compositora Lori Laitman es la brillante descripción musical que hace del texto en sus composiciones. El dúo clarinete-voz formado por Denise Gainey y Kristine Hurst así lo transmite en la presente grabación para Naxos.

Con los ciclos de canciones *I Never Saw Another Butterfly* y su secuela *The Secret Exit*, este álbum contribuye al crecimiento del repertorio que aborda el tema del Holocausto. Mientras que las letras del primer ciclo traslucen las experiencias de niñas y niños presos en campos de concentración, los poemas de la segunda parte son obra de Nelly Sachs, Premio Nobel de Literatura en 1966. El clarinete introduce casi todas las piezas en ambas colecciones, resaltando por su sutileza al deslizarse en torno a la voz de manera impecable.

La canción que da nombre al último ciclo de Laitman (*Living In The Body*) goza de especial relevancia en el conjunto, pues la autora la recitó en el funeral de su propia madre. En ella, como en el resto de canciones, hay que destacar la perfecta articulación de la soprano, quien parece esculpir cada una de las sílabas del texto.

En torno a este eje central, el disco comienza con el inquietante *Un seul* para clarinete solo, revelando así la atmósfera introspectiva que nos aguarda. Finalmente, la grabación se cierra con la esperanzadora *Winter Rain*, dando un aliento de calma a quien la escucha.

Sakira Ventura

LAITMAN: *The Secret Exit, I Never Saw Another Butterfly, etc.* Denise Gainey / Kristine Hurst-Wajszczuk.

Naxos 8.559890 • 53' • DDD

★★★★★

Escuchar una de las obras más bellas de despedida del mundo en estos tiempos pandémicos tiene algo de masoquismo, pero su escucha aporta algo más que dolor ante el abandono de este mundo lleno de vanidades y obsesiones pequeñas que no nos dejan sentir la grandeza de cualquier vida humana, aporta consuelo. El mismo Mahler tuvo una vida muy dura incluso para los estándares de su época y todo lo volcó en esta música sublime.

Hoy en día no hay orquesta mala que se acerque a grabar, bien en vivo bien en estudio, si no hay una calidad tremenda, y por ello no sorprende el nivel de cada solista y el conjunto todo de la Orquesta de la Radio de Berlín. Dean Smith supera la difícil prueba de sus tres números con sobresaliente, y con una voz aún fresca y flexible. Algo más se nota el paso del tiempo en el mezzo Sarah Connolly, pero compensa con la profundidad de su canto.

La versión de Vladimir Jurowski, cada día con más enjundia en su dirección, está plena de detalles, con una delectación en el correcto fraseo y una elección de *tempi* que le permite destacar cualquier timbre y matiz. Pero lo realmente sorprendente de esta grabación del 14 de octubre de 2018 es la toma sonora: hasta hoy nunca se ha podido escuchar cada timbre tan diferenciado (¡pero si se escucha con nitidez absoluta la mandolina!), y con esa calidez abrazadora.

Jerónimo Marín



MAHLER: *Das Lied von der Erde.* Dame Sarah Connolly, Robert Dean Smith. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin / Vladimir Jurowski.

Pentatone PTC7186760 • 63' • DDD

★★★★★



A muchos sorprenderá la propuesta de la directora de escena Mariame Clément, bien conocida por el público español, de Oviedo a Sevilla, para este *Don Quichotte* que el Festival de Bregenz proponía en su edición de 2019 como espectáculo alternativo al del gran escenario del lago. En cuadros que no parecen tener conexión alguna, se nos hace ver que siempre ha habido y habrá Quijotes entre nosotros, desde los tiempos de Cervantes hasta el mundo actual, y para ello se vale de diferentes contextos, ya sea la oficina o la misma calle.

Una propuesta arriesgada pero que se disfruta, especialmente por la cuidada dirección de actores y la buena prestación vocal de sus protagonistas; desde el rotundo y seguro Quichotte del cada vez más consolidado bajo Gábor Bretz, que refleja todos sus estados anímicos con sorprendente madurez, hasta el seductor instrumento de la mezzosoprano Anna Goryachova, que con un aterciopelado timbre se acerca mucho a lo que espera el aficionado de Dulcinée. Asimismo, el barítono David Stout es un polifacético Sancho que sabe bien destacar en los momentos que Massenet reservó para su lucimiento.

El resto del reparto se desenvuelve en general con soltura, dirigido con buen hacer y un estudiado juego dinámico por el joven maestro Daniel Cohen.

Pedro Coco Jiménez

MASSENET: *Don Quichotte.* Gábor Bretz, David Stout, Anna Goryachova, Léonie Renaud, etc. Coro Filarmónico de Praga y Orquesta Sinfónica de Viena / Daniel Cohen. Escena: Mariame Clément.

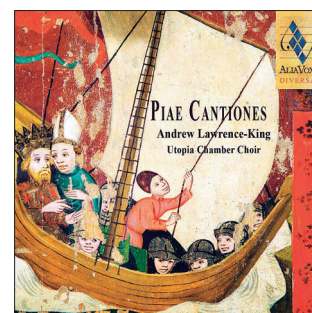
CMajor 754008 • DVD • 125' • DTS

★★★★★

Piae Cantiones es una rareza que sólo podía haber visto la luz bajo los auspicios de Alia Vox Diversa, la colección del sello de Savall creada para acoger creaciones independientes. Bajo la dirección artística de Andrew Lawrence-King, este original registro recoge una selección de las más de setenta piezas vocales impresas en 1582 en la ciudad alemana de Greifswald bajo la supervisión del estudiante Theodoricus Petri Rutha. Es una colección de piezas sacras, principalmente navideñas en sueco y latín cuya cronología abarca desde el siglo X hasta el XVI. En origen fueron agrupadas por Jaakko Suomalainen, maestro de catedral finesa de Turku y reimpresas en Inglaterra en los siglos XIX y XX, siempre como repertorio navideño. Su influencia ha dejado huella en compositores como Michael Praetorius o John Rutter.

El grupo finlandés Utopia Chamber Choir tiene una larga trayectoria en Música Antigua desde su fundación en 2001, que abarca desde el periodo medieval hasta el Barroco. Cuenta con una plantilla amplia de casi veinte cantantes profesionales y amateur. El propio Lawrence-King interviene en el también nutrido grupo instrumental con el arpa, el salterio y el órgano. La disparidad en la calidad de las voces (mejores las femeninas), queda paliada por la riqueza instrumental y su uso inteligente. Un entretenido ejemplo de la herencia musical de la Europa hanseática.

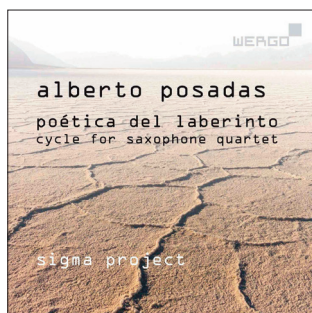
Mercedes García Molina



PIAE CANTIONES. Utopia Chamber Choir / Andrew Lawrence-King.

Alia Vox AV9932 • 74' • DDD

★★★★★



En una exigente exploración de la complejidad como la emprendida por el compositor español Alberto Posadas (n. 1967) es casi natural que la imagen del laberinto se erija en una metáfora privilegiada de su estética. Esa construcción que, sin ser caótica (por el contrario, el laberinto suele ser resultado de la máxima racionalidad), se resiste a una percepción única y unificada, ofreciendo a aquel que se interna en ella una permanente sensación de pérdida o extravío, es el explícito referente que, a través de algunas de sus modulaciones históricas (Creta, Borges o Escher), Posadas recoge en un extenso ciclo destinado a un orgánico tan singular como el cuarteto de saxofones.

La intrincada y rigurosa escritura instrumental tiene algo de exhaustiva en su voluntad por registrar todas las posibles multiplicidades que tal combinación, y sus extendidas técnicas de emisión, pueden llegar a alcanzar. La complejidad estructural, apoyada en la aplicación de modelos matemáticos, reclama una escucha en continuada tensión, impelida y obligada por las perpetuas oscilaciones y transformaciones del devenir sonoro.

De igual manera, sólo unos intérpretes en los que se conjuga un irreprochable virtuosismo con un compromiso absoluto, como es el caso del conjunto Sigma Project, pueden efectuarlo. Una música ardua, pero no por ello menos necesaria.

David Cortés Santamarta

POSADAS: Poética del laberinto. Sigma Project.

Wergo 73902 • DDD • 55'

★★★★★

TRITTICO FLORENTINO

Continúa la serie de óperas breves de Dynamic desde el Maggio Musicale, aunque esta vez se trata de dividir en tres DVD independientes el famoso *Trittico* de Giacomo Puccini, que no se veía en Florencia desde hacía más de tres décadas. Así, a lo largo del verano y el otoño han aparecido las tres óperas que formaron parte de las funciones de noviembre de 2018 en dicho teatro, una por una, dando la oportunidad al aficionado selectivo de hacerse con la que más le pueda interesar. Además, el título suponía la vuelta de Maria José Siri, el mayor atractivo vocal de la producción, tras una ausencia en las tablas florentinas de aproximadamente un lustro. Después de varios años interpretando roles de más calado dramático, su instrumento le permite delinear una intensa

Giorgetta que brilla especialmente a medida que avanza *Il Tabarro*. A su lado, un Angelo Villari de mimbres más ligeros de los que en principio precisa Luigi, aunque con intención teatral, y un Franco Vasallo maduro y muy centrado en los matices y el drama de Michele.

Pero es en *Suor Angelica* donde despliega la soprano uruguaya todo su potencial: se mueve aquí con total soltura, permitiéndole a su sugerente timbre más matices (el juego dinámico es rico y muy adecuado al rol) y trasladando una sincera evolución actoral al público que responde con entusiasmo al final de la ópera. La suya es una Angelica muy en línea con la tradición, sabiendo bien dosificar canto y teatro. Por su parte, la italiana Anna Maria Chiuri, ya un lujo como Frugola, plasma con unos generosos medios y gran solidez dramática toda la autoridad de la Zia Principessa. El resto del reparto, así como los coros femeninos y de voces blancas del teatro, contribuyen también a la buena marcha musical de un título que el director llena de detalles.

La estrella indiscutible, como suele ocurrir cuando se habla de Gianni Schicchi, es el personaje que le da nombre, aquí un bajo bufo muy carismático con muchas horas de vuelo y perteneciente a una gran tradición teatral: el napolitano Bruno de Simone. Con esta carta de presentación, no extraña que la recreación dramática sea redonda, y, con ella, la vocal; aunque su terreno sea el belcantista y el barroco, aprovecha mucho de estos para meterse al público en el bolsillo. Está rodeado de jóvenes cantantes en su mayoría (algunos estudiantes de la academia del propio teatro) y se aprecia sin grandes alardes una homogeneidad en el reparto.

La escena es minimalista y con similar estructura para los tres títulos, y en la vertiente musical, queda patente la versatilidad de Valerio Galli, con su lectura trepidante, intensa e irónica para cada una de las óperas.

Pedro Coco Jiménez



Puccini: *Il Tabarro*. Franco Vasallo, Angelo Villari, Maria José Siri, Antonio Garés, Anna Maria Chiuri, etc. *Suor Angelica*. Maria José Siri, Anna Maria Chiuri, Costanza Fontana, Marian Ogi, Anna Malavasi, etc. *Gianni Schicchi*. Bruno de Simone, Francesca Longari, Anna Maria Chiuri, Dave Monaco, Antonio Garés, etc. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino / Valerio Galli. Escena: Denis Krief.

Dynamic 37872-3-4 • 3
DVD • 54'/60'/54' • DD 5.1

★★★★★



Es una buena noticia que, además del catálogo operístico, Naxos y el Festival Rossini de Bad Wildbad se decidan a registrar las cantatas que el compositor de Pesaro produjo a lo largo de su carrera. Esta nupcial napolitana de *Le Nozze di Teti e di Peleo* es sin duda la más redonda, por la belleza de las melodías y, sobre todo, por la destreza que se exige a los solistas en sus breves roles.

Existen en el mercado estupendas grabaciones a las que se suma ahora la que nos ocupa a un nivel similar, con un respetable plantel del que despuntan en la sección final las interpretaciones de las dos diosas, Cerere y Giunone.

La soprano Leonor Bonilla borda con su perfecta coloratura, su buen gusto y su seguridad en el agudo la que es la pieza estrella de la composición, "Ah non potrian resistere", que aquí ejecuta de maravilla y nos hace desear más Rossini por su parte. Asimismo elegante es la breve intervención de Marina Comparato, con un bello timbre que empasta perfectamente con el de su compañera en el delicioso dúo de presentación.

Del resto, destaca la entrega del tenor Mert Súngü como Teti en su aria inicial, con una buena gestión de sus recursos y un estupendo acompañamiento del director Pietro Rizzo, que consigue un pulso muy acorde con la pieza.

Pedro Coco Jiménez

Rossini: *Le nozze di Teti e di Peleo*. Eleonora Bellocchi, Mert Súngü, Leonor Bonilla, Marina Comparato, Joshua Stewart. Górecki Chamber Choir y Virtuosi Brunensis / Pietro Rizzo.

Naxos 8.574282 • 58' • DDD

★★★★★



Joyce DiDonato explica que cuando Yannick Nézet-Séguin le propuso que interpretaran juntos *Winterreise* y comenzó a estudiar la obra se obsesionó con una pregunta: ¿qué pasa con ella, la joven que *habló de amor*? Y pensó en crear su propia historia: quizá él le envió las últimas páginas de su diario antes de desaparecer. Así es como canta la mezzo *Winterreise*, interpretando a esa ella que lee los escritos. Para aquellos que estén de acuerdo con la expresión "un Lied (un ciclo, en este caso) es como una ópera en miniatura", esta propuesta resultará muy atractiva; quienes piensen que, a diferencia de la ópera, el Lied se interpreta pero no se actúa, la mirarán con recelo.

DiDonato es una buena cantante que utiliza en este papel que ella ha creado sus recursos operísticos, para lo bueno y para lo malo; por decirlo de alguna manera, al ciclo no le falta dramatismo (al cual se suma Nézet-Séguin con entusiasmo), y *Erstarrung* o *Irrlicht* son dos buenas muestras, pero le sobra *vibrato*. Pero, sobre todo, que le falta a la interpretación es introspección; no es casualidad que la palabra *ich* recorra incesante el ciclo desde el primer verso; yo es lo más importante de *Winterreise*.

¿Para quién es este disco, entonces? Diría que para quienes gusten de escuchar el ciclo manteniendo las distancias; no tanto para quienes suelen acompañar al caminante en su viaje.

Silvia Pujalte Piñán

SCHUBERT: Winterreise. Joyce DiDonato, mezzosoprano. Yannick Nézet-Séguin, piano. Erato 19075822952 • 74' • DDD

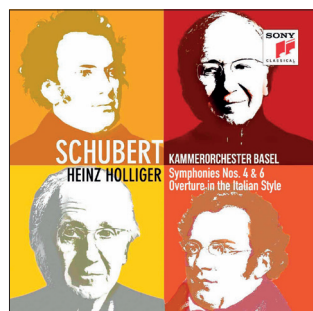
★★★★

¡Cuidado con la escucha de los discos sin haberse leído las notas del cuadernillo! De sorpresa y casi escándalo auditivo fue la reacción ante la *Sexta Sinfonía* aquí incluida. ¿En qué estaba pensando el octogenario Holliger para dirigir de esta manera con tanto cambio de tempo dentro de la integral que está llevando a cabo?

Al leer las notas de Roman Brotbeck se hizo la luz. Schubert, quien anheló toda su vida abrirse camino como compositor de óperas (en 1816 ya tenía seis escritas), fracasó en su empeño porque en esos años Rossini (1818) estrenó en Viena *Tancredi* y sepultó cualquier intento de ópera diferente. Ese furor rossiniano también se plasmó en la escritura schubertiana, y prueba de ello es tanto la *Obertura en estilo Italiano D 590*, en su uso de los motivos breves repetidos, técnica propia de Rossini, como en la *Sinfonía n. 6 D 589*, donde encontramos ese mismo frenesí orquestal donde la cuerda crea una incesante alfombra sonora en la que los vientos entran y salen, y se incrementa el tempo con las repeticiones.

Holliger trata con exquisito balance este *Schubert à la Rossini*, marcando también lo que es propiamente schubertiano, es decir, con un cierto distanciamiento irónico. Schubert nunca pudo escuchar en vida esta *Sexta Sinfonía*, y menos en esta versión de sonrisa afectuosa.

Jerónimo Marín



SCHUBERT: Sinfonías ns. 4 & 6. Obertura en estilo italiano. Kammerorchester Basel / Heinz Holliger.

Sony Classical 19075814412 • 73' • DDD

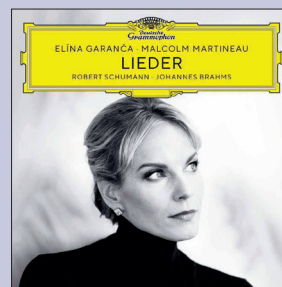
★★★★

CAL Y ARENA

Novedades en DG/Universal realmente sorprendentes (enviadas a la redacción mediante descarga digital). Por un lado, probablemente nos encontremos ante uno de los discos del año. El doble CD que Daniil Trifonov dedica al piano ruso de inicios del siglo XX. Impagable. Por otro lado, el meritorio esfuerzo, aunque estéril, de la mezzo letona Eli-Garanca por consolidarse también (no hay duda de que lo es en el repertorio operístico) como una reputada liedrista. La versatilidad en estilos, idiomas y formas, con resultados auténticamente personales, ha estado al alcance de muy pocos cantantes (Fischer-Dieskau, Domingo, Norman...). Y Garanca no es uno de ellos. Pudiera parecer que esta incursión en disco en los *Lieder* de Schumann o Brahms fuera su primera aproximación. No es así. Garanca lleva muchos años cantando el ciclo de Schumann, a lo largo del mundo. Pese a ello, su versión de *Frauenliebe und Leben* es plana, impersonal y carente de la múltiple motivación emocional que se desprende de los textos de von Chamisso. Al lado de Norman, Fassbaender o Baker (con un Barenboim de acompañante, insuperable), no tiene prácticamente nada que aportar.

