

Ritmo.es

música clásica desde 1929



NIXON IN CHINA TEATRO REAL

Nº 971 · Abril 2023 · Revista de música clásica
Año XCIV · 8.90 € · Canarias 9.50 €



#RITMO971

Picasso · Semyon Bychkov · Saioa Hernández · Rinaldo Alessandrini



NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo

NAXOS

BEETHOVEN

Piano Concertos Nos. 3 and 4

Vasily Petrenko **Boris Giltburg**
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

NAXOS **AMERICAN CLASSICS**

KEVIN PUTS

The City
Marimba Concerto • Moonlight
Katherine Needleman, Oboe • Ji Su Jung, Marimba
Baltimore Symphony Orchestra • Marin Alsop

NAXOS **THEATER BASEL**

EINE WINTERREISE

Based on Music and Songs by Franz Schubert
Anne Sofie von Otter
Kristian Bezuidenhout
Conceived and Staged by Christof Loy

NAXOS

SCRIABIN

The Poem of Ecstasy • Symphony No. 2
Buffalo Philharmonic Orchestra
JoAnn Falletta

Música
DIRECTA

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

SUMARIO ABRIL 2023

971

Regresa al **Teatro Real** otro título del siglo XX y una de las óperas más americanas de John Adams, **Nixon in China**, nuestra **portada de abril**, para la cual hemos entrevistado a sus dos protagonistas, **Sarah Tynan** y **Leigh Melrose**, Pat y Richard Nixon en la ópera, respectivamente, así como al director artístico del Teatro Real, **Joan Matabosch**, en un amplio despliegue interior.

Del mismo modo, entrevistamos a un gran maestro como **Semyon Bychkov**, que a finales de abril dirige **Tristán e Isolda** en el **Teatro Real**, "la hora de la verdad" para cualquier director de orquesta. Y también ofrecemos una entrevista con una de nuestras sopranos más aclamadas e internacionales, **Saioa Hernández**.

El **Tema del mes** lo dedicamos al cincuentenario de la muerte de **Picasso** y su relación con el mundo del ballet. Y nuestro compositor del mes es **Egon Wellesz**.

Nuestro **número 971** se completa con una amplia sección de **críticas de discos**, en pequeño y gran formato, el repaso a las plataformas **EN plataFORMA**, críticas de **óperas** y **conciertos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** en pequeño formato, además de las páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **Doktor Faustus**, **Las Musas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **La batuta suena**, **La gran ilusión** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con el prestigioso periodista cultural **Jesús Ruiz Mantilla**, que acaba de publicar **Divos**.

foto portada: @ Dean Stockton



© Camilla Winther

6 **En portada**
Nixon in China, "América crea sus mitos"



© Umberto Nicoletti

12 **Tema del mes**
Picasso y su relación con el ballet



16 **Entrevista**
Semyon Bychkov, director por convicción



© FP Galasso

20 **Entrevista**
Saioa Hernández, en su momento dulce



© Mats Bäcker

24 **Actualidad**
Ingela Brimberg es Isolda en el Teatro Real



© Tim Tronckoe

40 **Auditorio**
Jeanine De Bique, excelsa *Belshazzar* en Viena



© Olivia Kahler

52 **Discos**
Rachel Willis-Sorensen, ahora con Strauss



84 **Contrapunto**
El periodista cultural Jesús Ruiz Mantilla

毛主席语录



NIXON IN CHINA

JOHN ADAMS

Música, política y poder convergen en esta ópera histórica.
Una espectacular producción sobre el encuentro entre
Richard Nixon y Mao Zedong. Una reunión que cambió el mundo.

17 ABR - 2 MAY
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

Director musical — **Ivor Bolton**

Director de escena — **John Fulljames**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con La Ópera Real de Copenhague
y la Scottish Opera

Patrocina

Fundación
BBVA



ENTRADAS A LA VENTA
DESDE 17 €

TEMPORADA
22/23

R TEATRO REAL
CERCA DE TI

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

Administraciones Públicas



Mecenas principal
tecnológico



Mecenas principal
energético



Mecenas principales



Mecenas



Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Francisco Carlos Bueno Camejo, José Antonio Cantón, Jordi Caturla González, Pedro Coco, David Cortés Santamarta, Daniel Doura, Juan Fernando Duarte Borrero, Néstor Echevarría, Marta Eguilior, Javier Extremera, Dario Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Pedro González Mira, Lorena Jiménez, Gerardo Leyser, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Jerónimo Marín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Alexis Moya, Gonzalo Pérez Chamorro, Sílvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Lucas Quirós, Juan Francisco Román Rodríguez, Fernando Ruano, Juan Manuel Ruiz, Genma Sánchez Mugarra, María del Ser, Pierre-René Serna, Raquel Semeguet, Luis Suárez, Paulino Toribio, Laura Vega, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2023

Reservados todos los derechos

Maquetación: Contracorriente S.L.