Algo mejor en Brahms, aunque nuevamente las versiones de Jessye Norman, en comparación directa, dibujan la parquedad estilística de la letona. Por cierto, Norman nuevamente acompañada al piano por Barenboim (creo se alaba poco, en relación a otras cualidades suyas, su gran labor como acompañante en el Lied alemán...).

Otra cosa es la edición de Trifonov. Los *Conciertos* para piano de Scriabin y el *Segundo* de Prokofiev, con un acompañamiento de antología de Gergiev y sus huéspedes del Ma-



riinsky, se sitúan entre las grabaciones más interesantes de las obras en muchos años. Sobre todo, el polémico (en su estreno) y rompedor *Concierto* de Prokofiev. Eferescencia juvenil y rupturista en la obra y, también, en el intérprete. Como pocas veces hemos escuchado. Pero el programa es capaz de mejorar en las obras para piano solo. Donde nuevamente en Prokofiev (su versión de la *Sonata n. 8* es de una intensidad incomparable...) y, sobre todo, en Stravinsky Trifonov es capaz de reinventarse mejorando sus ya conocidas capacidades interpretativas en este repertorio. Hace casi cuatro años le escuchamos en Madrid una versión de los *Tres movimientos de Petrushka* que fueron puro fuego. En esta nueva versión, como también sucede en la *Suite del Pájaro de fuego*, el piano de Trifonov es menos pirotécnico y mucho más cuidadoso en la recreación musical de los temas. Trifonov navega en las brumas de Stravinsky con momentos de auténtica originalidad. La carrera de Trifonov sigue consolidándose con una rectitud encomiable. Mostrando una personalidad creciente y una naturalidad en la recreación musical entre las más marcadas de su generación. El disco se titula *Silver Age* (*Edad de plata*, en relación a la etapa cultural posterior a la revolución rusa), aunque yo lo habría titulado oro molido. Máxima recomendación.

Juan Berberana

SCHUMANN: Frauenliebe und Leben. BRAHMS: Lieder seleccionados de Opp. 3, 63, 107, 72, 94, 47 y 96. Malcolm Martineau, piano. Eli-Garanca, mezzo.

DG 4839210 • DDD • 57'

★★★★

SILVER AGE. Obras de PROKOFIEV, STRAVINSKY, SCRIBIN. Daniil Trifonov, piano. Orquesta del Teatro Mariinsky / Valery Gergiev.

DG 4835331 • 2 CD • DDD • 2 h 25'

★★★★★ R



La música de Schumann, muy especialmente su producción orquestal, no concede treguas. El intérprete (director en este caso) debe tener una idea muy clara de lo que ve en el pentagrama, y una muy decidida capacidad para transmitirlo, o de lo contrario la empresa naufraga irremediablemente. No sirve de mucho tratar de buscar "originalidades" aquí y allá, fijar la atención en determinados detalles, si la poderosa estructura formal "schumanniana" queda desatendida. A Roth le sucede más o menos esto. Sus versiones parecen conjuntos de fragmentos unidos entre sí sin una lógica que haga de todos ellos algo coherente. Más bien, encontramos a menudo pasajes que son castigados con las ocurrencias de un director que se muestra mucho más acertado cuando se olvida de ser original, limitándose a leer (no más) lo escrito en el pentagrama.

Esta versión de la *Primera Sinfonía* del compositor es una buena muestra de lo que queremos decir; una sucesión de pasajes inconexos entre sí y tratados muy superficialmente de forma individual.

Con la *Cuarta* la cosa se agrava incluso al elegir la versión de 1841, a todas luces inferior a la definitiva; aunque, si se quiere una buena interpretación de ella, es mejor acudir a Holliger (Audite). Ya que se incluye esta versión, quizás este disco anuncie una integral de la obra orquestal de Schumann. Si así es, lamentablemente no ha comenzado con buen pie.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

SCHUMANN: Sinfonías ns. 1 y 4. Gürzenich-Orchester Köln / François-Xavier Roth.

Myrios Classics MYR028 • 55' • DDD

★★★

El destino mantiene unidos discográficamente estas dos creaciones camerísticas, que tienen en común haber sido alumbradas por dos compositores ajenos por completo a la música de cámara y centrados cada uno en una parcela específica, donde brillaron como es bien sabido: Verdi en la ópera y Sibelius en la música orquestal, aunque este último hizo alguna que otra obra más de mérito en este género. Este destino no parece separarlos por mucho que pase el tiempo, ya que hay varios registros previos donde ambas obras conviven juntas, como por ejemplo en la modélica grabación del Melos (Harmónia Mundi) o la menos feliz del Juilliard (Sony). Esta del Vertavo es muy disfrutable, que sirve para conocer a una formación escandinava formada por cuatro experimentadas instrumentistas suecas de reputada fama en su país.

Si Verdi es afrontado desde una óptica menos cantable y "operística" de lo habitual (destacan principalmente su aspecto enérgico y los contrastes de tensiones), en Sibelius adaptan una sonoridad muy intensa, como si la mini orquesta que plantea Sibelius en las líneas y texturas de los cuatro instrumentos pidiera a gritos una mayor presencia sonora. La presentación, en la ya cada vez más habitual cajita de cartón, y el sensacional sonido, hacen de este disco una opción más que válida de estos dos oasis de la música de cámara de sus creadores.

Gonzalo Pérez Chamorro



SIBELIUS: Cuarteto de cuerda Op. 56 "Voces Intimae". VERDI: Cuarteto de cuerda en mi menor. Vertavo String Quartet.

Lawo LWC1201 • 53' • DDD

★★★★

EL TENOR DE ÓPERA MÁS ACLAMADO HOY EN DÍA CELEBRA EL MOMENTO MÁS FESTIVO DEL AÑO CON UNA SELECCIÓN ÚNICA DE LAS CANCIONES Y VILLANCICOS MÁS QUERIDOS POR TODOS

21 NUEVAS GRABACIONES. CON ARREGLOS CONTEMPORÁNEOS DE MELODÍAS FOLCLÓRICAS TRADICIONALES, CLÁSICOS DE JAZZ Y DEL REPERTORIO CLÁSICO OCCIDENTAL

EL ACTUALMENTE CONSIDERADO COMO UNO DE LOS SOLISTAS MÁS IMPORTANTES DEL MUNDO EN SU INSTRUMENTO PRESENTA ALGUNAS DE LAS OBRAS MÁS CONOCIDAS JAMÁS ESCRITAS PARA GUITARRA

Visitanos en: www.sonymclassical.es



¿Ha llegado la hora de esta preterida obra maestra de Verdi? *Simon Boccanegra* nunca ha sido comprendida ni aceptada dentro del catálogo verdiano y ha sido arrinconada por su sombrío argumento y orquestación, a pesar de que la versión definitiva es de 1881 cuando la pluma del maestro plasmaba su pensamiento con exactitud. Fascinado por ella desde hace años por su intenso drama humano, encontramos aquí la versión que debe rescatarla. Todo encaja: el elenco vocal es impecable, con un Luca Salsi en estado de gracia como Simon, Rebeka como Amelia Grimaldi, ya consolidada como una de las mejores sopranos actuales; René Pape que sigue manteniendo ese color vocal único y Castronovo como Gabriele Adorno, sacando todo el partido posible a su papel en esta ópera donde el tenor no se erige en el protagonista primero.

Gergiev, director extremo, dirige de manera volcánica y apasionada a la siempre única Wiener Philharmoniker, con dinámicas extremas al servicio del drama. La puesta en escena de Kriegenburg para ese mastodóntico espacio que es el Festspielhaus salzburgués, complicado de llenar, explica bien el drama con un uso más que notable de la luminotecnia y un vestuario y decorado con colores neutros. Y todo servido en esta grabación del verano de 2019 en resolución 4K. Todo ha conspirado para servirnos una de las mejores grabaciones en vídeo de una ópera de esta temporada.

Jerónimo Marín

VERDI: *Simon Boccanegra*. Luca Salsi, Marina Rebeka, René Pape, Charles Castronovo. Coro y Orquesta de la Ópera de Viena / Valery Gergiev. Escena: Andreas Kriegenburg.

Unitel-CMajor 802608 • DVD • 142' • 4K Ultra HD • DTS

★★★★★ R

Nadie sabe aún qué pudo mover a un Vivaldi de sesenta y dos años a dejar su Venecia natal para marchar a Viena. Quizá el ansia de un nuevo público para sus óperas, un patrón importante o ambas cosas. Al arribar Viena encontró cercenadas todas sus expectativas con la muerte del emperador Carlos VI y los teatros cerrados por el luto. En la miseria y un mes antes de morir malvendió quince Concieros para violín al conde italiano Vinciguerra Tommaso Collalto. Los Collalto eran de origen veneciano afincados en Moravia y tenían entre sus posesiones el castillo de Brno y allí, en "il Castello", quedó esta colección de Concieros de los que se han perdido la mitad. Los manuscritos originales se hallan en la Biblioteca Nacional de Turín.

Compuestos ya en una etapa de plena madurez, entre 1720 y mediados de la década de 1730, constituyen un verdadero tesoro que aúna el dramatismo de la ópera con la estilización armónica y melódica del *Style Galant*. Las exigentes partes del violín solista, plagadas de saltos, adornos y ritmos sincopados encuentran su horma en el apabullante virtuosismo de Alessandro Tampieri. Ágil en la ornamentación, flexible y sutil en el fraseo, obtiene una riqueza de matices impresionante. La Accademia Bizantina le da la réplica con un sonido dúctil, ora suntuoso, ora chispeante, reforzado por el creativo continuo de Tiziano Bagnati con el archilaúd y Ottavio Dantone con su clave Grimaldi. Espectacular.

Mercedes García Molina



VIVALDI: *Concerti per violino VII "Per il castello"*. Alessandro Tampieri, violín. Accademia Bizantina / Ottavio Dantone.

Naïve OP7078 • 73' • DDD

★★★★★ S

EL MAESTRO, TERCERA PARTE

Decía en la reseña del Vol. 2 de esta colección dedicada a Dietrich Fischer-Dieskau que la selección de grabaciones mostraba el trabajo intenso del barítono por divulgar el repertorio menos conocido. En el Vol. 3 esta pasión se centra en el siglo XX, con cinco discos, dedicado cada uno a un compositor.

El CD 1 es una rareza, un recital que el barítono y Hartmut Höll dedicaron íntegramente a Maurice Ravel; pocos se programan así hoy en día. El disco tiene su interés, como lo tiene cualquier grabación de Fischer-Dieskau, pero no es lo más adecuado si se trata de descubrir el repertorio del compositor; sus *Histoires naturelles* son muy personales (seguramente demasiado) y no hay una gran afinidad entre el cantante y los ciclos de canciones populares.

El último ciclo, *Don Quichotte à Dulcinée*, compuesto en 1933, coincide en el tiempo con buena parte de los Lieder de Paul Hindemith que el cantante y Aribert Reimann seleccionaron para el recital que ocupa el CD 2; un disco de mucho interés, entre otras cosas por el acercamiento que hace Hindemith a los poetas "de siempre" (Hölderlin, Rückert o Brentano en alemán; Blake o Shelley en inglés, en canciones compuestas en 1942, en el exilio).

Los dos discos siguientes son para Wolfgang Fortner y Hermann Reutter, un proyecto académico surgido en la Hochschule der Künste de Berlín, donde eran profesores tanto Fischer-Dieskau y Reimann como el alumno de ambos, Axel Bauni. De Fortner se recogen la mayoría de sus canciones, aunque Fischer-Dieskau sólo interpreta *Terzinen von Hugo von Hofmannsthal*; el resto las interpretan alumnos de la Hochschule acompañados por Bauni; Christopher Lincoln y Ralph Lukas se reparten las canciones de Shakespeare, mientras que Stella Doufexis canta el ciclo de Neruda, con



dificultades evidentes en la pronunciación.

El CD 4 recoge canciones compuestas por Reutter entre 1947 y 1972; son piezas variadas y seguramente también con el lenguaje más asequible. La primera parte la canta Doris Soffel, mientras que la segunda va a cargo de nuevamente de Fischer-Dieskau y Reimann.

El último disco incluye dos obras del propio Reimann dedicadas a su amigo Dietrich. El compositor ha arreglado para cuarteto de cuerda Lieder de Brahms, Mendelssohn o Schumann, y en el CD 5 escuchamos un ciclo compuesto por él mismo para esta formación, *Unrevealed*, con textos de Lord Byron; es una obra que merece audiciones repetidas y atentas, porque nos dará muchas alegrías. El segundo ciclo, *Shine and Dark*, con acompañamiento para piano (mano izquierda), tiene poemas de James Joyce, y aquí conviene hacer un inciso: los textos están incluidos en el booklet (sin traducción, como en toda la serie), mientras que los del ciclo *Chamber Music*, del mismo poeta, no lo están, por deseo de sus herederos; no se indican los motivos, pero permítanme mostrar mi perplejidad cuando los herederos de un artista impiden la difusión de su obra.

Las grabaciones de estas obras son de 1988 y 1989, y el resto de las de Fischer-Dieskau son todas de los años ochenta (el resto son diez años posteriores). Como apuntaba en la reseña del primer volumen, son interpretaciones de un cantante en los últimos años de su carrera; la voz ha sufrido el desgaste lógico, pero la sabiduría está intacta (también sigue ahí el manierismo, cada vez más acusado). Se tenga más o menos afinidad con su canto en esta etapa, o incluso con el repertorio, este volumen es el testimonio de la última época de un artista imprescindible.

Sylvia Pujalte Piñán

DIETRICH FISCHER-DIESKAU. LIED EDITION (VOL. 3). Obras de RAVEL, HINDEMITH, FORTNER, REUTTER y REIMANN. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Stella Doufexis y Doris Soffel, mezzos. Christopher Lincoln, tenor. Ralf Lukas, bajo-barítono. Hartmut Höll, Aribert Reimann y Axel Bauni, piano. Cherubini Quartett.

Orfeo C994205 • 5 CD • 5 h 16' • ADD/DDD

★★★★★



La idea de "disco-concepto", una grabación ordenada en torno a una idea central, es propia sobre todo del rock pero, como bien sabrán los lectores, se puede trasladar al Lied. *Fremde Heimat* (un título de difícil traducción, algo así como "Hogar forastero", que tiene algo de oxímoron) encaja en esta categoría, y el cantante explica en el booklet el porqué de las canciones elegidas para narrar un viaje que emprende el yo poético llevado por su sed de aventuras; al final del disco, saciada esta sed, volverá a casa.

El recorrido nos lleva por tierras de habla alemana, con excepciones británica (Peter Warlock) y americana (Charles Ives); desde los primeros tiempos de la canción (Franz Schubert) hasta la actualidad (Albin Fries), con algún hallazgo como la canción tradicional *Deine Hand mecht i gspian* que cierra el disco.

Rafael Fingerlos tiene una voz bonita y una línea de canto elegante y se entiende bien con su pianista, Sascha El Mouissi pero, pese a que sus interpretaciones son correctas, e incluso escuchamos algunas tan bonitas como *Ach, Lieb, ich muss nun scheiden o Wie rafft ich mich auf*, el disco no acaba de levantar el vuelo. Quizá falta más imaginación en las manos del pianista o más matices en la voz del cantante, o alguna aventura más en el viaje, algo que convierta el disco en claramente recomendable; una chispa que, esperemos, podría surgir en el próximo proyecto del joven dúo.

Silvia Pujalte Piñán

FREMDE HEIMAT. Lieder de BRAHMS, MAHLER, WOLF, STRAUSS, etc. Rafael Fingerlos, barítono. Sascha El Mouissi, piano.

Oehms Classics 1711 • 54' • DDD

★★★★

No sólo en la memoria de todo amante de la música francesa, sino de cualquier cinéfilo está la escena de *Tous les Matins du monde* en la que Marin Marais dirige con gesto adusto a Les Vingt-Quatre Violons du Roi. Justamente el lugar donde se grabó esta inolvidable escena es la Galerie Dorée de la Banque de France que celebra su trescientos aniversario con la edición de este lujoso DVD en formato libro.

La idea artística corresponde a Julien Chauvin, uno de los músicos más camaleónicos del panorama musical francés actual, violinista fundador y director de Le Concert de la Loge Olympique y miembro del Quatuor Cambini-Paris.

Julien Chauvin ha ido trenzando piezas de Marais, Charpentier, Lully, Rameau y de autores no franceses como Haendel, Haydn, Mozart y Boccherini con las escenas de la decoración de la galería. Las dos formaciones se mueven con sorprendente adaptabilidad y con una calidad musical excepcional, desde el Barroco hasta el Clasicismo, de la sinfonía a la música de cámara o de lo sacro a lo profano, siempre acordes con las imágenes que la impecable realización va presentando.

Las partes vocales de fragmentos de ópera u oratorio las interpreta bravamente la jovencísima soprano belga Jodie Devos, de voz ligera y cristalina, perfecta para las coloraturas. Y emocionantes hasta la lágrima resultan los solos de Justin Taylor con el clave y Thomas Dunford con el archilaúd. Un placer para los sentidos y el intelecto.

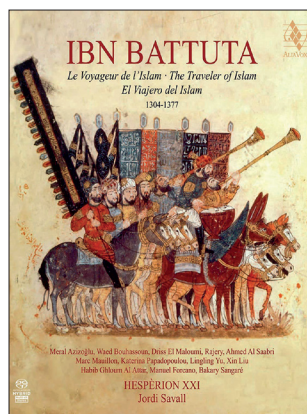
Mercedes García Molina



GALERIE DORÉE. Obras de BOCCHERINI, COUPERIN, CHARPENTIER, HAEDEL... Le Concert de la Loge Olympique, Quatuor Cambini-Paris / Julien Chauvin.

Bel Air Classiques BAC171 • DVD • 77' • DD 5.1

★★★★★



Contemporáneo de Marco Polo (1254-1324), Šams al-Dīn Abū 'Abd Allāh Muḥammad ibn Muḥammad ibn Ibrāhīm al-Ṭaṅgī, es decir, "el tangerino", conocido como Ibn Baṭṭūta (1304-1377), fue un viajero magrebí, cuyos casi treinta años de andanzas a lo largo y ancho del mundo por aquel entonces conocido quedaron recogidas en el libro comúnmente denominado *Rihla*, es decir, *Viaje*.

En dos CD incluidos en un precioso libro ilustrado, esta vez heptagloto, pues a los idiomas habituales viene a unirse el árabe, Jordi Savall y su grupo nos ofrecen un periplo musical por las tierras visitadas por el infatigable aventurero, con partes recitadas en inglés, francés y árabe, junto con ejemplos sonoros que van desde el Mediterráneo hasta la China. Particularmente llamativo es el corte n. 16 del primer CD, en el que figura la versión primigenia y devota de una canción que en el año 1960 puso de moda el cantante egipcio Georges Wadī' "Bob" 'Azzām (1925-2004), con una descacharrante letra que comenzaba: "Chérie je t'aime, chérie je t'adore, como la salsa de pomodoro".

Grabación muy oportuna para recordarnos la importancia que ha tenido la música en el Islam, y tanto más ahora, cuando ciertos sectores de integristas cerriles e intolerantes, basándose en una interpretación torticera de la aleya 64 de la azora 17 del Corán, han decidido declarar la "ḥarām".

Salustio Alvarado

IBN BAṬṬŪTA, EL VIAJERO DEL ISLAM. Azizoğlu, Rajery, Mauillon, Sangaré, Forcano. Hespèrion XXI / Jordi Savall.

Alia Vox AVSA9930 • 2 CD • 146' • DDD

★★★★SP

Si bien "Deh, vieni alla finestra" de la ópera *Don Giovanni* de Mozart es, sin duda, la más conocida de todas las arias con mandolina obligada, no es, ni mucho menos, la única. Prueba de ello es la presente grabación (la más reciente de una serie de Deutsche Harmonia Mundi dedicada a este repertorio), que nos ofrece arias de ópera para tal combinación instrumental de Tommaso Traetta (1727-1779), Baldassare Galuppi (1706-1785), Genaro Manna (1715-1779), Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732) y Antonio Lotti (1667-1740), completándose el programa con los conocidos *Conciertos RV 532 y RV 425* de Antonio Vivaldi (1678-1741) y la no tan conocida *Sonata en mi menor para mandolina, violín y bajo continuo* de Carlo Arrigoni (1697-1744) y unas variaciones anónimas sobre *La Folia*.

Este disco alemán de Deutsche Harmonia Mundi, pero con solistas españoles, la soprano manresana Nuria Rial, quien a estas alturas ya no necesita panegírico alguno, y los mandolinistas Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón, estrellas del conjunto de cámara Artemandoline, prosigue, como se ha dicho más arriba, la exitosa serie del registros del sello teutón distribuido por Sony Classical consagrados a dar a conocer el riquísimo y hasta ahora bastante ignorado repertorio de la mandolina barroca y clásica.

Salustio Alvarado



LA FRAGANCIA DE VENECIA. Obras de TRAETTA, GALUPPI, MANNA, CONTI, LOTTI, VIVALDI, ARRIGONI. Nuria Rial, soprano. Artemandoline.

DHM 19439743812 • 69' • DDD

★★★★★



Los aficionados verdianos están de enhorabuena con este disco que recoge quince canciones del compositor, la mitad de las que compuso. Y lo están tanto por poder escuchar este repertorio como por hacerlo con las buenas interpretaciones de Carmen Solís y Rubén Fernández Aguirre.

Las *romance di camera* no eran piezas concebidas "a dos voces" (voz y piano) en torno a un poema, como el *Lied*, sino piezas de inspiración claramente operística que buscaban el lucimiento de la voz. Y Carmen Solís les hace justicia y se luce con su voz generosa, su fraseo y su calidez. El papel del piano es más ingrato, cosas del género (aunque a veces Verdi le concede momentos especialmente afortunados, como en *Nell'orro di notte oscura*), y Rubén Fernández Aguirre destaca también en su papel discreto, aunque parezca una contradicción.

Las canciones eran también una forma de promoción para un joven compositor que aspirase a triunfar en la ópera, y así escuchamos al Verdi pre-*Nabucco* (1842) e incluso al pre-*Oberto* (1839), con piezas que ya anticipan lo que vendrá, como *Non t'acostare all'urna*. Buena parte de las canciones son de los años 40, y un par están compuestas en torno al 1870, entre ellas una de las más conocidas, *Stornello*. Amores imposibles y desgracias varias recorren la grabación, más o menos los temas que encontramos en las óperas de Verdi, con pasajes aquí y allá que también nos las recuerdan musicalmente.

Silvia Pujalte Piñán

LA SEDUZIONE. Canciones de VERDI. Carmen Solís, soprano. Rubén Fernández Aguirre, piano. IBS Classical IBS192019 • 56' • DDD

★★★★

El sello Orfeo está de celebración, lleva casi medio siglo ofreciendo grabaciones desde su sede alemana y ha decidido recordarnos lo nutrido de su catálogo vocal con un compendio de algunos de sus mejores recitales en una caja de diez discos.

El plantel es de primera, y en la recopilación se dan cita varias generaciones de cantantes que, en su repertorio o presentando rarezas, firman interpretaciones de altísimo nivel. Espectacular es el recital Tchaikovsky de Julia Varady, cuyo instrumento vence al más insensible por la calidez y la entrega. El que fuera su marido, se mide con Carlo Bergonzi en un programa de dúos de gran intensidad teatral, algo que tampoco falta en los discos de Brigitte Fassbaender o Grace Bumbry, absolutas maestras en cada una de las intervenciones, ya sea en los roles de soprano o en los de mezzo.

Las también carismáticas Agnes Baltsa y Edita Gruberova muestran lo mejor de sus instrumentos en *belcanto* y sirven de bisagra con la otra generación, a la que pertenecen Piotr Beczala, con su celebrado recital verdiano, Adrienne Pieczonka, con un Wagner lírico y elegante, y Krassimira Stoyanova, cuyo nutrido debut en el sello es perfecto de inicio a fin.

Para finalizar, además de la ópera, hay espacio para el territorio de la canción italiana con un temperamental Franco Bonisoli.

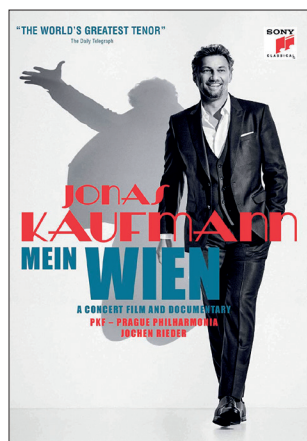
Pedro Coco Jiménez



LEGENDARY VOICES. Diversas arias de BELLINI, HANDEL, MOZART, STRAUSS, VERDI, WAGNER, etc. Agnes Baltsa, Piotr Beczala, Carlo Bergonzi, Franco Bonisoli, Grace Bumbry, Brigitte Fassbaender, Dietrich Fischer-Dieskau, Edita Gruberova, Adrienne Pieczonka, Krassimira Stoyanova, Julia Varady. Varias orquestas y directores.

Orfeo C200021 • 10 CD • 544' • DDD

★★★★★ HR



Un concierto delicioso en el que el carismático Jonas Kaufmann se mete en el bolsillo a un público austriaco caluroso y entusiasta. Este DVD que publica Sony Classical un año después de la aparición en el mercado de *Wien* en CD, es el complemento perfecto para los aficionados al arte del tenor alemán, con un programa que prácticamente reproduce las pistas del disco y que, además, incluye algunas piezas instrumentales y la colaboración asimismo de la soprano Rachel Willis-Sørensen. A ella esta vez se le permite lucirse además en solitario con una bellísima interpretación del *Vilja-Lied* de *La viuda alegre* de Lehár.

Con una actitud más extrovertida que en el estudio, obviamente por las circunstancias del directo, el buen hacer de Kaufmann queda patente desde el aria de la straussiana *Fanny Elssler*. Su personal timbre va muy bien a la opereta, y se permite múltiples matices que hacen que el recorrido por el repertorio resulte un exquisito y muy logrado viaje musical.

Lo acompañan ahora en él no la Filarmónica de Viena sino una Prague Philharmonia también muy implicada en la celebración, que reproduce perfectamente la simpatía atmosférica vienesa a las órdenes del atento Jochen Rieder; éste es a su vez pianista en la última canción, la más moderna "Der Tod, das muss ein Wiener sein".

Pedro Coco Jiménez

MEIN WIEN. JONAS KAUFMANN. Obras de LEHÁR, J. STRAUSS II, ZELLER, etc. Jonas Kaufmann, tenor, PKF - Prague Philharmonia / Jochen Rieder.

Sony Classical 19439734009 • DVD • 97' • DTS

★★★★★

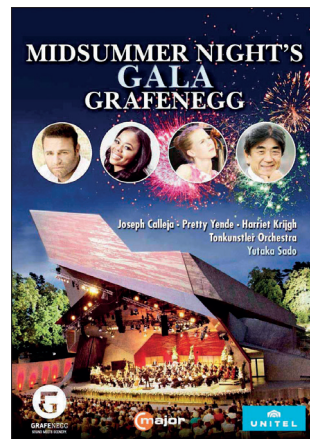
Los festivales de verano centroeuropeos al aire libre, aun con los riesgos que implica la imprevisible meteorología, son siempre un atractivo plan, especialmente si al espléndido marco, natural en la mayoría de las ocasiones, se añaden populares nombres de la lírica. Así, no es de extrañar que las televisiones o cines se empiecen a interesar por retransmitir los espectáculos más prometedores, para, si todo sale según lo esperado, comercializarlos como en el caso que nos ocupa.

En la ya famosa gala de Graffenegg, por la que se han paseado nombres como Terfel, Peretyatko, Hvorostovsky o Garifullina en los últimos años, se dan cita en esta ocasión la ascendente soprano Pretty Yende, con su bello timbre, seguros agudos y variado repertorio, y el ya consagrado Joseph Calleja, un tenor que con su personales mimbres y cuidado fraseo resulta más convincente en Puccini que en Verdi.

Es una pena que, probablemente por cuestiones de agendas, solo se interprete un dúo entre los dos solistas, un sentido "Parigi, o cara" que anticipa (para entusiasmo de muchos, prometedoramente) el debut como Violetta de la artista sudáfricana.

Por su parte, la sensibilidad de la joven violonchelista neerlandesa Harriet Krijgh queda patente en su breve intervención, interpretando con seguridad y variedad de acentos "Les larmes de Jacqueline" de Offenbach.

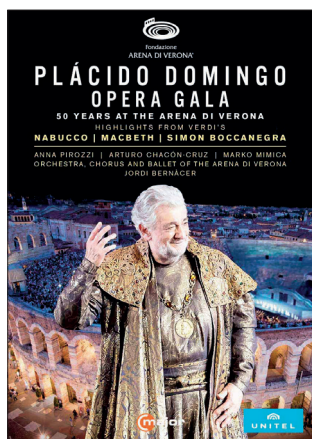
Pedro Coco Jiménez



MIDSUMMER NIGHT'S GALA GRAFFENEGG. Pretty Yende, Joseph Calleja y Harriet Krijgh. Tonkünstler Orchestra / Yutaka Sado.

CMajor 749108 • DVD • 76' • DD 5.0

★★★★



El pasado año se cumplían los cincuenta años del debut de Plácido Domingo en la Arena de Verona, escenario que pisó por primera vez como tenor a los 28 años y por partida doble, como Calaf y como Don Carlo. Su versatilidad y resistencia quedaban ya patentes entonces, aunque pocos podrían imaginar que cinco décadas después se le homenajeara en una gala en la que asumiría en exclusiva roles de barítono. Se cumplían diez años además del cambio de cuerda con el rol que cierra el espectáculo y que quizás sea el que más interiorizado tiene: *Simon Boccanegra*.

A su lado, una siempre atenta al estilo y muy entregada Anna Pirozzi brilla especialmente como doliente Amelia, aunque estremece del mismo modo con la arrepentida Abigail de *Nabucco* en el bellísimo lamento del cuarto acto.

El resto de los participantes en la gala son asimismo voces que acompañan con frecuencia a Domingo en sus representaciones, especialmente el tenor Arturo Chacón Cruz, que tiene oportunidad de lucirse con las arias de Macduff y Gabriele.

Muy cuidada y de rico juego de contrastes la dirección de Jordi Bernàcer, que parece encontrarse cómodo en el repertorio verdiano. Por su parte, una puesta en escena esencial y polivalente y un juego de proyecciones consiguen llenar el enorme espacio escénico de manera efectiva.

Pedro Coco Jiménez

PLÁCIDO DOMINGO. 50 YEARS AT THE ARENA DI VERONA. Escenas de *Nabucco*, *Macbeth* y *Simon Boccanegra* de VERDI. Plácido Domingo, Anna Pirozzi, Arturo Chacón Cruz, Marko Mimica. Orquesta y Coro de la Arena de Verona / Jordi Bernàcer.

CMajor 755008 • 2 DVD • 154' • DD 5.1

★★★★

La refinada y bella voz del joven tenor cordobés, Pablo García-López, con uno de los mejores pianistas acompañantes del panorama actual, Aurelio Viribay, nos ofrecen una mezcla eficaz de canciones favoritas del panorama musical español que nos resultan familiares, como los ejemplos de Toldrá (*Seis Canciones Castellanas*) o Esplá (*Cinco Canciones Playeras*), y canciones relativamente desconocidas (del jiennense Joaquín Reyes Cabrera y del cordobés Ramón Medina) que ayudan a hacer de este un programa especialmente atractivo. Además se junta un estimable trabajo de ingeniería de sonido, notándose una bella transparencia en cada pista. El intérprete canta en su lengua materna y se nota en la perfecta modulación que hace que los poemas sean perfectamente plausibles para el escuchante, y en estilos musicales y modismos que han estado en sus oídos durante toda la vida, con unos resultados más que correctos en todos los sentidos y tremendamente satisfactorio de escuchar.

No hay poca poesía solo en la elocuencia de cada partitura que suena tan elegante y apasionada como lo hace en el corazón de la conjunción entre músico y poeta. La elegancia asimismo del pianista es brillante y sensible a partes iguales, mostrando una gran musicalidad en el fraseo, adecuándose en todo momento a las características de la voz cantante.

De agradecer es el libreto con las menciones biográficas a los "no tan conocidos" compositores, que ayuda a disfrutar aún más si se cabe de la producción de ellos elegida.

Luis Suárez



RUTAS. Obras de TOLDRÁ, ESPLÁ, JOAQUÍN REYES, RAMÓN MEDINA. Pablo García-López, tenor. Aurelio Viribay, piano.

La Cúpula Music • DDD • 50'

★★★★★ SR



SoRyang nos presenta en su primer compacto para Gramola tres pesos pesados del piano romántico. La coreana afincada en Austria comienza su tremendo recital con la *Sonata Patética* de Beethoven, en una versión que sorprende en su primer movimiento. Hay un fraseo muy natural, donde cada motivo se expresa por sí solo con una intención definida y un papel claro, formando un discurso muy coherente. Ayudada por un estupendo uso de los diferentes volúmenes, resulta contundente y delicada a partes iguales, adaptándose al carácter de la música perfectamente. Lástima que el *Adagio* se eche a perder por una velocidad algo elevada y un *cantabile* insuficiente; el *Rondó* está bien tocado en general, pero tiene detalles aquí y allá que pueden sonar caprichosos.

La *Fantasia Wanderer* de Schubert nos muestra el lado más virtuoso de SoRyang, que es capaz de convertir el torrente inacabable de notas en un bello conjunto expresivo, muy apasionado. Quizás el *Adagio* central no esté a la misma altura, perdiéndose parte de lo conseguido.

Finalmente, la *Sonata n. 3* de Schumann queda en el tercer puesto del podio; esta música demanda grandes dosis de pasión, y SoRyang no consigue penetrar en el maravilloso mundo sonoro del de Zwickau. Daniel Barenboim, Claudio Arrau y Vladimir Horowitz siguen siendo, respectivamente, las referencias en estas colosales obras.

Jordi Caturla González

SORYANG. Obras de BEETHOVEN, BRAHMS, SCHUBERT y SCHUMANN. SoRyang, piano.

Gramola 99179 • 74' • DDD

★★★★★

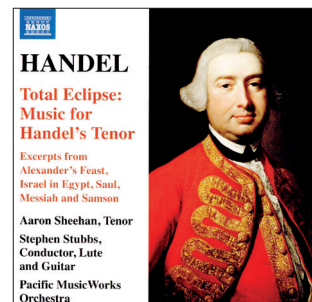
Debut discográfico de Pacific MusicWorks Orchestra, formación estadounidense de instrumentos de época, fundada por Stephen Stubbs, quien tras permanecer en Europa durante treinta años ha regresado a su Estados Unidos natal para deleite de sus compatriotas. El CD es un homenaje a John Beard, tenor favorito de Georg Friedrich Haendel durante sus últimos veintisiete años de vida. Haendel ideó para Beard constantes arias y personajes en todos sus oratorios ingleses posteriores a *Esther*.

Aaron Sheenan es el tenor escogido por Stubbs para encarnar a la musa, espléndida idea, puesto que Sheenan encarna el ideal de tenor haendeliano con su voz plena pero no demasiado grande, con el *vibrato* justo para permanecer en el estilo, con un buen *fiato* que permita abordar los largos fraseos de sus melodías y con un timbre lo bastante elegante y lo suficientemente heroico como para abordar los grandes roles de sus oratorios.