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

polo DIGITAL multimedia S.L.

www.polodigital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde noviembre 1929 a diciembre 2021:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico

Síguenos en:



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



RITMO servicios digitales

RITMO, con la creación de su portal de Internet en el año 2008, comenzó su andadura por el mundo digital, ofreciendo desde entonces gran número de servicios *online* de información, consulta, club de aficionados y tienda de música, tanto de productos físicos (discos CD/DVD/BR) como de servicios de *streaming* para audio y vídeo.

Hoy en día, tras 15 años en el mercado digital, podemos afirmar que Ritmo.es es uno de los portales en Internet más destacados en lengua española para la música clásica que, tras sucesivas mejoras y adaptaciones a las necesidades y gustos del mercado, cuenta con variados servicios digitales de éxito.

Cada día se activan y publican en la web Ritmo.es las más relevantes noticias e informaciones de interés sobre la vida musical española e internacional. Los principales teatros y auditorios se asoman a la web con amplias reseñas de nuestros críticos. Cada mes se abre una ventana a distintos encuentros con músicos y agrupaciones, donde nos ponen al día de sus nuevos proyectos.

La crítica discográfica está presente en nuestro portal web con la selección mensual de las 10 mejores grabaciones audiovisuales que recomiendan los críticos de RITMO. De cada una de ellas mostramos su imagen gráfica y la crítica. Más de 1.300 reseñas discográficas *online* con los mejores discos de los 12 últimos años. La tienda de Ritmo.es ofrece, además de un catálogo de más de 24.000 discos, enlaces directos a las principales plataformas de *streaming* y descargas en audio y vídeo, con accesos a los más destacados y fiables servicios de venta por correo europeos. En colaboración con el grupo Naxos, se accede a opciones de suscripción directa a plataformas audiovisuales, con más de 175.000 referencias discográficas y más de 4.300 vídeos. Por otro lado, desde la tienda, se orienta a los amantes de la música grabada para facilitarles sus navegaciones por Internet, en las numerosas y distintas opciones que la red ofrece a nivel global.

La revista RITMO en papel tiene su propuesta *online* con la edición digital en PDF de cada número, que se puede conseguir desde nuestra web gratuitamente hasta 2022 (link más abajo), gracias a la colaboración con la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte. Sí, las revistas RITMO editadas desde su número 1, de noviembre 1929, hasta su número 969, de diciembre 2022, están disponibles en la red y sin pagar nada por ellas, para su consulta o descarga en PDF. Las revistas del año en curso 2023 son de pago, tanto en su versión de papel como digital PDF, a su precio de cabecera.

Revista RITMO gratuita desde 1929 a 2022:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico

La masiva distribución gratuita de RITMO en soporte digital, que es la razón de este editorial, nos ha permitido llegar sin límites al más amplio número de amantes y profesionales de la música clásica, tanto de España como del resto del mundo, habiendo conseguido cotas de difusión nunca antes imaginables y, todo ello, gracias a Internet y nuestros servicios digitales. La nueva revista de cada mes, que es de pago lógicamente, dispone de secciones completas en abierto desde Ritmo.es, que sirven de muestra de lo que el lector podrá encontrar en los distintos sumarios que se ofrecen.

Todos los servicios digitales de RITMO se promocionan mediante un potente sistema de mensual de *Newsletters* y el apoyo de nuestras redes sociales vía Twitter y FaceBook, donde a diario subimos las principales noticias de la Web, así como otras de máxima actualidad para el sector.