A esta sabia elección de su protagonista hay que sumar la formidable orquesta que ha logrado formar Stubbs, con una sección de violines impecable liderada de un modo óptimo por la violinista Tekla Cunningham, mientras que Stubbs da muestras de su sapiencia dirigiendo férreamente al bajo continuo, siempre presente y que resulta una sólida e implacable motriz de Pacific MusicWorks Orchestra.

La elección de unas fantásticas arias de oratorios como *Alexander's Feast*, *Israel in Egypt*, *Samson o Messiah*, junto a la inclusión de dos de sus deliciosos *Concerti Grossi*, da como resultado un extraordinario registro.

Simón Andueza



TOTAL ECLIPSE: MUSIC FOR HANDEL'S TENOR. Obras de HANDEL. Aaron Sheenan, tenor. Pacific MusicWorks Orchestra / Tekla Cunningham, violin y directora. Stephen Stubbs, laúd, guitarra y director.

Naxos 8.573914 • 68' • DDD

★★★★★

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

Instrumental



Primeras grabaciones mundiales de estas obras del compositor brasileño, en las que destacan el colorido y la constante transformación. Con interpretaciones que destacan estas virtudes, este es un disco que supone un paso más en la música brasileña.

ALMEIDA PRADO: Piano Concerto n. 1, Aurora & Concerto Fribourgeois. Sonia Rubinsky (piano). Minas Gerais Philharmonic Orchestra / Fabio Mechetti.

Naxos 8.574225 • DDD • 72'

★★★★



Como estudiante de Balakirev y Rimsky, Semyon Alexeyevich Barmotin (1877-1939) desarrolló su carrera bajo los primeros años del régimen bolchevique y su música desprende la tensión de la época. En este disco se interpretan de manera admirable los 20 Preludios Op. 12 y las Variaciones Op. 1.

BARMOTIN: Música para piano. Christopher Williams (piano).

Grand Piano GP799 • DDD • 77'

★★★★



Segundo volumen de la obra para piano del compositor croata Blagoje Bersa, con evidentes influencias del folklore balcánico y de la escuela clásica vienesa centro-europea, no en vano desarrolló su formación en la capital de Austria.

BERSA: Obras para piano (vol. 2). Goran Filipec (piano).

Grand Piano GP832 • DDD • 67'

★★★★

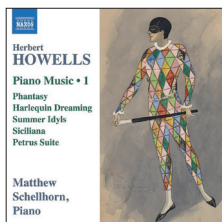


Tres obras concertantes de Camargo Guarneri, compositor fundamental para entender la música brasileña, que va más allá de Villa-Lobos. Con la colaboración estatal, estos discos se perfilan como antológicos para el país sudamericano.

GUARNIERI: Choros I, Seresta. Olga Kopylova, Alexandre Silvêrio, Cláudia Nascimento, Davi Graton. Sinfônica do Estado de São Paulo / Isaac Karabtschewsky.

Naxos 8.574197 • DDD • 58'

★★★★



Una buena noticia para los amantes del piano poco frecuente que Naxos de comienzo a la integral de Herbert Howells, compositor que necesita mayor difusión más allá de Gran Bretaña, donde goza de prestigio. Este volumen contienen las románticas *Summer Idyls* de 1911.

HOWELLS: Música para piano (vol. 1). Matthew Schellhorn (piano).

Naxos 8.571382 • DDD • 66'

★★★★

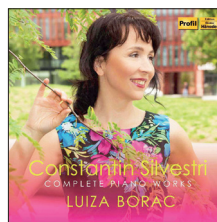


Okiëna se ha dejado seducir por el último piano de Liszt, sin duda el más íntimo y ausente del adorno de romanticismo y virtuosismo de su autor. Interpretaciones muy trabajadas y estudiadas, que merecen su escucha atenta, sin la intención de desbancar a las grandes versiones de estas obras postreras.

LISZT: Obras para piano. Josu Okiëna, piano.

Sony Classical 19075946362 • DDD • 72'

★★★★

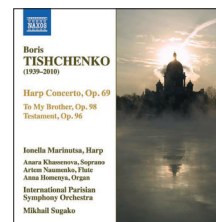


Como era habitual en algunos de los directores del siglo XX, sus propias obras las mantenían bajo "secreto", a la espera que intérpretes, en este caso paisanos de Constantin Silvestri, las hicieron valer como merecen, tal es el caso de esta curiosa integral.

SILVESTRI: Obras para piano completas. Luiza Borac (piano). National Radio Orchestra Bucharest / Rossen Gergov.

Profil PH20028 • 2 CD • DDD • 2h 38'

★★★★

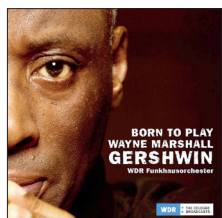


Considerado heredero de Shostakovich, Boris Tishchenko, fallecido en 2010, despliega esas características en estas tres obras, siendo el *Concierto para arpa Op. 69* de ambiciosas dimensiones y una obra emblemática para el instrumento.

TISHCHENKO: Harp Concerto, To My Brother, Testament. International Parisian Symphony Orchestra / Mikhail Sugakov.

Naxos 8.579048 • DDD • 53'

★★★★



Con vistosas obras de Paquito D'Rivera junto a clásicas músicas de George Gershwin, el pianista y director Wayne Marshall prosigue con su defensa a ultranza del compositor de la *Rhapsody in Blue*, incluida en una frenética interpretación.

BORN TO PLAY GERSHWIN. Paquito D'Rivera. Wayne Marshall, piano y director. WDR Funkhausorchester.

Avi Music AVI8553007 • DDD • 73'

★★★★



Estos intérpretes españoles (Marina Pardo, mezzo; Rubén Menéndez Larfeuil, viola y Miguel Huertas, piano), nos ofrecen un hermoso disco con Lieder inusuales de Bridge, Loeffler y los capitales *Zwei Gesänge Op. 91* de Brahms, llevados por un camino de sincera melancolía.

LES FLEURS DU MAL. Obras de LOEFFLER, BRIDGE, BRAHMS. Trio Spleen.

Aria Classics • DDD • 58'

★★★★★ P

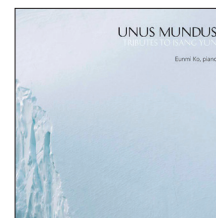


Toda una sorpresa la joven pianista italo-germana Sophie Pacini, que ofrece un Mozart de belleza incomparable (*Sonata KV 310* y *Variaciones KV 256*), así como un Schubert de profunda hondura y coherencia (*Sonata D 784*). Sin duda, una pianista a seguir.

RIMEMBRANZA. Obras de MOZART, SCHUBERT... Sophie Pacini (piano).

Myrios AVE301 • DDD • 76'

★★★★★/★★★★★

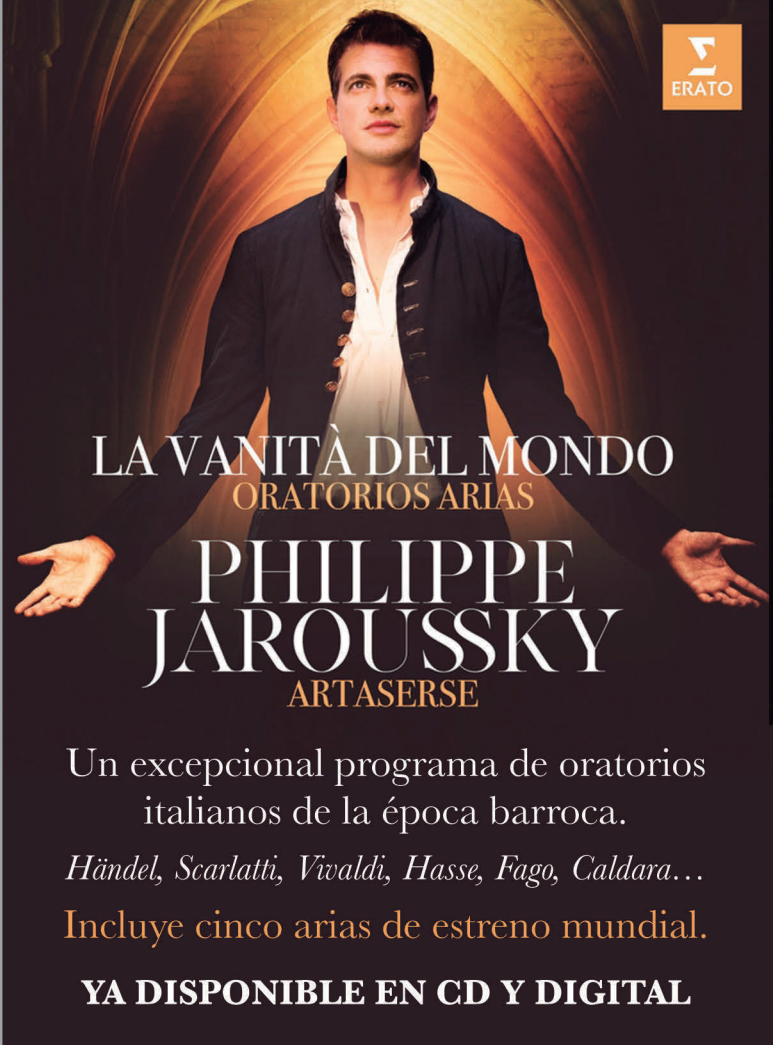


En *Unus Mundus*, disco con creaciones pianísticas contemporáneas, Eunmi Ko desarrolla toda su inteligencia interpretativa, destacando *Tiento de Batalla* del español Alejandro Román o la obra que da título al disco, de Ingrid Stölzel.

UNUS MUNDUS. Eunmi Ko (piano).

Innova 037 • DDD • 55'

★★★★★



ERATO

LA VANITÀ DEL MONDO

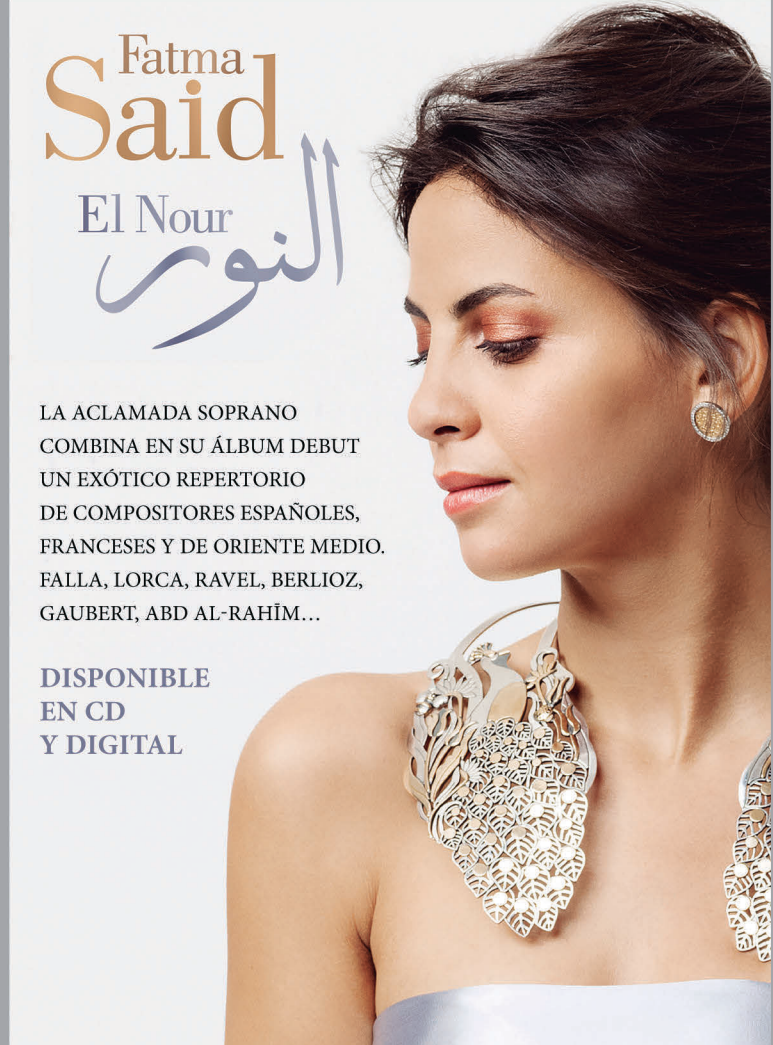
ORATORIOS ARIAS

PHILIPPE JAROUSSKY

ARTASERSE

Un excepcional programa de oratorios italianos de la época barroca.
Händel, Scarlatti, Vivaldi, Hasse, Fago, Caldara...
 Incluye cinco arias de estreno mundial.

YA DISPONIBLE EN CD Y DIGITAL



Fatma Said

El Nour

النور

LA ACLAMADA SOPRANO
 COMBINA EN SU ÁLBUM DEBUT
 UN EXÓTICO REPERTORIO
 DE COMPOSITORES ESPAÑOLES,
 FRANCESES Y DE ORIENTE MEDIO.
 FALLA, LORCA, RAVEL, BERLIOZ,
 GAUBERT, ABD AL-RAHÍM...

**DISPONIBLE
 EN CD
 Y DIGITAL**

GAUTIER CAPUÇON

EMOTIONS

Una fascinante gama de emociones se despliega a lo largo del arco del violonchelista francés.

Desde *Claro de Luna* de Debussy a la *Pavana* de Fauré, pasando por el *Ave María* de Schubert, el *False Sentimentale* de Tchaikovsky, *Oblivion* de Piazzolla o *Alleluja* de Leonard Cohen...

**YA DISPONIBLE
 EN CD Y DIGITAL**



ERATO

*Bach, Rameau, Chopin, Rachmaninov, Gluck, Scarlatti,
 Ravel, Chabrier, Satie, Fauré, Wiener, Morzat...*



ALEXANDRE THARAUD

le poète du piano

Un triple CD que recoge la amplia y variada riqueza musical que atesora en su discografía, además de numerosas grabaciones inéditas y otras de estreno mundial.

YA DISPONIBLE EN CD Y DIGITAL

ERATO

¿NO ES ESTO UN SUEÑO?

La pregunta que se hace a sí mismo el príncipe de Homburg al final del drama de Kleist cuando, a punto de ser ejecutado por su indisciplina frente a las severas normas militares, parece que su condena fuera a ser conmutada, adquiere sin embargo una mayor ambigüedad en la recreación que el compositor Hans Werner Henze y su libretista, la gran escritora austriaca Ingeborg Bachmann, realizaron en su ópera homónima, de 1958. Ese instante se mantiene en un turbador suspenso, como si el hipotético perdón no fuera sino la última de las alucinaciones de un joven que, extraño sonámbulo, diluye las fronteras de una realidad insoportable con las proyecciones oníricas de su fantasía.

Los dos creadores se aproximaron a uno de los textos fundacionales del romanticis-

mo en medio de un sombrío contexto histórico como el de la posguerra, en el que la confrontación crítica con los crímenes del nacionalsocialismo se soslayaban, ocultos bajo los perfiles del "milagro económico alemán".

Henze y Bachmann, en los años iniciales de esa suerte de exilio en Italia, país que habrían de elegir como patria adoptiva, percibieron el alegato de Kleist contra el militarismo prusiano como una profética crítica de lo que finalmente había culminado en el autoritarismo del Tercer Reich. El estado de continuada ensoñación del príncipe suponía además, para ambos, un excepcional paradigma de la propia disposición creadora y de sus búsquedas estéticas, impulsadas por un anhelo de belleza pero incapaces de sustraerse a las nocivas huellas de la historia contemporánea. Y ello a través de un género, como el de la ópera, que precisamente en esa coyuntura era anatémizado por los adalides de la vanguardia musical.

Soberbia partitura

Todas esas dimensiones se alían en una soberbia partitura en la que Henze exhibe la fascinación que durante ese periodo siente por el gran legado *belcantista*, cuyos parámetros y soluciones permean una escritura vocal que, sin

resultar derivativa, se inserta con asombrosa perfección en un lenguaje donde también se demuestra la fecunda asimilación por parte del compositor de unas lecciones dodecafónicas readaptadas y filtradas gracias a un extraordinario temperamento dramático que, ajeno a imposiciones, sabe adecuarlas a las exigencias y funciones expresivas que la ópera demanda. De hecho, la confrontación entre los extáticos raptos oníricos del príncipe y la inflexible disciplina del mundo militar se establece, en términos musicales, a través de la dialéctica entre el rigor serial asociado a este último con episodios de una exaltada libertad armónica y melódica, donde emergen momentos de una estremecedora belleza, como el aria del príncipe "Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein", cuya misteriosa consistencia vocal, casi desmaterializada, está acechada por presagios y promesas.

El presente registro procede de las funciones que tuvieron lugar en la Staatsoper de Stuttgart en marzo de 2019 y ha sido simultáneamente publicado en CD por Capriccio y en formato audiovisual por Naxos. Se trata de una admirable interpretación musical, impelida por el continuado vigor dramático que sabe imprimir el director Cornelius Meister, quien se afirma como un magnífico intérprete del repertorio contemporáneo. En el sólido reparto vocal sobresale la pareja protagonista, el príncipe encarnado por el barítono Robin Adams y la soprano Vera-Lotte Böcker como su prometida.

Más cuestionable es la producción escénica, algo errática en sus soluciones y ganada por una estética feista que ha terminado por imponerse como un tópico recurso, poco eficaz por cuanto parece agotado su potencial provocativo, y que es omnipresente en demasiados teatros alemanes. La comparación con la ejemplar propuesta del recientemente fallecido Nikolaus Lehnhoff, de comienzos de los 90 y también editada en DVD (Arthaus), resulta, en ese sentido, categórica.

"Emergen momentos de una estremecedora belleza, como el aria del príncipe 'Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein', cuya misteriosa consistencia vocal, casi desmaterializada, está acechada por presagios y promesas"

A pesar de ello, una más que bienvenida oportunidad para reencontrarse con una obra que reafirma la entidad de ese espléndido autor operístico que fue Hans Werner Henze.