La conjunción del motor informativo que es la revista RITMO con la maquinaria de promoción de nuestros servicios digitales, nos da una difusión mensual a más de 70.000 amantes de la música clásica, instituciones culturales, artistas y agrupaciones del sector, con lo que hemos conseguido ser uno de los principales puntales informativos y promocionales para la música clásica en lengua española. Queremos agradecer a nuestros lectores, anunciantes y colaboradores, su apoyo y confianza para este singular modelo informativo y comercial que hemos implantado, pues son momentos de gran incertidumbre para los medios de comunicación y sus apuestas de futuro. En todo caso, en RITMO llevamos 94 años de historia, con una sólida apuesta en Internet libre y gratis, al servicio de toda la música.

América en busca de sus mitos

Nixon in China en el Teatro Real

por **Gonzalo Pérez Chamorro**

Si el pasado mes de marzo tuvimos la oportunidad de presenciar una ópera como *La nariz*, en abril el Teatro Real abre sus puertas a *Nixon in China*, de John Adams (con libreto de Alice Goodman), segunda apuesta consecutiva de grandes títulos, no muy frecuentes, de óperas del siglo XX. Con un profundo trasfondo político, narra la visita de Richard Nixon y su comitiva a China en 1972, pero, como nos relata Joan Matabosch, director artístico del Teatro Real, "la ópera es una reflexión sobre las vulnerabilidades de los hombres más poderosos del planeta, sobre las vidas emocionales de esos políticos y sus entornos; y sobre la soledad de estos hombres que, quizás pese a ellos mismos, se han alejado totalmente de la realidad de sus respectivos pueblos". En este encuentro hemos tenido también la oportunidad de encontrarnos con quienes protagonizan al matrimonio Nixon (Richard y Pat) en esta producción de John Fulljames, el tenor Leigh Melrose y la soprano Sarah Tynan, que enfocan con claridad la temática de esta fundamental ópera americana: "la ópera de Adams es una investigación sobre el viaje de Nixon a China, no un documental histórico". Y podemos asegurar que *Nixon in China* es una ópera clásica: "los personajes tienen la altura y el carácter icónico de los personajes mitológicos de las óperas clásicas europeas". En *Nixon in China*, "América busca sus propios mitos".



SARAH TYNAN & LEIGH MELROSE

Se alza el telón, momento mágico... ¿Qué nos vamos a encontrar con *Nixon in China*?

Memorias... Y cajas, ¡muchas cajas! La producción se desarrolla en un archivo y los archiveros estudian el pasado. Suena quizás algo seco y polvoriento, pero se convierte en un hermoso despliegue de cajas y eventos, de recuerdos y tiempo.

¿Cuál es su relación con la ópera del siglo XX?

Ambos interpretamos ópera actual y disfrutamos mucho cantando música contemporánea. Sarah tiene más afinidad por el repertorio barroco y *belcanto*, y es Leigh quien está más arraigado en el repertorio del siglo XX y en las nuevas óperas de creación actual.

En marzo, el Teatro Real representó *La nariz de Shostakovich*, y ahora *Nixon in China*, ¿qué tiene la ópera del siglo XX que impacta tanto en el público, especialmente desde el punto de vista teatral?

La ópera del siglo XX puede acceder a lugares psicológicos más oscuros y quizás más complicados que estilos de siglos anteriores; esto puede hacerlos muy emocionantes y maravillosos. Los compositores actuales no están limitados por formas anteriores y mundos sonoros y esta libertad puede resultar en un drama poderoso. La música también puede ser más visceral desde el poder que imprime Puccini hasta la angularidad de alguien como Zimmermann, por ejemplo.

Y para dos cantantes como ustedes, ¿hay más libertad interpretativa, teatralmente hablando, a la hora de abordar papeles de óperas del siglo XX?

¡Sí y no! A veces hay libertad: libertad de precedentes o libertad de tradición. Sin embargo, algunos compositores escriben música extremadamente *dura* y, por lo tanto, los requisitos para la preparación, las tesituras a veces extremas y la naturaleza a veces perturbadora de los temas modernos significan que hay requisitos mentales y físicos difíciles para realizar dicha música.

Podría llamarles a ambos señores Nixon, qué honor para esta revista tener la capacidad de la resurrección y entrevistarlos, ya que en la ópera, usted, Leigh, hace de Richard Nixon, menuda responsabilidad...

Sí, es una gran responsabilidad realizar un personaje histórico. La gente todavía recuerda su apariencia y gestos, y la historia de Richard Nixon todavía arroja una larga sombra en la política. Sin embargo, ahora estamos a una distancia temporal de estos acontecimientos, por lo que es posible dar una interpretación de él en lugar de una recreación exacta. Después de todo, la ópera de Adams es una investigación sobre el viaje de Nixon a China, no un documental histórico.

Y usted, Sarah, hace de toda una primera dama, Pat Nixon...

Si bien los hombres tienden a dominar la historia, es importante recordar que las mujeres jugaron un papel importante en los acontecimientos, incluso si sus roles estaban ocultos. Pat fue absolutamente crucial para el éxito de Richard, especialmente en China; ella es fundamental en la obra, abriendo el corazón emocional de la ópera.

Quizá muchos lectores no sepan que son además pareja en la vida real...

¡Sí! Llevamos más de 20 años juntos. Este es un momento divertido en el que podemos estar como una pareja real en el escenario, algo que no nos pasa a menudo...

“El primer acto es principalmente Nixon, hombres y política, mientras que el segundo es más femenino y artístico; el tercer acto se convierte en una serie de recuerdos, a medida que los personajes reflexionan sobre quiénes son, sus actividades y cómo los verá la historia”



“Pat fue absolutamente crucial para el éxito de Richard, especialmente en China; ella es fundamental en la obra, abriendo el corazón emocional de la ópera”, afirma la soprano Sarah Tynan, que encarna el rol de Pat Nixon (primera dama).

¿Cómo es la escritura vocal de sus personajes?

Para mí (habla Leigh) Nixon está muy bien escrito. La mayor parte del papel es en el primer acto y si puedo mantener con calma el ritmo y recuerdo todas las repeticiones, estaré bien (risas). Para mí (habla ahora Sarah) es un caso de elevarse por encima de la música percusiva y cantar líneas fluidas más largas; en realidad, son dos papeles muy distintos.

La etiqueta minimalista, ¿es justa? ¿Favorece a John Adams? ¿Por qué minimalista?

“Minimalista” parece un poco restrictivo para John. Mientras hay repeticiones y pasajes de material oscilante, su sentido del drama real significa que él es algo más. Y hay muchas escenas que están compuestas a través del diálogo; el minimalismo en el estilo de Glass o Reich no parece ser lo suyo. Sin embargo, hay momentos de quietud con figuras repetidas en la orquesta y las voces que significa que tiene un enfoque mínimo, pero estos momentos se utilizan para un efecto dramático. El personaje real de Richard Nixon, en momentos exigentes, tenía un leve tartamudeo y de esta manera, en la ópera, en momentos de estrés, Nixon repite frases torpemente que le aporta un color y una caracterización adicional.

La china que se intuye en el libreto de Alice Goodman, ¿es el gran gigante de nuestros días?

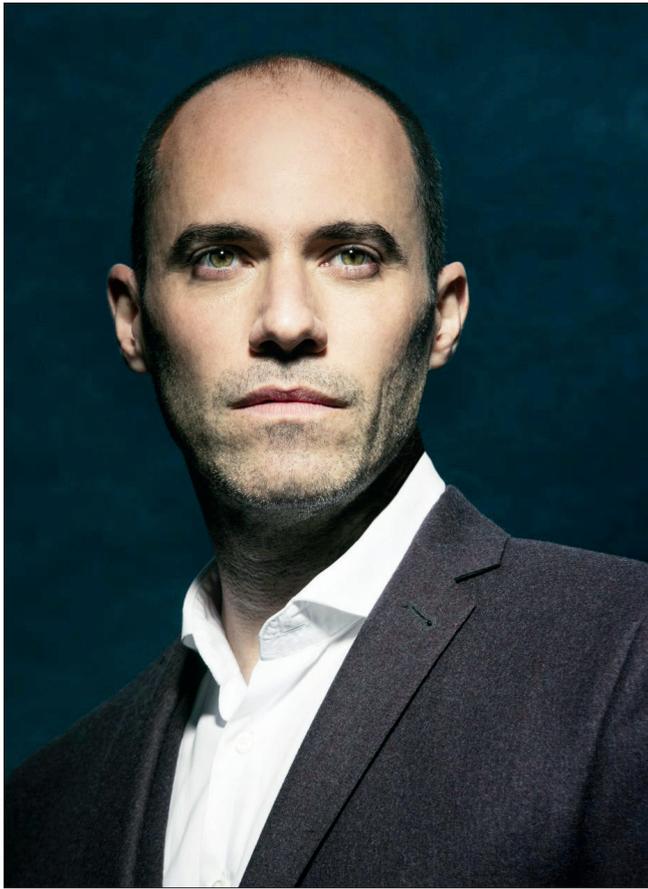
Sí, ciertamente podemos ver los comienzos de una China despertando en el escenario mundial a través del propio libreto de Alice. Ella está dispuesta a descubrir la naturaleza del poder y su alcance, y esto se refleja en los lados chino y americano de la ópera. A menudo parece que de lo que se está hablando es del aquí y ahora, en lugar de hechos que ocurrieron hace cincuenta años.