David Cortés Santamarta

"Henze y Bachmann percibieron el alegato de Kleist contra el militarismo prusiano como una profética crítica de lo que finalmente había culminado en el autoritarismo del Tercer Reich"



Hans Werner Henze e Ingeborg Bachmann, compositor y libretista, respectivamente, de *El príncipe de Homburg*.



HENZE: El príncipe de Homburg. Vera-Lotte Böcker, soprano; Robin Adams, barítono; Stefan Margita, tenor; Helene Schneiderman, mezzo; Michael Ebbecke, barítono; Friedemann Röhlig, tenor. Staatsorchester Stuttgart / Cornelius Meister. Escena: Stephan Kimmig.

Capriccio C5405 • 2 CD • DDD • 108' Naxos 2110668 • DVD • 114' • PCM

★★★★★

2 DVD
VIDEO

L'ANGE DE NISIDA

DONIZETTI

Florian Sempey
Roberto Lorenzi
Konu Kim
Lidia Fridman
Federico Benetti

Orchestra e Coro Donizetti Opera
Jean-Luc Tingaud, conductor
Francesco Micheli, director

Musica

DIRECTA

www.musicairecta.es

**WORLD PREMIÈRE
ON VIDEO**


FONDAZIONE
TEATRO
DONIZETTI

SUNG IN FRENCH

DYNAMIC

SALZBURGO, 100 AÑOS DE ÓPERAS

Para tratar de cerrar la herida abierta que la Primera Guerra Mundial dejó en la abatida Austria, cuatro eminencias culturales de la época, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Franz Schalk y Alfred Roller, con Richard Strauss como “jefe de operaciones” en la sombra, idearon la creación de un festival en 1919 que acogiera a las élites culturales y devolviera el esplendor perdido, pero no en la imperial Viena, sino en Salzburgo, la ciudad natal de Mozart.

Desde entonces, peregrinos con una cartera abultada en busca de la élite musical centroeuropea viajan verano tras verano tras cien años a un Festival que se ha ido renovando, modificando y adaptando a cada época, incluyendo desde las sombras nacionalsocialistas de la Segunda Guerra Mundial o la posguerra, a las décadas donde bajo la inflexible dirección de Herbert von Karajan, Salzburgo presumía de ser el mejor Festival del mundo. Para ello, si en Santiago de Compostela tienen al apóstol, en Salzburgo tienen a la Filarmónica de Viena como orquesta residente, suficiente reclamo para que el peregrinaje anual tuviera su razón de ser artística.

Y es esta orquesta esplendorosa la que protagoniza ocho de las diez óperas que se han incluido en esta caja, con grabaciones en vivo desde Salzburgo entre 2008 (*Otello*) y 2019 (*Simon Boccanegra*, también reseñado aisladamente en la página 62 por Jerónimo Marín). Desconozco los motivos de la selección, si por títulos infrecuentes (*Fierrabras*), por montajes gloriosos (*Der Rosenkavalier* de Kupfer), por direcciones orquestales irrepetibles (Muti en *Otello*) o por la conjunción de un todo (*Pique Dame* de Jansons). También se ha querido mantener una cronología operística, desde el barroco con *Theodora* de Haendel (es un oratorio

llevado al foso), al siglo XX menos vanguardista de Richard Strauss (dos títulos: *Salome* y *Der Rosenkavalier*) y Janáček (*Caso Makropulos*). Sin olvidar al hijo predilecto (*La flauta mágica*) y a Rossini (*Italiana*), sorprende la ausencia de Wagner o Puccini, por citar quizá los dos pilares operísticos no representados en esta caja, aunque el alemán, como bien me apuntó Francisco Villalba, no ha sido plato habitual en Salzburgo, quizá porque los destellos de Bayreuth están demasiado cerca.

Comencemos por orden cronológico. La *Theodora* del tándem Ivor Bolton / Christof Loy es una delicia, a pesar de la excesiva imaginación del director teatral, pero en conjunto, totalmente disfrutable, si se soportan los excesos del hoy consagrado Loy en 2009. *La flauta mágica* es quizá lo menos destacable, a pesar de sus virtudes, pero sigue siendo, en cierto modo, una ópera maldita en escena, que ni la dirección plana de Constantinos Carydis ni la circense escena miope de Lydia Steier (en realidad no sabe qué decir) la elevan a los altares que siempre se merece (decepciona el Sarastro de Goerne). En cambio, no hay otra opción mejor para la bella *Fierrabras* de Schubert, producción basada en la propia historia que se cuenta en la ópera (¡milagro!) de Peter Stein e imaculada dirección musical de Ingo Metzmacher (2014).

Una delicia es *L'italiana in Algeri*, que tiene a Cecilia Bartoli como factótum, además de la chispeante puesta en escena de Moshe Leiser & Patrice Caurier y la encendida dirección de Jean-Christophe Spinosi a su orquesta barroca Ensemble Matheus, con pulso rossiniano y un variado espectro de matices (2018). Respecto a *Simon Boccanegra*, Gergiev la dirige pensando en una conspiración política a modo de *Boris Godunov*, imprimiendo una tensión sinfó-

nica excesiva, si pensamos además en las dimensiones exorbitantemente grandes del Festpielhaus, quizá no era la mejor idea para la oscura *cantabilità* de esta gran obra maestra (Salsi y Pape bordan sus papeles). En cambio, salvo por el neutro Antonenko como Otello, Muti sí que despliega toda su sabiduría y enriquece aún más la partitura, acercándola al Wagner de *Tristan* (final del Acto I) y dotándola de un fuego que solo Carlos Álvarez, como magistral Yago, está a su altura. Además, este *Otello* apátrida de Stephan Langridge se ve muy bien.

Otra interpretación que no cojea por ninguna de sus patas principales es la *Dama de Picas* que en 2018 dirigió Mariss Jansons, en la que ha sido su gran aportación y testamento operístico, digna de figurar entre lo mejor que se ha hecho con esta colosal ópera. Inolvidable la escena de Hanna Schwarz como la Condesa, acariciando el torso desnudo de un Hermann valientemente defendido por Brandon Jovanovich. Hans Neuenfels, con sus más y sus menos, no evita que por momentos uno no entienda algunas cosas, pero no hace aguas en los instantes claves de la ópera.

Descomunal, de una energía, precisión y entrega absoluta es la dirección musical de Salonen (2011) para *El caso Makropulos* de Janáček, que cuenta con la interesantísima *regie* de Christoph Marthaler (se desenvuelve bien en los complejos mundos psicológicos de algunos títulos del siglo XX) y una protagonista de Angela Denoke que literalmente devora el papel de Emilia Marty.

Strauss y Welser-Möst

Las dos óperas de Richard Strauss tienen a Franz Welser-Möst como oficiante al frente de la incomparable Filarmónica de Viena, que por sí sola ya asume casi todo el interés de estos registros. Pero el bueno de Franz diri-

ge con brillo e imaginación (no tiene el *swing* de Carlos Kleiber ni el *punch* de Solti), aunque la opulencia sonora desplegada en *Salome* se filtra por el escenario del Festpielhaus, impropio para recoger y mantener la sonoridad de los habituales teatros de ópera. La ahora triunfadora en la *Rusalka* del Teatro Real, Asmik Grigorian, hizo una *Salome* que le sirvió de carta de presentación internacional, pese a que el criptograma escénico planteado por Romeo Castellucci sigue sin resolverse... Nada de esto ocurre en el bellísimo *Caballero de la Rosa*, sobre el que me permito citar las palabras de Álvaro del Amo sobre esta producción, que creo no puede explicarse mejor: “El muy veterano Harry Kupfer (Berlín, 1935) ha conseguido que la ópera de Strauss, parecía que encorsetada en la doble rigidez de una época muy precisa y un libreto tan magistral como estricto, despegue el vuelo para regresar con todas las calidades del original, desentrañadas desde la lucidez, la melancolía y el desencanto del presente”.

Gonzalo Pérez Chamorro



100th ANNIVERSARY EDITION. SALZBURG FESTIVAL. *Simon Boccanegra*, *Salome*, *L'italiana in Algeri*, *Pique Dame*, *Die Zauberflöte*, *Otello*, *Der Rosenkavalier*, *Věc Makropulos*, *Fierrabras*, *Theodora*. Freiburg Baroque Orchestra; Vienna Philharmonic Orchestra. Ensemble Matheus / Bolton, Carydis, Gergiev, Jansons, Metzmacher, Muti, Salonen, Spinosi, Welser-Möst.

CMajor-Unitel 755608 • 17 DVD • 26h 23' • PCM / DTS • Subt. Esp (8 óperas)

★★★★★ P

UN SIGLO CON EL CONDE MICHELANGELI

"Se necesita toda una vida, para aprender a hacer algo bien" (Arturo Benedetti Michelangeli)

Múnich, 5 de junio de 1992. Por el 80 cumpleaños de Sergiu Celibidache se ha programado el *Concierto en sol* de Ravel. Como impagable coprotagonista, ese Cary Grant del piano que fue Arturo Benedetti Michelangeli (72 años por entonces). La velada promete ser histórica. Los chicos de Sony están preparados para inmortalizar el evento. Han acudido críticos y aficionados de todos los rincones. Uno de ellos asegura que merece la pena los 1.200 kilómetros recorridos. Se respira un ambiente más propio de una secta religiosa. Los efusivos aplausos finales apuntan a que la cosa ha ido bien. El solista regala una *Mazurka* de propina al octogenario director. ¡Una locura! El público le espera fuera de la *Gasteig* para vitorearle. Don Arturo saluda fugazmente antes de subirse al coche. Al parecer Celibidache está muy enfadado. Discute con el personal de sala. También con Cord Garben, productor y asistente personal de Michelangeli. Algo parece no haber ido tan bien. El pianista ha ordenado que destruyan inmediatamente la grabación. Garben se acerca al hotel y tras 17 años de íntima colaboración es despedido. ¿Qué demonios ha pasado?

Con este *hitchcockiano* arranque, más propio de un *thriller* que de un documental, se inicia el fascinante retrato

novelesco y cinematográfico de "Más allá de la perfección: Arturo Benedetti Michelangeli", una de las mejores películas que han pasado por estas páginas en mucho tiempo y que nos sirve además para honrar su memoria en este 2020 en el que estamos conmemorando el centenario de su nacimiento. Un músico irreplicable, de esos que aparecen muy de cuando en cuando, que ha lucido siempre una cegadora aureola sobre la cabeza, pues para muchos fue el gran dios del teclado del siglo pasado.

El filme intenta desvelarnos cómo un músico, inaccesible y asceta, con caprichos propios de una diva, capaz de suspender un recital por no haber aireado antes la sala y, lo más sorprendente, poseedor de un repertorio tan escueto y limitado, pudo ejercer esa enorme fascinación sobre toda una generación de oyentes, que en sus recitales parecían entrar en trance. Su privilegiado control técnico, esa exquisita pulsación repleta de pureza sonora, su precisión en el ataque, la exuberante gama de colores, la elegancia en la forma, el sentido tan especial que adquiría el sonido y su inigualable uso del pedal, mezclado con su *hollywoodiano* porte y esa inalterable postura frente al teclado convirtieron a este príncipe del *ultra pianissimo* en un icono del piano de todos los tiempos.

Buceo biográfico

El documental, además de Múnich, posee varios portones geográficos por el que intentar atravesar su laberinto existen-

cial. El primero, esa Brescia que lo vio nacer y que le confirió su origen nobiliario como demuestra la partida de bautismo: Arturo Francesco Andrea Giovanni Maria Benedetti conde Michelangeli. Tras visitar la casa donde discurrió su infancia, hablamos con su transportista (siempre viajaba con su Steinway), hoy reconvertido en tendero, que nos asegura que el maestro una vez llegó a perder dos kilos de peso durante un concierto. Tal era el fragor con el que se entregaba en batalla. Con 19 años gana el Concurso de Ginebra. El presidente del jurado, Alfred Cortot, sentenciaba que estábamos ante el nuevo Liszt. Viajamos hasta el neoyorquino Chinatown con Harry Chin, poseedor de multitud de grabaciones piratas del italiano. La que nos hace escuchar nos sacude el alma. Un registro del recital ofrecido en Bordeaux en 1988, donde (mientras despacha Debussy) pide socorro tras sufrir un ataque al corazón. Un par de médicos que había entre el público lograron que su carrera y su vida no concluyeran allí.

Cord Garben, quien le dirigió en algunos de los Conciertos de Mozart grabados para DG, es el principal motor narrativo. En el sótano de su casa desempolvamos ocho cintas de vídeo con ensayos en Bremen. Un tesoro a descubrir. Somos incómodos testigos de cómo las gastaba el maestro, que no duda en abroncar al primerizo director frente a su orquesta.

En Florencia visitamos la casa de una condesa amiga, que revela la fascinación que tenía por los coches y la velocidad. "Conducía como un loco, siempre a 300 km/h.". Corben viaja hasta la vieja tienda de Angelo Fabbrini, al que lleva más de 20 años sin ver. Aparte de ser su afinador, también ejercía funciones de "psicólogo" personal de la estrella. Nos revela que tenía un oído propio de los superhéroes. Una vez detectó un pequeñísimo problema escondido en el fieltro de uno de los macillos.

Última etapa

Para cerrar el círculo viajamos hasta su casa en Pura, junto al lago Lugano, su última morada tras abandonar Italia por problemas con el fisco. Para mostrárnosla nadie mejor que el nuevo inquilino, Vladimir Ashkenazy. El ruso le conoció de adolescente en Varsovia como jurado del

Concurso Chopin (1955), donde injustamente quedó segundo. En protesta, se negó a estampar su rúbrica en el diploma. "Yo te firmo el de ganador... ese no". Aparte de su voluminosa discoteca, Ashkenazy nos muestra el estudio donde practicaba al piano, asegurando (en un gesto de humildad) que él no toca aquí para hacerlo mejor, sino más bien para ver si se le pega algo de ese halo que aún debe vagar por la sala.

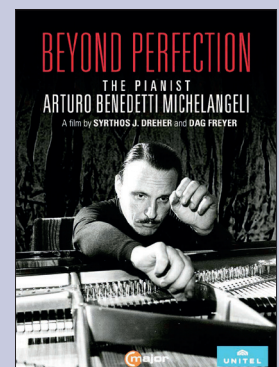
Rodeado de jovencitas y con su eterno cigarrillo entre los labios repasamos su única aportación compositiva al mundo (unos arreglos de canciones populares dedicados al coro alpino de la SAT) y su elogiado labor pedagógica en ese Lugano convertido en santuario suizo de peregrinación. "El saber y la experiencia es un derecho, no un privilegio", reclama en una entrevista televisiva.

Antes de concluir, al fin se desvela qué diablos sucedió en la capital Bávara. En el *Adagio*, el despiste de uno de los iluminadores provocó que uno de los focos se apagara dejando en penumbra la parte derecha del teclado. Pese al desconcierto, ABM consiguió acabar la obra. Es lo que tiene ser un genio, que ni el caprichoso destino puede derribarlos. Al menos nos queda el consuelo de la grabación londinense (diez años antes) que puede verse incluso en YouTube. Y todo, imaginamos, por obra y gracia de la infalible fluorescencia británica.

Javier Extremera



"Arturo Benedetti Michelangeli fue un músico irreplicable, de esos que aparecen muy de cuando en cuando, que ha lucido siempre una cegadora aureola sobre la cabeza, pues para muchos fue el gran dios del teclado del siglo pasado".



BEYOND PERFECTION: THE PIANIST ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI.
Un documental de Syrtos J. Dreher & Dag Freyer.

CMajor 755208 • DVD • 79' • PCM
• Subtítulos: inglés, italiano, alemán, japonés y coreano

★★★★★

OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL BALLET



"A simple story, a ravishing score,
story-book ... and a feast of dancing"

THE FINANCIAL TIMES ★★★★★



Música

DIRECTA
www.musicadirecta.es

DELIBES

COPPÉLIA

MARIANELA NUÑEZ | VADIM MUNTAGIROV | GARY AVIS

PRODUCTION & CHOREOGRAPHY NINETTE DE VALOIS AFTER LEV IVANOV AND ENRICO CECCHETTI

ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE | CONDUCTOR BARRY WORDSWORTH

Luis Cobos

Presidente de la Sociedad de Artistas e Intérpretes o Ejecutantes de España (AIE)

por Andrea González

¿Cómo comenzó en la gestión musical?

Mi incursión en la gestión fue casual y no la busqué. Mis compañeros de profesión me animaron y después de darles tres negativas acepté. A pesar de los viajes y el intenso trabajo, mi compromiso social y la necesidad de conseguir derechos y reconocimiento de la propiedad intelectual de los artistas me motivó y aquí estoy.

¿Qué personajes le han influenciado más?

Entre los muchos a los que admiro: mi abuelo, labrador, molinero, ecologista, filósofo; Leonardo Da Vinci, polímata renacentista, inventor, maestro del arte, la filosofía, la ciencia y la música; Wilhelm Furtwängler, tal vez genial compositor, director y comunicador. Y otros muchos...

¿Qué significa la música para usted?

Es casi un todo. Es una forma de vida y una posibilidad de vivir emociones y transmitir las. Aldous Huxley dijo: "Aparte del silencio, lo único que puede expresar lo inexpressable es la música". Lo suscribo.

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

No tengo una respuesta única a esta pregunta. Los dos elementos conviven naturalmente. Sin obras no habría intérpretes, incluso en el Jazz. Sin intérpretes las obras serían papeles inertes.

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

No sé si hay música en estado puro. "Las notas escritas en la partitura no son más que símbolos. La partitura no es ni la esencia ni el espíritu de la música", dijo Furtwängler. La interpretación puede ir más allá de la partitura escrita y mostrar lo que realmente es la música o lo que sentimos que es.

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

Soy un músico tonal y emocional. Me relaciono con el público e intento hacerle participar del concierto, sentirse en el escenario junto a la orquesta. Es muy divertido e integrador dejar espacio para la imaginación. No dar todo hecho.

Antes del Covid-19 preguntábamos sobre los conciertos en streaming.

¿Qué supone la tecnología para la industria musical?