Les pediría, como he hecho con Joan Matabosch, que también nos cuenten son *highlights* de la ópera...

La escena del banquete es maravillosamente emocionante, especialmente durante los coros de “¡salud!”. Y luego el ballet y los momentos del “Cerdo”. John tiene un impulso rítmico tan propulsivo, que muchas escenas son simplemente estimulantes, especialmente cuando utiliza la orquesta completa y el coro junto con todos los solistas.

Y acto a acto, ¿cómo se desarrolla la acción?

El primer acto es principalmente Nixon, hombres y política, mientras que el segundo es más femenino y artístico. El tercer acto es quizás menos estructurado y se convierte en una serie de



© 2021 MELROSE TYNAN LTD

“El personaje de Richard Nixon se distingue por un estilo enérgico, incisivo y nervioso, que solo se suaviza cuando evoca recuerdos ligados a su esposa Pat” (en la imagen, el tenor Leigh Melrose, que encarna a Richard Nixon).

recuerdos, a medida que los personajes reflexionan sobre quiénes son, sus actividades y cómo los verá la historia. Como resultado, pasamos de lo concreto a lo abstracto, del realismo a los sueños. Podemos ver que nadie es perfecto, correcto o incorrecto. Se vuelve mucho más una exploración de lo que es el ser humano y de cómo envejece.

Y ya que están ustedes en Madrid en una temprana primavera, ¿qué les gusta hacer en esta fantástica ciudad?

¡Nos encanta Madrid! Nos encanta la comida, nos encanta el vino, la gente, la verdad... ¡Nos gusta todo!

JOAN MATABOSCH

Tras *La nariz*, el Teatro Real mantiene con *Nixon in China* una línea de óperas infrecuentes del siglo XX pero muy esperadas, ¿cuesta programar o convencer para llevar a cabo estos interesantísimos proyectos?

Desde luego que programar *La nariz* o *Nixon in China* es, para un teatro, más complicado que limitarse a los títulos previsible. Pero atreverse con estos títulos es precisamente lo que hace que un teatro sea de primer nivel. Sobre todo, lo importante es que estos son títulos que han quedado aparcados en la historia artística reciente del Teatro Real y deben reivindicarse. Programarlos es un acto de responsabilidad. Y actualmente el extraordinario

“A su manera, el personaje de Pat contribuye decisivamente al deshielo de las relaciones chino-americanas”

equipo del Teatro Real (técnicos, producción, parte musical) tiene una competencia y una experiencia sobrada como para asumir estos títulos con la mayor normalidad. De hecho, es muy gratificante ver cómo los trabajadores del teatro los hacen suyos y los defienden con el mayor entusiasmo. En el caso de *Nixon in China*, es remarcable el éxito que ha acompañado a la obra desde siempre. Va a ser su estreno en España, pero no creo que se la pueda calificar de “ópera infrecuente”. Es tal vez la ópera americana más programada de las últimas décadas. Tuvo una gestación curiosa, al revés de lo habitual en el mundo de la ópera. Lo normal, en un proyecto operístico, es que el director de escena entre en el proceso una vez el libreto está escrito y la música compuesta. *Nixon in China* se creó al revés: un compositor y un libretista que no se conocían entre ellos accedieron a un matrimonio concertado por un director de escena. Fue Peter Sellars quien puso las bases del trabajo para el triángulo de creadores que iba a desarrollar el proyecto a partir de diciembre de 1985. Alice Goodman acabaría suministrando uno de los mejores libretos que se han escrito para un compositor americano. Es un texto perfecto para lo que se pretende, claro en el lenguaje que emplea, pero complejo en la significación que late detrás de lo que narra. Es casi un modelo de lo que debe ser un buen libreto de ópera.