Todos los medios de difusión que se puedan utilizar para comunicarnos con la gente son buenos y se deben explorar. El *streaming* ayuda a llegar a sitios impensables, a personas que ni saben que existimos. Es muy positivo y se debería practicar más.

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

Muchos. Por ejemplo, se estudia la gestión musical y cultural como una asignatura y eso es muy bueno. La planificación de conciertos y actividades musicales está muy extendida y abarca muchas disciplinas. Creo que somos un país afortunado también en ese aspecto.

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

Debía acompañar al piano a un cantante amigo en una actuación. Era de noche, tropecé con una piedra y caí. Habían anunciado al cantante y subí rápido al escenario a tocar. Al ir deslizando las manos, el teclado se tiñó de rojo. Las cámaras apuntaron a mis manos y la gente comenzó a gritar. Es una anécdota roja.

¿Cuál es su gran objetivo a largo plazo?

Ser mejor, estudiar, emocionar e ir descubriendo caminos. Es una respuesta imprecisa pero no tengo una relación de objetivos realizados y por realizar. Me muevo más por la improvisación, el estudio y la constancia en el trabajo.

¿Y su motto en la vida?

Hemos venido a esta vida a hacer cosas y a ayudar a otros a hacerlas. Hazlas bien y serás, a ratos, feliz pero harás felices a muchos durante el

resto de sus vidas. "La suerte, enemiga de las más grandes desgracias, siempre deja una puerta abierta", dijo Don Quijote a Sancho. Hay que buscarla.

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

Constancia, trabajo, esfuerzo y tesón. Identificar bien la afición y vocación y estudiar para poder conseguir la suficiente técnica y dominio. Tener metas, referentes, y cultivarlos. El camino es arduo pero una vez pasado el inicio, este se ensancha y las satisfacciones que la música aporta justifican y compensan todo. Seguir, seguir, seguir.

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

Que la propuesta sea buena y adecuada para las condiciones acústicas de la sala, cantidad de personas, nivel musical de los que asisten y de la orquesta, grupo o solista. En los conservatorios y escuelas de alto rendimiento se debe dedicar tiempo a planificar estas cosas.

¿Tienen las mujeres suficiente visibilidad en el ámbito musical?

Ahora, entiendo que la van teniendo, sí. De hecho, en muchas orquestas sinfónicas hay más mujeres que hombres. Hay algunas disciplinas musicales como el pop, el jazz y el rock en las que los grupos son mayoritariamente de hombres. En el caso de solistas está más equilibrada la proporción.

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

Es urgente ya un pacto de estado por la cultura. Lo venimos demandando, hace muchos años, desde la comunidad creativa. España es un fenomenal crisol y exportador de cultura. Pongan en marcha ya el mecenazgo cultural. Aportará millones de euros y ahorrará estructuras burocráticas y administrativas al estado. Dejen a las empresas participar en el desarrollo cultural de este magnífico país y permítanles desgravar esas inversiones.

¿Qué importancia tiene la educación en nuestra vida musical?

Básica. Es la base imprescindible para adquirir información, conocimientos, valores, costumbres y formas de actuar para poder manejarse con soltura en la vida. Y es un proceso de socialización del individuo. Lo de estudiar con la flauta dulce no ayuda, ya que después ningún adulto sigue practicando ese instrumento.

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

Soy un músico que se ha interesado por ayudar a desarrollar los derechos de propiedad intelectual y a crear circuitos de actuaciones, becas y otras actividades para enriquecer el panorama musical en España, Europa, Hispanoamérica y otras regiones. Mi actividad en este campo, es mejorar vidas a través de la gestión musical.

Si no trabajara en este campo, ¿qué le gustaría hacer?

Cualquier otra cosa que pudiese hacer bien y aceptar como profesión. No siento que lo único que pueda hacer en la vida es música. Conozco a mucha gente que tiene la música como segunda actividad y es feliz y contribuye a mejorar el mundo.

¿Por qué recomendaría ir a un concierto?

La música en directo es una de las mejores sensaciones que podemos tener en la vida, siempre que la calidad y las condiciones acústicas, técnicas y humanas sean buenas. Ser parte de un concierto es único, recomendable, terapéutico y sanador.

Una pregunta para el público...

Hace mucho tiempo que me percaté de que al público los artistas tenemos que darle respuestas...

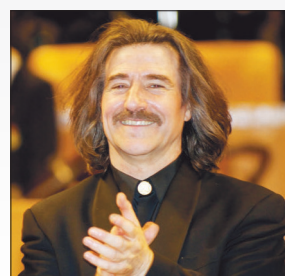


Andrea González es gestora musical, pianista, pedagoga y divulgadora

www.andreagonzalezperez.com

Este mes, Andrea entrevista a **Luis Cobos**, músico, compositor, director de orquesta y **presidente de AIE**

Luis Cobos @luiscobos
AIE @aieartistas



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

"Diez libretos de ópera"

ÁLVARO DEL AMO

Novelista, dramaturgo y cineasta

L'incoronazione di Poppea (Francesco Busenello)
Der Freischütz (Johann Friedrich Kind)
Il Barbiere di Siviglia (Cesare Sterbini)
Rigoletto (Francesco Maria Piave)
Otello (Arrigo Boito)
Manon (Henri Meilhac y Philippe Gille)
Der Rosenkavalier (Hugo von Hofmannsthal)
Arabella (Hugo von Hofmannsthal)
Tosca (Luigi Illica y Giuseppe Giacosa)
Kiu (Alfonso Vallejo)

MARÍA ENCINA CORTIZO

Catedrática de Historia de la Música (Univ. de Oviedo)

L'incoronazione di Poppea (Francesco Busenello)
Celos aun del aire matan (P. Calderón de la Barca)
Le nozze di Figaro (Lorenzo da Ponte)
La Conquista di Granata (Temistocle Solera)
Otello (Arrigo Boito)
Tosca (Luigi Illica y Giuseppe Giacosa)
Pelléas et Mélisande (C. Debussy / M. Maeterlinck)
Elektra (Hugo von Hofmannsthal)
Dialogues des Carmélites (F. Poulenc y E. Lavery)
Midsummer night's dream (B. Britten y P. Pears)

JOAN MATABOSCH

Director artístico del Teatro Real

L'incoronazione di Poppea (Francesco Busenello)
La Calisto (Giovanni Faustini)
Le nozze di Figaro (Lorenzo da Ponte)
Otello (Arrigo Boito)
Falstaff (Arrigo Boito)
Der Rosenkavalier (Hugo von Hofmannsthal)
Peter Grimes (Montagu Slater)
Street Scene (Langston Hughes / Elmer Rice)
Dead Man Walking (Terrence McNally)
Lessons in Love and Violence (Martin Crimp)

FRANCISCO VILLALBA

Crítico

Le nozze di Figaro (Lorenzo da Ponte)
Falstaff (Arrigo Boito)
Wozzeck (Alban Berg)
Der Rosenkavalier (Hugo von Hofmannsthal)
Peter Grimes (Montagu Slater)
La Bohème (Luigi Illica y Giuseppe Giacosa)
Die Meistersinger von Nürnberg (Richard Wagner)
Lady Macbeth de Mtsensk (D. Shostakovich y A. Preis)
Street Scene (Langston Hughes / Elmer Rice)
Káťa Kabanová (Vincenc Cervinka)

SOBREMESA



Despedimos diciembre desde el escenario... Y para ello, tomamos como último menú de 2020 diez libretos de ópera, aunque como el lector bien sabe por la naturaleza de esta sección, que bien podrían haber sido otros los elegidos por los mismos invitados si se le hiciera la misma pregunta en otro momento.

Muchos de estos libretos (en los listados no se indica el compositor, solo el libretista) son adaptaciones de obras ajenas, dando a entender que la autoridad de *Otello* no se debe a Arrigo Boito, sino a Shakespeare, aunque el primero fuera quien adaptara el libreto para la ópera de Verdi.

Cuatro han sido los libretos escogidos en tres ocasiones: *L'incoronazione di Poppea* (Francesco Busenello), *Otello* (Arrigo Boito), *Der Rosenkavalier* (Hugo von Hofmannsthal) y *Le nozze di Figaro* (Lorenzo da Ponte). Por su parte, también ha habido dos votos para *Falstaff* (Arrigo Boito), *Peter Grimes* (Montagu Slater) y *Street Scene* (Langston Hughes / Elmer Rice).

Si observamos los más votados, no es una casualidad que los compositores pertenezcan a la gloria del género operístico, pues tales obras maestras se deben también por la genialidad de sus textos y la adaptación de éstos a la música.

El resto de libretos elegidos han sido (la variedad de títulos es llamativa, siendo algunos poco frecuentes): *Der Freischütz* (Johann Friedrich Kind), *Il Barbiere di Siviglia* (Cesare Sterbini), *Rigoletto* (Francesco Maria Piave), *Manon* (Meilhac y Gille), *Arabella* (Hugo von Hofmannsthal), *Tosca* (Luigi Illica y Giuseppe Giacosa), *Kiu* (Alfonso Vallejo), *Celos aun del aire matan* (P. Calderón de la Barca), *La Conquista di Granata* (Temistocle Solera), *Tosca* (Luigi Illica y Giuseppe Giacosa), *Pelléas et Mélisande* (C. Debussy / M. Maeterlinck), *Elektra* (Hugo von Hofmannsthal), *Dialogues des Carmélites* (F. Poulenc y E. Lavery), *Midsummer night's dream* (B. Britten y P. Pears), *Dead Man Walking* (Terrence McNally), *Lessons in Love and Violence* (Martin Crimp), *Wozzeck* (Alban Berg), *La Bohème* (Luigi Illica y Giuseppe Giacosa), *Die Meistersinger von Nürnberg* (Richard Wagner), *Lady Macbeth de Mtsensk* (D. Shostakovich y A. Preis) y *Káťa Kabanová* (Vincenc Cervinka).

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus diez libretos, que pueden hacerlo en **Twitter**, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO



GALINA USTVÓLSKAYA

El triunfo de la libertad creativa

por Mercedes Güeto

Con la fascinante figura de la compositora rusa Galina Ustvólskaya (1917-2006) y su enorme personalidad, nos acercamos al triunfo de la libertad creativa frente a las circunstancias externas. Si ser mujer en un mundo tradicionalmente masculino como la composición musical ha sido difícil a lo largo de la historia, expresar el genio creativo en un régimen totalitario en el que el arte debía responder a fines propagandísticos complica todavía más su autenticidad.

Pese a todo pronóstico, Galina Ustvólskaya, que desarrolló su carrera en San Petersburgo, se mantuvo fiel a su propio criterio. Elaboró composiciones de extrema originalidad e intensidad en un elenco de obras profundamente conmovedoras y de una particular espiritualidad alejada de patrones eclesiásticos. Galina no quiso abandonar su ciudad ni sus ideales. No tuvo interés en la política, pero se negó a seguir los dictados soviéticos. Desarrolló un arte libre, pagando el precio del anonimato y la soledad. El hambre, en contadas ocasiones, la llevó a aceptar encargos del régimen. La mayoría de ellos fueron destruidos por ella misma y, los que se conservan, rezan el lema "por dinero".

Ustvólskaya representa la dignidad del artista y la lealtad a su propia verdad. Nació en San Petersburgo (entonces Petrogrado, y futura Leningrado) en 1919. Comienza su formación musical en 1926 en la Leningrad Capella cursando composición y violonchelo. En 1939 ingresa en el Conservatorio de Leningrado, donde recibe clases de Dmitri Shostakovich, quien quedó fascinado por su talento, llegando a reconocer "no soy yo quien te ha influenciado, sino tú quien me ha influido". Con Shostakovich estableció una relación intensa, tanto en lo profesional como en lo personal. Se dice que cuando el compositor quedó viudo en la década de



Galina Ustvólskaya (1917-2006) en la década de 1940.

los cincuenta, propuso matrimonio a Galina. Ella lo rechazó e incluso comentó: "para mí una figura aparentemente eminente como Shostakovich agobiaba mi vida y mataba mis mejores sentimientos".

La admiración de Shostakovich a Ustvólskaya queda patente en su *Cuarteto de cuerda n. 5*, de 1952, y en la *Suite sobre los versos de Michelangelo Buonarroti*, de 1974, que rememoran claramente un poderoso trío de Ustvólskaya.

La Segunda Guerra Mundial supone un paréntesis en su formación. Galina es evacuada de Leningrado en 1941 junto a su familia. Regresa en 1944, y tres años más tarde comienza a impartir clases en la Escuela de Música de Leningrado Rimsky-Korsakov, contando con alumnos de la talla del compositor y pianista Boris Tishchenko. La docencia, de la que se retiró en 1977, supuso para ella un alivio económico.

El catálogo de Galina Ustvólskaya abarca cinco Sinfonías, con cantos o recitativos de textos religiosos; seis Sonatas para piano y doce Preludios; un Trío de clarinete de 1949 y una variedad de obras de cámara, término que ella rehusó. Galina prefirió llamar a estas piezas "composición", al afirmar: "ninguna de mis piezas es música de cámara, incluso cuando se trata de una sonata para un solo instrumento".

Su estilo evolucionó desde cierta complacencia al régimen, esbozando temas de la música popular rusa durante la década de los cuarenta y cincuenta, hacia una estética cada vez más original e introspectiva. En los años sesenta sus obras denotan gran carga simbólica religiosa. Lo curioso es que Ustvólskaya no fue una persona religiosa a la manera ortodoxa. Ella experimentó su particular espiritualidad, reflejando la impronta libre que manifestó toda su vida. Respecto a la dimensión espiritual de sus composiciones, Galina comentó: "mis obras no son, en verdad, religiosas en un sentido litúrgico, pero están imbuidas de un

espíritu religioso. A mi parecer, son aptas para ser interpretadas en una iglesia, sin introducciones de expertos ni análisis".

Su lenguaje, esencialmente tonal y con gran fuerza expresiva, incorpora formas angulosas articuladas en acordes sólidos y disonantes. Hay cierta furia y violencia en su obra. El crítico holandés Elmer Schoenberg se refirió a ella como "la dama del martillo". Asimismo, Alex Ross escribió en *The New York Times*: "la señora Ustvólskaya debe ser abordada con precaución. Puede inspirar admiración o frustración, incluso repulsión. Las formas emergen de la oscuridad tonal solo cuando los ojos se han acostumbrado a la falta de luz".

El reconocimiento internacional de Galina Ustvólskaya no llegó hasta los años noventa. La fama no alteró sus convicciones. Continuó viviendo en el mismo pequeño apartamento de San Petersburgo hasta su muerte en 2006.

En el contexto opresivo del régimen estalinista en el que el arte debía ser fácilmente reconocido por el pueblo como vehículo propagandístico, Galina tomó el camino de la soledad, el anonimato y, en ocasiones, la pobreza. Hoy en día se la reconoce mundialmente como una de las compositoras más prestigiosas del siglo XX, junto a su compatriota Sofia Gubaidulina y a la finlandesa Kaija Saariaho.

Mercedes Güeto

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



"Shostakovich, su maestro, quedó fascinado por su talento, llegando a reconocer: no soy yo quien te ha influenciado, sino tú quien me ha influido"



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Carlos I juzga a Lutero

por Pedro Beltrán

En 1521, el emperador Carlos I de España y V de Alemania juzgó a Lutero en un juicio que se desarrolló en Worms y que duró varios meses. Lutero fue condenado como hereje delincuente. En 1932 el compositor austríaco Ernst Krenek dedicó a este juicio una ópera, la primera ópera dodecafónica de la historia, titulada *Karl V*. La ópera fue prohibida por los nazis y Krenek tuvo que exiliarse a Estados Unidos.

Martin Lutero (1483-1546) es uno de los grandes revolucionarios de la historia. Era un sacerdote y teólogo católico que condujo a la ruptura de los principados alemanes con la iglesia católica, representada por el Papa en Roma. En esa época Alemania no era un estado unificado. Estaba dividida en diversos reinos. A los príncipes les atrajo la reforma luterana porque les permitía romper con Roma y dejar de pagar los altos impuestos que el papado exigía. El pueblo llano también apoyó a Lutero y se creó un clima perfecto para la rebelión. Ayudó la terca y estúpida obstinación de la iglesia católica, que se opuso incluso a la difusión de la traducción que Lutero hizo de la biblia al alemán.

El emperador Carlos I de España y V de Alemania presidió el juicio. Carlos, nieto de los Reyes Católicos, era alemán de madre española, Juana La Loca. Cuando fue coronado rey de España con 16 años no hablaba ni una palabra de español.

El juicio a Lutero se prolongó durante cuatro meses de enero a mayo de 1521. La declaración del propio Lutero duro tres días. Al comparecer ante la Dieta, Lutero hizo varias declaraciones en su defensa que luego se convertirían en frases célebres. Admitió ser el autor de los escritos que llevaban su nombre, pero rechazó retractarse de sus enseñanzas.

La sentencia condenó a Lutero como un delincuente y se prohibía la lectura y posesión de sus escritos. Pero nadie podía parar la Reforma y Lutero ganó en la calle lo que había perdido ante la justicia. Carlos no se atrevió a detenerlo. Lutero se casó con una monja, inaugurando la tradición de matrimonios de los religiosos. Tuvieron seis hijos. Su linaje se mantiene en la actualidad y hay descendientes directos de Lutero vivos en Alemania.

Para el análisis de estos acontecimientos recomendamos la película *Lutero*, de 2003, protagonizada por Joseph Fiennes.

Ernst Krenek es uno de los geniales músicos olvidados del siglo XX. Nació en 1900 y murió en 1991. Su infancia y juventud las pasó en Viena. Luego se trasladó a Berlín. En 1922 conoció a Anna, hija de Gustav y Alma Mahler. Anna fue una prestigiosa escultora. Se enamoraron y se casaron. Fue uno de los cinco maridos de Anna. Alma propuso a Krenek que completara la *Décima Sinfonía* de Mahler y



DVD de *Karl V* de Ernst Krenek, junto a *Kehraus um St. Stephan*, en una grabación del Festival de Bregenz con la Sinfónica de Viena dirigida por Lothar Koenigs.