¿Cómo es básicamente el estilo de John Adams?

La música de *Nixon in China* es tonal y reposa sobre colores y efectos. Adams utiliza una base, para la orquestación, que recuerda a las orquestas swing de los años 1930. Dice él mismo que llevo a escuchar a Duke Ellington, y seguramente esto le influyó en el tratamiento de la percusión, que para él es una especie de Big Band. No es una orquesta enorme, pero el tratamiento del sonido hace que sea una auténtica barrera. Y, por eso, el mismo Adams dejó muy claro que esta es una ópera en la que la amplificación de las voces es imprescindible, y así se hace siempre.

Si uno cierra los ojos, esta música tiene un profundo sentido cinematográfico...

Lo que tiene la música de John Adams es algo de lo que se han olvidado la mayoría de los compositores contemporáneos: tiene sentido del humor. Y mucho. Me atrevería a decir que es una de las características más valientes de su música. Hacer música sería no tiene por qué implicar renunciar al potencial satírico de los sonidos, como tan bien nos acaba de mostrar Shostakovich con su *Nariz*.

Hay personajes de mucha entidad y muy interesantes, como Richard Nixon, su esposa Pat, Mao Tse-tung y su esposa Madame Mao, Henry Kissinger... ¿Nos habla un poco de ellos y de la presencia y desarrollo de cada uno en la obra?

El personaje de Richard Nixon se distingue por un estilo enérgico, incisivo y nervioso, que solo se suaviza cuando evoca recuerdos ligados a su esposa Pat. Sus frases melódicas atropelladas pueden entonces detenerse en líneas más flexibles, más amplias, incluso con momentos de lirismo. Pat Nixon, su esposa, es un personaje crucial, hasta el punto de que todo el segundo acto está estructurado de manera que vamos a percibir la acción dramática desde su perspectiva. Han programado a la “first lady” una jornada agotadora que ella va a cumplir impecablemente, con una profesionalidad intachable: debe visitar una fábrica de elefantes de vidrio, una comuna modelo de cría de cerdos, un hospital del pueblo, una escuela, el Palacio de Verano y las tumbas de la dinastía Ming. Vamos a comprobar que Pat, en el fondo, detesta la política. Pero que es capaz de hacer todo lo que se espera de ella con una sonrisa constante, mucha humildad, una enorme sensibilidad para percibir señales que, sin preocuparse por analizarlas ni por comprenderlas, despiertan su infalible intuición en el momento de reaccionar. Sus orígenes son modestos, más todavía que los de su marido, y a lo largo de la visita manifiesta una cierta empatía con el pueblo chino, o al menos consigue que se filtre esta sensación gracias a su carácter espontáneo, cálido, capaz de sentirse inmediatamente cómoda ante cualquier interlocutor. A su manera, Pat contribuye decisivamente al deshielo de las relaciones chino-americanas. Por la tarde, los Nixon asisten a una



© CAMILLA WINTER

“Va a ser su estreno en España de *Nixon in China*, pero no creo que se la pueda calificar de ‘ópera infrecuente’; es tal vez la ópera americana más programada de las últimas décadas”, afirma Joan Matabosch, director artístico del Teatro Real.

representación del ballet revolucionario mega “kitsch” *El destacamento femenino rojo*, una parodia de panfleto propagandístico, concebido por la mismísima (cuarta y última) esposa de Mao Tse-tung, la temible Jiang Qing, de pasado sulfuroso, dogmática, ambiciosa, radical en sus opiniones, intransigente, colérica, que se hizo detestar por todo el país por su papel en la Revolución Cultural. Confluyen ficción y realidad cuando, en el ballet, Pat Nixon cree ver en escena a su propio marido y a su hombre de confianza, el consejero de seguridad nacional, Henry Kissinger, interpretando a un acaudalado latifundista que parece una versión autóctona del *Ubú rey* de Jarry, ante quienes la iracunda Madame Mao proclama su determinación de exterminar los “elementos contra-revolucionarios” e instiga a los bailarines a alzarse en armas. En el momento de los hechos, Mao Tse-tung se encuentra en el ocaso de su vida convertido, en su país, en un icono, casi un semi-dios, atrapado él mismo por el culto a la personalidad que ha instaurado, rodeado por tres secretarías que son el símbolo del aparato del partido y de su rigidez, que repiten y amplifican la más mínima de sus palabras, a veces incluso adelantándose a las frases que va a pronunciar, como para evitar que este Mao ya más filósofo que político se salga del dogma y del discurso oficial. A menudo Mao (un tenor) se expresa en una salmodia, como si diera a sus pensamientos eruditos un carácter sagrado, con máximas que inserta en su discurso como la de “Founders come first, then profiteers” (“Primero vienen los fundadores, y luego los aprovechados”), que provoca un cierto desconcierto a su alrededor.