Krenek colaboró en la edición de la partitura que finalmente terminaría Deryck Cooke.

El estilo de Krenek es muy variado y cubre todas las tendencias del siglo XX: su ópera de 1926 *Jonny spielt auf* (*Jonny empieza a tocar*) fue un éxito extraordinario y llegó a ser representada en 100 teatros de Alemania. Pero Krenek decidió no seguir escribiendo en un estilo fácil y se pasó al extremo contrario, al dodecafonismo, que como se sabe propone la igualdad de todas las notas, eliminando la tónica como nota más importante. No se repite ningún sonido hasta que hayan sonado todos los otros tonos. El resultado es una música muy difícil de escuchar, que precisa enorme concentración para seguirla. Este sistema inventado por Schoenberg se utilizó por primera vez en la historia de la ópera en la citada *Karl V*, que fue completada en 1932. El estreno estaba previsto en la ópera de Viena en 1934 pero los nazis calificaron a Krenek como compositor de arte degenerado y se canceló la representación. La ópera se estrenaría en Praga en 1938.

Los nazis prohibieron las obras de Krenek. El autor de *Karl V* no era judío pero los nazis consideraban sus obras arte degenerado. Krenek fue forzado a exiliarse. Emigró a Estados Unidos. Al llegar contrajo una grave depresión y se negaba a comer porque decía odiar la comida americana y también se negaba a hablar en inglés, idioma que detestaba. Terminó adaptándose y enamorándose de California, donde vivió hasta su muerte en 1991. Sólo regresó a Alemania y Austria para viajes puntuales tras la Segunda Guerra Mundial.

Los principales protagonistas de la ópera son el emperador Carlos y Lutero. También aparecen Juana La loca, madre del emperador, su hermano Fernando, el jesuita Francisco Borgia y el papa Clemente VII. Carlos V se encuentra al final de su vida y reflexiona sobre el gran fracaso de su existencia, no conseguir unificar la cristiandad. Lutero aparece constantemente porque Carlos V sufre al no haber conseguido frenar el cisma y la Iglesia reformada. Espera en su hora postrera que Dios le perdone.

Estamos ante una obra genial pero de muy difícil escucha para el oyente no iniciado (existe una excelente versión audiovisual). Una ópera original y diferente sobre un hecho importantísimo de la historia de la humanidad. La ópera sí refleja la realidad. Lutero perdió la batalla judicial pero ganó la batalla de la felicidad y de la vida y su revolución religiosa triunfó. El perdedor es el juez que dictó la sentencia, Carlos V.

Pedro Beltrán:
Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

La grandeza del Género Chico

Los rateros “licenciados” de la Gran Vía, el anarquista Wamba quejándose de la injusticia social, los organilleros declarándose en huelga en El Bateo... Todos estos personajes parecen estar vivos a nuestro alrededor, con algunos cambios de vestuario y poco más.

He estado trabajando en estas últimas semanas en un guion sobre el género chico en su apartado musical, ese teatro por horas que triunfó en los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, y que quizás haya dado precisamente lo mejor de su creación en el campo de la zarzuela. Así es que he tarareado el tango de la Menegilda, esbozado pasos de vals con el Caballero de Gracia, y en solidaridad con la Antonelli del *Dúo de la Africana*, me he dado una “pataita” por bulerías.

Las cosas como son, me ha sentido estupendamente: un baño de autenticidad, de conexión con una esencia que nunca debemos perder, no sólo porque representa nuestro pasado, sino porque es un patrimonio extraordinario que, en su aparente humildad, atesora la mayor de las riquezas: el reflejo sincero del corazón humano.

El género chico nació sin grandes pretensiones, aunque en cierto modo tenía la mayor de las ambiciones, la de conectar directamente con el público. Es cierto que tuvo una producción abundantísima, y que entre tantas obras las hay de mayor y menor calado; muchas han entrado ya a formar parte del patrimonio musical español en un lugar destacado, pero seguro que quedan por rescatar otras tantas que nos sorprenderán con su chispeante visión de la sociedad, y bien que nos vendrán en estos tiempos turbulentos para afrontar con otro talante la situación por la que andamos.

En el mundo escénico español se empeñan ahora en darle muchas vueltas al teatro musical, siempre que sea imitando los escenarios de otros lugares, cuando durante años no hubo país que tuviera tal cantidad de coliseos dedicados al género



Portada de *La verbena de la Paloma*, con música de Tomás Bretón.



“El género, más que desaparecer, fue sencillamente transformándose gracias a su vitalidad: siguió en su esencia después en el cine o en la revista, donde es fácil reconocer su huella” (en la imagen, cartel de *La verbena de la Paloma*, película de 1935 de Benito Perojo).

desde una visión propia. Pero claro, me ha tocado en muchas ocasiones escuchar a los que menosprecian este patrimonio porque debe ser un deporte nacional el tener poca querencia por nuestra historia, a la que directamente critican porque desconocen.

El acierto de muchas de las obras del género chico se debió a una feliz y estrecha conjunción entre compositores y libretistas, y por lo tanto es necesario afrontar la puesta en escena de estas obras con coherencia en ambos campos; además, tienen una lectura contemporánea indudable, porque hablan de temas que se reflejan fácilmente todavía en nuestra sociedad, sin necesidad para ello de romper su estructura.

Y otro de los puntos importantes en su éxito fueron desde luego los intérpretes, más bien actores que cantaban, y que con su trabajo no aspiraban a ningún postreo hueco: es fácil reconocer esa estirpe en muchos de los actores que hicieron posible después grandes obras maestra del cine español en décadas posteriores.

Cuando estudiaba en el Real Conservatorio con Francisco Calés en su cátedra de Contrapunto y Fuga, recuerdo que me comentó con gran sabiduría que había que ser un gran compositor para poder hacer buena música pensando en una tesitura no muy amplia, y la verdad es que los grandes compositores de nuestro género chico lo supieron realizar de una manera única.

En el fondo, el género más que desaparecer fue sencillamente transformándose gracias a su vitalidad: siguió en su esencia después en el cine o en la revista, donde es fácil reconocer su huella. Quizás por haber reflejado con sinceridad nuestra vida diaria, sin alharacas ni ampulósidades, no hemos sabido apreciar en ello su extraordinaria grandeza.

DOKTOR FAUSTUS

por Álvaro del Amo

El músico en el teatro

"Hasta aquí el lector tiene a su disposición un material bastante variado sobre música escénica, con una primera parte que está constituida por una selección de artículos variados sobre música teatral, una segunda en la que expongo toda mi propia experiencia en música destinada a los más diversos géneros teatrales, y este pequeño epílogo como estado de la cuestión a día de la fecha. Supongo que no es todo lo que podría reflexionar sobre música teatral pero sí es la mayor parte de ello y lo mejor que puedo compartir"

El último párrafo del libro de Tomás Marco *Música en escena*, publicado por la ADE (Asociación de Directores de Escena), resume perfectamente el carácter y contenido de una pieza literaria que participa del ensayo divulgativo, la reflexión del creador sobre su obra, así como de la crónica de las vicisitudes que el artista debe padecer en nuestra cruda España, donde ya se sabe que el aprecio por lo propio se manifiesta escasa y cicateramente, a menudo circunscrito a determinados ámbitos, como el deportivo y el culinario, que no parecen dejar espacio a casi nada más.

Con un estilo claro y ameno, espolvoreado por un humorismo sutil y elegante, el compositor recorre las distintas modalidades donde la música se integra, dialoga o acompaña al teatro. Teatro en su doble y complementaria acepción, literatura dramática y obra representada. Si música y texto nacen juntos cuando se trata del nacimiento de una ópera, una zarzuela o una cantata, otras veces el compositor llega al montaje de una obra, invitado a una colaboración, cuya abundancia e intensidad dependerá



Música en escena, de Tomás Marco, publicado por la ADE.

del propósito que anima al espectáculo.

Tomás Marco nos cuenta su interés al incorporarse como músico en distintas producciones; una entrega y un entusiasmo que no le impide reconocer que no toda función teatral necesita la visita de una partitura. Él comenzó con 19 y 20 años, estudiante de Derecho, seleccionando fragmentos musicales para textos de Bertolt Brecht y de Max Aub para el TEU (Teatro Español Universitario) de la Escuela de Ingenieros Industriales y de la facultad de Derecho. Un temprano arranque que daría paso a la composición de música original.

La experiencia del compositor en la escena revela que la situación ideal es la que permite la inclusión de música en vivo, con un determinado número de instrumentistas incorporados a la representación. Óptimas condiciones que no se han dado con frecuencia, en su momento por motivos de producción, y más recientemente también por la propia evolución de la dirección de escena.

La música se difumina y degrada en lo que se ha llamado "espacio sonoro", que a menudo no es más que un "canturreo".

No solo el melómano genérico o el especializado en la lírica leerá con placer y provecho el libro de Tomás Marco; tampoco hace falta ser "teatrero". Cualquier ciudadano interesado, o sea, preocupado, por nuestra Cultura, no es descabellado pensar que compartirá con el autor la lucidez de sus diagnósticos; también, el optimismo del creador insobornable.

"Con un estilo claro y ameno, espolvoreado por un humorismo sutil y elegante, Tomás Marco recorre las distintas modalidades donde la música se integra, dialoga o acompaña al teatro"



En el libro se dedica un suculento espacio a la zarzuela *Policía y Ladrones*, con libreto de Álvaro del Amo y música de Tomás Marco, que aún no ha podido estrenarse.



Música en escena
Autor: Tomás Marco
Editorial: Asociación de Directores de Escena, 306 págs.



VISSI D'ARTE

Tiempo de ángeles

por Raquel Acinas

Algo nos dice que esta escena familiar no la protagoniza una familia común, y ese algo son los hermosos ángeles músicos que la acompañan. El bebé de mejillas sonrosadas que sonríe mientras pasa de unos brazos amorosos a otros no es un bebé cualquiera, como tampoco son personas ordinarias los ancianos que lo cuidan. Puesto que están acompañados de música celestial, estos han de ser personajes santos y muy principales, y por la avanzada edad de la pareja podemos deducir que se trata de San Joaquín y Santa Ana, los padres de la Virgen María. El conjunto es obra de la escultora sevillana Luisa Ignacia Roldán (1652-1706), más conocida como *La Roldana*.

Aunque ya Palomino hablaba de ella, hasta los años ochenta del pasado siglo no se empieza a investigar a Luisa Roldán, cuya obra, muy cotizada, está presente en museos como el Metropolitan y la Hispanic Society de Nueva York, el Victoria and Albert de Londres o el Paul Getty de Los Ángeles.

Hija de Pedro Roldán (el gran maestro de la talla en madera que tomó el relevo de Martínez Montañés), se dedicó por completo a la imaginería religiosa. Primero en el taller de su padre y luego establecida por su cuenta junto a su marido, Luisa talló figuras devocionales y pasos de Semana Santa. Pronto evolucionó a un estilo propio desde el más rígido de Pedro Roldán, dando movimiento a las telas y ahondando en la expresión del sentimiento. El *Ecce Homo* de la Catedral de Cádiz es un ejemplo supremo de su arte. Originalmente figura de tres cuartos, en una restauración en los años ochenta se descubrió en el interior de la cabeza un papel en el que decía "hisso esta echura con sus manos la insigne artífice Luisa Roldán en compañía de su marido...". Allí, escondido, estaba el testimonio de que, aunque su marido firmaba los contratos, ella era la creadora.

En 1688 se traslada a Madrid, donde será nombrada escultora de cámara de Carlos II y después de Felipe V. Sólo entonces empezará a firmar sus obras, y añadirá "escultora de Su Majestad". En esta época, y debido a los diferentes gustos artísticos de la Corte, Luisa empieza a trabajar el barro policromado, en esculturas de grupo de mediano tamaño que se convertirán en el sello más personal y reconocible de su obra. En la línea de una piedad más íntima seguida por maestros como Murillo, con quien Luisa tiene muchos puntos en común, la artista creará conjuntos escultóricos de gran originalidad y belleza, representando escenas llenas de calidez como la que acompaña este texto.

Desde la Edad Media, los artistas han utilizado ángeles para representar la música celestial, que se reseña en los evangelios apócrifos acompañando algunos

episodios. Encontramos los primeros ejemplos en el arte bizantino, donde ángeles en actitud que podemos identificar con el canto figuran en la Natividad. A mediados del siglo XIII aparece en Génova la *Leyenda Dorada*, una recopilación de vidas de santos que tendría una enorme influencia en el



Luisa Roldán, *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*, h. 1700 (Museo de Guadalajara).

arte tardomedieval y del primer Renacimiento. En este texto ya se habla de cantos angélicos con una clara connotación musical, y, en adelante, en las representaciones artísticas, los ángeles cantores empezarán a llevar partituras o instrumentos. Los ángeles de esta pieza de La Roldana acompañan su canto con una viola da gamba, a la que se atribuye origen español como sucesora de la vihuela de arco, y un laúd, instrumento que los árabes trajeron a la península ibérica.

El éxito de la *Leyenda Dorada* hará que los ángeles músicos sean un tema muy recurrente cuando se representen la Natividad y la Adoración de los pastores. Estas imágenes llegarán a formar parte de la memoria visual colectiva, e influirán en la representación de otros temas. La imagen que nos ocupa está ligada a esta tradición iconográfica, pero Luisa demuestra una notable originalidad, ya que, en las representaciones barrocas de la Virgen niña con sus padres, los ángeles aparecen habitualmente en rompimiento de gloria, coronándola, ofreciéndole flores o volando alrededor, pero no interpretando música. Además, se suele representar una niña de unos ocho o diez años y no un bebé.

La perfección técnica y compositiva de la obra, el primor con que están descritos los rostros, el movimiento, los paños, y la elegancia exquisita de los ángeles, hacen que sea fácil comprender por qué se asocia a La Roldana con este tipo de obras, aunque fuera, sobre todo, una extraordinaria maestra de la talla en madera de gran formato. Muestra de ello son el espectacular *San Miguel Arcángel* de El Escorial, de tamaño mayor que el natural (en el que se cuenta que retrató a su marido en el rostro del demonio), o el *San Ginés de la Jara* del Getty Museum.

El mismo día que moría en Madrid, Luisa Roldán fue nombrada académica de mérito por la Academia de San Luca de Roma, honor que ningún pintor español entre sus contemporáneos recibió jamás. No pudo llegar a saberlo. Nada nos impide, sin embargo, imaginarla celebrándolo en algún lugar, tal vez acompañada por la música de una orquesta de ángeles.

"Los ángeles de esta pieza de Luisa Roldán, conocida como *La Roldana*, acompañan su canto con una viola da gamba, a la que se atribuye origen español como sucesora de la vihuela de arco, y un laúd, instrumento que los árabes trajeron a la península ibérica"

EL BAÚL DE MÚSICA

por Alessandro Pierozzi

"Cuando se quiere, se puede", el caso de Música EsConD_ida

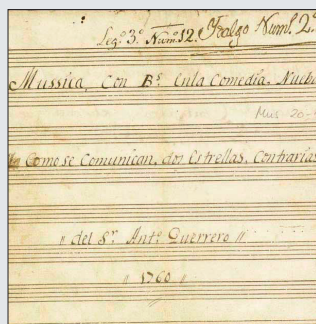
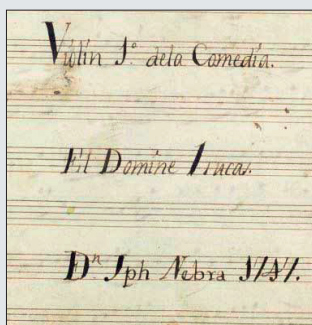
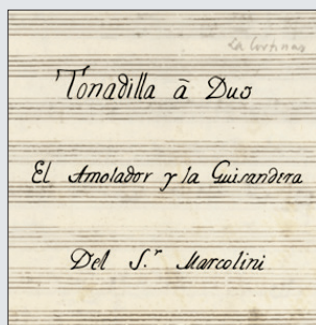
La vida sigue su curso entre incertidumbres y nostalgias, desgracias y esperanzas. El baúl intenta rellenar los huecos que se abren paso al caos interno cada día, cada hora... con terapias humanas, con cultura volátil, con defensas virtuales o con quien sabe cuál placebo. ¿Hasta cuándo? Nadie puede preverlo. Mientras, siguen su curso el año Beethoven (cercano a lo agotador, la verdad), un concierto en un auditorio, iglesia o plaza con un público enmascarado que se mira de reojo rogando que no se llene demasiado el recinto (por si acaso) o esa zarzuela que nos llega, con billete directo por streaming, a esos nuevos DNI con cámara y fundas histriónicas que se abrigan al calor de nuestros bolsillos y a los que se les llama teléfonos "inteligentes", garantes (o no) de nuestras vergüenzas y virtudes.

En este manojo de realidades y esperanzas, decoradas de mil y una flores variopintas, de improviso me atrapa una de ellas, un trabajo que considero imponente y delicioso: *Memoria de Madrid*, y en concreto, *Música EsConD_ida*, la sección dedicada a la recuperación de pequeñas piezas musicales que se interpretaban durante las representaciones teatrales en los siglos XVIII y XIX (también las hay del siglo XVII) y que en la mayor parte de los casos han permanecido cobijadas y arrumbadas en silencio, sin que nadie, excepto los profesionales que las custodiaban, reparara demasiado en ello para ser revitalizadas.

Son más de 6000 partituras. Las que se interpretaban en los antiguos corrales de comedia del Príncipe, la Cruz y, posteriormente, de los Caños del Peral de Madrid y que fueron conservadas por los propios establecimientos teatrales como fondo documental para ser sacadas de la chistera en el caso faltara repertorio ante la proximidad de nuevos estrenos y que pasaron a formar parte, a partir de 1860, del Archivo de la Villa, y, más tarde, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, mi ciudad, no de nacimiento, pero sí de crianza y vida.