¿Y Henry Kissinger?

Es el único personaje ridiculizado, un bajo bufo con una escritura vocal inspirada, seguramente, por el Leporello mozartiano. En la ópera juega un rol tangencial, a pesar de que en la realidad fue un artífice decisivo del encuentro entre Nixon y Mao. Maniobró en

la sombra, lejos de los medios, y logró para Nixon un gran éxito diplomático. Dice Alice Goodman que, para escribir el libreto “acudí a la Cambridge University Library y leí muy profundamente todo lo que encontré, mucho sobre Mao, libros locos sobre Nixon, pero nada publicado después de 1972, cuando se realizó la visita a la China. Hice una excepción con las memorias de Kissinger de 1977: él acabó siendo el único personaje que acabó disgustándome, y no es casualidad que sea un bajo bufo”. Por el contrario, Zhou Enlai, el primer ministro chino, obtiene un tratamiento muy emotivo. En esta ópera de personajes con egos desbordantes, como los de Mao, Nixon y Jiang, el contrapunto lo pone Zhou Enlai, discreto, reservado, con tendencia a desaparecer siempre que no resulta imprescindible y que cuando no logra esfumarse y tiene que intervenir siempre lo hace con proposiciones ponderadas, lúcidas, conciliadoras, diplomáticas, aunque no exentas de convicciones revolucionarias. Él es quien va a clausurar la ópera con un sentimiento que, frente a las dos parejas presidenciales, no es de nostalgia sino de cuestionamiento sobre la legitimidad de sus acciones pasadas.

¿Cómo es la producción de John Fulljames, del que vimos una fabulosa *Street Scene* en el Teatro Real en 2018?

Saturados de escenas brillantes, ceremoniales, conyugales, cómicas y satíricas, los actos primero y segundo de *Nixon in China* han catapultado la ópera de John Adams hacia lo más alto de la popularidad que ha logrado un compositor contemporáneo. Pero la auténtica clave de la obra se encuentra en el tercer acto, cuando la radiografía del mediático evento y la persistente ironía sobre el culto a la persona y la manipulación de la opinión pública en la arena política, cede el paso a la esfera de lo íntimo, ya sin distancias, protocolos institucionales, caretas ni filtros. El acierto de la puesta en escena de John Fulljames es atreverse a explicar toda la obra desde la perspectiva de este tercer acto que, en algunas propuestas teatrales más centradas en los elementos anecdóticos y mediáticos de los actos anteriores, casi parece que está de más. La perspectiva histórica que ya comenzamos a tener respecto a los acontecimientos del año 1972 hace que la propuesta de la dramaturgia sea ahora especialmente pertinente. Como explica Fulljames “hoy ya sabemos cómo han pasado a la historia los hechos de la visita de Nixon a China”.

“El personaje de Henry Kissinger es el único personaje ridiculizado, un bajo bufo con una escritura vocal inspirada, seguramente, por el Leporello mozartiano”



© CAMILLA WINTNER

Representación del ballet revolucionario mega "kitsch" *El destacamento femenino rojo*, una parodia de panfleto propagandístico, a la que asiste el matrimonio Nixon.

Nos hablaban Sarah y Leigh que la producción se desarrolla en un archivo y los archiveros estudiando este pasado...