Sainetes, tonadillas, entremeses, zarzuelas u óperas que se vislumbran entre legajos y pentagramas amarillentos, llenos de historia; compuestos, en muchos casos, por excelsos compositores como José Nebra, Blas de Laserna, Juan Marcolini, Manuel Ferreira o Pablo Esteve. Notas que sonaban al principio, final o entre actos de obras teatrales de gran éxito y que, en la mayoría de los casos solo vieron la luz en los días de estreno u ocasiones especiales.

Y he aquí lo admirable de este proyecto. Desde la voluntad mostrada por la institución municipal madrileña y con el aporte de musicólogos, técnicos informáticos y sonido o bibliotecarios que se arremangaron hace algunos años, se ha puesto en pie este edificio construido sobre cimientos repletos de historia, aunque bien reforzados gracias a materiales seguros y actuales.



Portadas de algunas de las músicas recuperadas por el proyecto Música EsConD_ida.

Todos podemos disfrutar vía web, aunque sea con una revisión no historicista en cuanto a instrumentación o voces originales, de unas *particellas* que se han ido compactando y adaptando a medios informáticos por bloques, gracias en muchos casos a programas de acceso libre, hasta llegar a la partitura definitiva para ser reproducida.

Hay que poner más aún en valor este trabajo, ya que podemos imaginar cuantas dificultades habrán encontrado todo el personal involucrado delante de partituras incompletas, deterioradas, con apuntes ilegibles, tachones, una montaña rusa que, evidentemente, dificulta la labor de un arreglista, copista o editor a la hora de afrontar una documentación muy alejada de nuestra visión actual.

El proceso y metodología utilizados para llegar al link, presionar el play y que se escuche

una revisión de *El amolador y la guisandera* de Juan Marcolini (ca.1770) o *Hasta aquí llegó el sainete* de Blas de Laserna (1775) o *Música de la comedia del Domine* de Nebra (1747), se presenta como ese camino complejo de recorrer, aunque repleto de verdad, entusiasmo y emoción. De esas *particellas* se elabora una partitura general que puede descargarse, tras lo cual, gracias a un programa de notación musical (el MuseScore) y tras realizar la conversión analógico-digital y digital-analógica, se extrae un archivo midi. A continuación, un software de edición de audio digital importa ese midi, asignando a cada pista un instrumento, extraído de una orquesta virtual. Tras "limpiar" la calidad de sonido y revisar el mix final, obtenido gracias a novedosas mesas de audio digital (EAD), todo el paquete se transfiere a un formato de audio de entre los aceptados como habituales, mp3 o wav.

Al escuchar el interesantísimo resultado, al menos en mi caso, he pensado que es una verdadera lástima que estas partituras no vean la luz gracias a una interpretación clásica de solistas o conjuntos encomiables, que trabajan arduamente para revitalizar el patrimonio olvidado, pero al menos debemos conformarnos y agradecer que un proyecto así se esté llevando a cabo.

El dicho de "cuando se quiere, se puede" creo que resume a las claras el objetivo del Gabinete de Humanidades Digitales del portal Memoria de Madrid. Querido baúl, espero que el 2021 nos permita a tod@s "poder", porque "querer, queremos".

<http://www.escond.es/musicaescondida>

Alessandro Pierozzi en [@biblioalex70](https://twitter.com/biblioalex70)

<https://alessandropierozzi.com>

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnaldo Liberman

A la música por los gastromelómanos

Hoy tengo la intención de contarles una experiencia singular que llamamos *La fusa y el madroño*, que hemos vivido un grupo de melómanos (ocho en total) durante seis años y que quizá pueda interesarles como curiosidad. En aquella ocasión nos reunimos en el salón de una de nuestras casas un grupo de amigos y decidimos hacer realidad este juego: cada mes y medio debíamos reunirnos y uno de nosotros (alternativamente) se encargaría de preparar un concierto discográfico con un músico a su elección, preparar un texto sobre él y la obra elegida y sugerir un menú adecuado a la época que íbamos a transitar. Luego, cenábamos según el menú que más tenía que ver, según la fantasía del disertante, con dicha circunstancia.

Les doy un ejemplo: un día me tocó desarrollar el tema *El deseo circular: de Mozart a Rossini y de Rossini a Mozart*. Utilicé entonces *Las bodas de Fígaro*, I acto, por la Wiener Philharmoniker dirigida por Karl Böhm y dirección escénica de Jean-Pierre Ponnelle, con Dietrich Fischer-Dieskau, Kiri Te Kanawa, Mirella Freni, Hermann Prey y Paolo Montarsolo, y *El barbero de Sevilla*, II acto, por la Orquesta del Teatro de la Scala dirigida por Claudio Abbado y puesta en escena de Jean-Pierre Ponnelle, cantado por Luigi Alva, Enzo Dara, Teresa Berganza, Hermann Prey y Paolo Montarsolo.

Esa noche la finalidad era despertar en nosotros las sugerencias propias de un tiempo circular, el que no respeta las agujas del reloj sino el tejido dinámico que enlaza a los personajes de las dos óperas, transcurrir transgresoramente el límite que separa (y une) al *Barbero de Sevilla* con *Las bodas de Fígaro*, dejando de lado el sentido común e histórico e invirtiendo el sentido de aquellos pentagramas, no así la literatura de Beaumarchais, quien dicta justamente la cronología respetada.

Aunque Rossini, obviamente, es posterior a Mozart, hicimos como si éste llegara después de aquél. Como lo quería don Miguel de Unamuno, el intento había que hacerlo de adelante atrás, porque es el futuro, no temporal sino musical, quien resignifica la categoría de los personajes y su concreta personalidad. Es lo que hace que Mozart venga después de Rossini, no sólo en la inducida imaginaria de esta noche, sino en la diferencia de años que separa la ópera bufa, cómica, del escarpelo que se hunde profundamente en la urdimbre de una clase social determinada y en los rasgos psicológicos de seres realistas y a su vez arquetípicos.

Ustedes saben bien que el *Barbero* es una obra maestra de la ópera bufa. La acción dinámica tiene ribetes excepcionales y la inventiva rossiniana brilla a gran altura, tanto por el dibujo de sus personajes (sólidos, psicológicamente auténticos, realmente tangibles) como por la música, tan jubilosa y jocunda, tan alerta como ingeniosa. En esta obra la ópera bufa alcanza la cumbre de la maestría y el hechizo de Rossini, por su inagotable invención melódica y la transparencia y frescura de su escritura musical llega a alturas fascinantes. El texto de Beaumarchais y el libreto de Sterbini dan coherencia y validez a la acción psicológica.

La Rosina de Rossini, bajo un encanto siempre presto a ruborizarse, educada con mil crueles e inútiles precauciones por el cancerbero Bartolo, oculta una terca voluntad, una sed de libertad y amor que nada puede doblegar. El

mensaje secreto que entrega a Lindoro dice así (y esto no figura en la obra de Beaumarchais): "Tened por seguro que la desventurada Rosina está dispuesta a todo para romper sus cadenas". Pero no se trata sólo de huir de la cárcel de Bartolo: Rosina ama a Lindoro. Pero esta mujer (que adquirirá con el tiempo, es decir, con Mozart, carácter inestimable de condesa y sufrimiento de mujer engañada) no es una intrigante simplemente: lo que la hace adorable es esa mezcla de perversidad ingenua, de malicia sincera, que la signa. Son esas características que en *Las bodas de Fígaro* volverán a surgir, superadas, en Susana, su mucama y *alter ego*.

Lindoro será luego un Conde de Almaviva lleno de resentimiento, inclinaciones sensuales y torpe poderío. Fígaro pasará de ser el peluquero cómplice y astuto a ser el ayuda de cámara hábil y rebelde, capaz de representar en ciertos momentos, veladamente, a un defensor de la justicia social, tal como lo pinta Beaumarchais. Es decir, Fígaro se transforma de clásico criado de la *comedia dell'arte* (de donde salió esta obra), en componedor de entuertos dirigidos a salir airoso de su amor por Susana y de su deseo de escalar socialmente.

El barbero de Sevilla es, también, la historia de una frustración amorosa ("¡qué difícil les resulta a los enamorados estar solos!", decía nuestro querido Alberto Zedda), de un deseo siempre vivo que la habilidad musical del autor retrasa siempre en su pleno desarrollo. Están allí ya iniciadas las líneas psicológicas, los atributos específicos y la trama original que Mozart luego dibujará de una manera inigualable. Para amenizar este recorrido cenamos el siguiente menú: de entrada, Muzzarella con tomate Lindoro, bocaditos de melanzane, *suelze* magnífico y *leber haeckerli* a la bartola. De II acto, Canelones a la Rossini variedad Cecilia Bartoli y *Lamm mit kartofel knoedel*. Y Final a gusto: *Schokolade Torte* y *Rübe Torte*. De bebidas: agua potable o *trinkwasser*, acqua mit H 20 y bebestibles *Fígaro cuá*.

La experiencia resultó muy exitosa y durante varios años la llevamos adelante. Aprendimos bien, gracias a Juan Ángel Vela del Campo, que la buena comida es el complemento esencial de una buena música. Por darles otra muestra de aquella experiencia, un compañero de grupo se encargó de comentar las Sinfonías de Mahler con fragmentos interpretados por la Berliner Philharmoniker dirigida por Bernard Haitink, ese intenso mahleriano de pro. Esa noche el encuentro fue dedicado a Juan Ángel Vela del Campo a través de un textito mío titulado *La precariedad de la metáfora*. La cena fue la siguiente: especialidad *Zaratustra mit blumine*, carne a la Mengelberg *voor authentieke* Das Lied von de Erde, Jubileu Haitink *mit torte* Adagietto y bebestibles Alma Plus.

Madame de Stäel escribió: "la indeterminación de la música se presta a todos los movimientos del alma, y cada uno cree encontrar en un pentagrama la imagen de lo que desea en este mundo". Digámoslo así: en esa frontera indiscernible de paredes móviles que pertenece tanto al mundo de lo real como a nuestras fantasmagorías, en ese límite inefable y último que es la música, un buen *wiener schnitzel* la hace más cercana y apetitosa. "¡Cuánto de carne que tiene el espíritu!", clamaba don Miguel de Unamuno.

MARTA MARAÑÓN



Preguntamos a...

Directora de Relaciones Institucionales de Ayuda en Acción, desde su posición "ve el mundo con la mirada de una geógrafa" y manifiesta su alegría por el nuevo concierto solidario que se ha podido celebrar en el Teatro Real con la dirección de Pablo Heras-Casado.

(foto © Ayuda en Acción)

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

Todavía tengo el recuerdo del recital de Juan Diego Flórez de principios de noviembre. También del concierto solidario de Ayuda en Acción, a mediados de octubre, donde Pablo Heras-Casado dirigió con emotiva grandiosidad la *Sinfonía n. 7* de Beethoven en el Teatro Real.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Cuando era muy niña, nos ponían para dormir las Sinfonías de Beethoven. A mí me gustaba tanto la *Pastoral*, que el disco de vinilo se acabó rayando.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

La música siempre ha estado en la cultura clásica y en la del Renacimiento al mismo nivel que la arquitectura, la escultura, la pintura, la poesía y la danza.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Darle peso en el currículo escolar como hacen en muchos otros países de Europa. Todos los niños y niñas deberían poder acceder a una educación musical de calidad en igualdad de condiciones.

¿Cómo suele escuchar música?

De cualquier forma, excepto cuando paseo. Escucho música tumbada, cuando leo o cuando solo quiero escucharla; mientras trabajo o escribo porque me inspira; mientras conduzco porque me acompaña...

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

El holandés errante.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Mimí. Me parece entrañable.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Voy con frecuencia al Teatro Real y al Auditorio. Me encantó la Ópera de Budapest.

¿Un instrumento?

El piano.

¿Y un intérprete?

Tuve la suerte de escuchar a Maria João Pires en Madrid interpretando a Chopin.

¿Un libro de música?

A prueba de orquesta, de Pablo Heras-Casado.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Anna Karénina, de Tolstói.

¿Y una película con o sobre música?

El pianista del gueto de Varsovia. Me parecieron buenísimos, tanto el libro como la película.

¿Una banda sonora?

Me gustan las bandas sonoras del *Gatopardo* y *Amarcord*, ambas de Nino Rota.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Me encanta Falla y su *Amor brujo*.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con *The Kiss* de Trevor Jones. Es de la banda sonora de *El último mohicano*.

¿Un refrán?

Empleo muchos refranes. Entre mis preferidos están: "en casa del herrero, cuchara de palo", "dime de qué presumes y te diré de qué careces", "quien calla, otorga" o "perro ladrador, poco mordedor".

¿Una ciudad?

Cádiz. Venecia, por supuesto, y también Cartagena de Indias y Shanghái.

Como directora de Relaciones Institucionales de Ayuda en Acción, cuéntenos en qué consiste su concierto solidario...

Ayuda en Acción tiene una iniciativa desde hace seis años que se llama "Acordes con Solidaridad", que culmina anualmente con un gran concierto benéfico en ese templo de la cultura que es el Teatro Real. Contamos con la colaboración altruista de nuestro embajador Pablo Heras-Casado y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real. Para poder alquilar la sala principal del Teatro Real, hemos tenido la colaboración de la Fundación Repsol y el Teatro Real se vuelca dándonos apoyo en la difusión del concierto. Y este año, como novedad, se pudo seguir en *streaming*. El concierto se encuentra en la plataforma *My Opera Player* del Teatro Real.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le sobra envidia, rencor y resentimiento. Le falta educación y sentido común. A pesar, de todo, es un país maravilloso y no me gustaría vivir en ningún otro.

¿Está siendo la pandemia del covid-19 un detonante más para la integración de los menos favorecidos?

La pandemia ha dejado atrás a las personas más vulnerables de la sociedad. Las desigualdades sociales se han acrecentado y hemos retrocedido a niveles de 2008. Las más afectadas económica y socialmente son las personas que se han quedado sin empleo, las que trabajan de forma precaria, muchos inmigrantes y, por supuesto la infancia que no ha podido acceder a una educación digital en igualdad de oportunidades o que no está teniendo sus necesidades básicas cubiertas. A nivel mundial, hemos retrocedido 20 años en la lucha contra la pobreza.

¿Cuáles son sus objetivos básicos en los distintos campos que ha trabajado de integración social?

Ayuda en Acción está dando una respuesta integral a la emergencia humanitaria que ha provocado la pandemia. En América Latina los esfuerzos han ido dirigidos hacia el fortalecimiento de los sistemas públicos de salud y la recuperación de los medios de vida de las comunidades rurales. En España, seguimos trabajando para que estén cubiertas las necesidades más básicas de los niños y niñas (alimentación, material escolar, atención psicosocial) y en garantizar una educación de calidad, inclusiva y en igualdad de oportunidades para todo el alumnado, poniendo el foco en reducir la brecha digital que existe en las comunidades con las que trabajamos (docentes, alumnado y familias).

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Marta Marañón?

A Lisboa o San Petersburgo en el siglo XIX. También a Italia en el Renacimiento.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

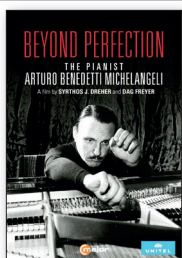
El ruido y la ignorancia.

Cómo es Marta Marañón, defínase en pocas palabras...

Soy una persona seria, responsable, cariñosa, empática, introvertida y, aunque parezca contradictorio, con habilidades sociales. Me siento bien ayudando a los demás. Disfruto con la vida en pareja, en familia y me apoyo mucho en mis amigas del alma. Mi afición preferida es viajar tanto por España como por el extranjero. Veo el mundo con la mirada de una geógrafa.

2

BEYOND PERFECTION:
THE PIANIST ARTURO
BENEDETTI MICHELANGELI
(Documental).
DVD CMajor



3

HENZE: El príncipe de Homburg.
Böcker, Adams, Margita, etc.
Staatsorchester Stuttgart /
C. Meister. Escena: S. Kimmig.
DVD Naxos



5

VIVALDI: Concerti per violino VII
"Per il castello".
A. Tampieri. Accademia
Bizantina / O. Dantone.
CD Naïve



7

MEIN WIEN. JONAS
KAUFMANN. PKF - Prague
Philharmonia / Jochen Rieder.
DVD Sony Classical



9

LEGENDARY VOICES.
Balsa, Beczala, Bergonzi,
Bonisolti, Bumbry, Fassbaender,
Fischer-Dieskau, Gruberova,
Pieczonka, Stoyanova, Varady.
CD Orfeo



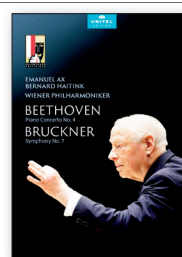
1



100 ANIVERSARY EDITION. SALZBURG FESTIVAL.
Simon Boccanegra, Salome, L'italiana in Algeri,
Pique Dame, Die Zauberflöte, Otello,
Der Rosenkavalier, Věc Makropulos,
Fierrabras, Theodora.
DVD CMajor-Unittel

4

BEETHOVEN: Concierto 4.
BRUCKNER: Sinfonía 7.
Emanuel Ax. Filarmónica de
Viena / Bernard Haitink.
DVD CMajor



6

DVORÁK: Rusalka.
Matthews, Leroy Johnson, Bardon,
etc. London Philharmonic /
R. Ticciati. Escena: M. Still.
DVD Opus Arte



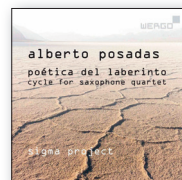
8

BACH: Oratorio de Navidad.
Thomanerchor Leipzig.
Gewandhausorchester Leipzig /
Gotthold Schwarz.
DVD Accentus



10

POSADAS:
Poética del laberinto.
Sigma Project.
CD Wergo



UNITEL
EDITION



MARTHA ARGERICH
DANIEL BARENBOIM

WEST-EASTERN DIVAN ORCHESTRA

SCHUBERT

Symphony in B minor "Unfinished"

TCHAIKOVSKY

Concerto for Piano and Orchestra No.1