La trama de este evento propagandístico crucial que sentó las bases del mito de la política global está documentado con un inmenso material de archivo que, en la puesta en escena de Fulljames, va a convertirse en la perspectiva desde la que vamos a reconstruir los hechos. La acción dramática transcurre entre las enormes estanterías de cajas marrones anónimas de unos archivos estatales, llenos de información histórica sobre el evento y sobre sus personajes, manipulados por conservadores, administradores y funcionarios con guantes blancos. Se expone ante nosotros la mistificación de Mao, embalsamado y atravesando el escenario en su ataúd, que es una nevera de cristal. Y lo que vamos a ver es, al margen de lo que realmente aconteció, lo que ha registrado, fijado y documentado la historia sobre lo sucedido. La historia y los personajes emergen desde los oscuros recovecos del almacén de documentos históricos, entre papeles, fotografías, imágenes de películas, registros y anales que se muestran y emiten de múltiples maneras, a veces en pantallas, a veces mediante retroproyectores empleados en tiempo real.

¿Podríamos llamar minimalista a Adams?

Sobre John Adams se ha hablado de minimalismo repetitivo, de post-modernidad, de poliestilismo, pero todos estos intentos de definir su estilo no logran ocultar la singularidad de un compositor mucho más complejo de lo que parece a primera vista. La gran influencia de Adams fue, desde luego, Steve Reich. Y de ahí la fascinación por el minimalismo repetitivo, la presencia de un continuo instrumental, la repetición de células que se transforman progresivamente y la superposición de estratos que, a veces, dan la sensación de combinar diversos tiempos. Se le puede calificar de minimalista por la energía eufórica de su

música y por la pulsación vibratoria de sus ritmos, pero se aleja mucho de los lugares comunes del minimalismo en muchos otros aspectos. Lo que si cuadra con John Adams es la etiqueta de genuinamente americano. Y lo explica él mismo cuando dice que ha sido educado en una casa en la que no se separaba a Benny Goodman de Mozart.

Siempre que se piensa en un presidente americano y uno chino, se tiene la sensación de conexiones continuas con la situación política actual...

La ópera expresa situaciones que tienen mucho que ver con la actualidad, pero no por la nacionalidad de los respectivos presidentes. Lo relevante es que finalmente nos encontramos ante personajes vulnerables, humanos, agotados, que tienen dudas sobre los caminos que han escogido y sobre sus acciones del pasado. La ópera es una reflexión sobre las vulnerabilidades de los hombres más poderosos del planeta, sobre las vidas emocionales de esos políticos y sus entornos; y sobre la soledad de estos hombres que, quizás pese a ellos mismos, se han alejado totalmente de la realidad de sus respectivos pueblos. Lo explica el mismo John Fulljames: "La ópera explora la naturaleza efímera del impacto de estos hombres poderosos y su fascinación con respecto a su propia mortalidad y su legado. Esta es una ópera sobre la impotencia de los poderosos ante la historia". John Adams escribe que "en el último acto, tanto el texto como la música se centra en la vulnerabilidad de los personajes, su deseo desesperado de volver atrás, a los tiempos en los que la vida era más simple y los sentimientos menos condicionados por los compromisos. Durante este acto, los cinco personajes principales están casi paralizados por sus pensamientos más secretos".

Tres actos y dos horas y media aproximada de música, ¿cuáles son sus highlights?

Tiene muchos *highlights*. Uno de ellos casi al principio: el soberbio coro "The people are the heroes now", con esa vitalidad comunicativa que es el sello del compositor. También la primera gran aria de Nixon, que comienza con una serie de irónicas repeticiones neuróticas sobre la palabra "News", que dibuja perfectamente a ese personaje obsesionado con convertirlo todo en un gran circo mediático, cuyo punto de vista, que es el televisivo y periodístico,

"Definir el estilo de Adams como minimalista no es definitivo; lo que si cuadra con John Adams es la etiqueta de genuinamente americano"



La acción dramática transcurre entre las enormes estanterías de cajas marrones anónimas de unos archivos estatales, llenos de información histórica sobre el evento y sobre sus personajes.

va a dominar el primer acto. Ya en el segundo acto, al personaje de Pat Nixon se le reserva una de las arias más bellas de la ópera, "This is prophetic!", su ocasión de afirmar los valores en los que se ha asentado su personalidad nostálgica, "transformada (escribe Ross) en poeta de las virtudes americanas". Una maravilla de escena. Y, desde luego, la endiablada aria final del segundo acto de Madame Mao, "I am the wife of Mao Tse-tung", compuesta para la "coloratura" estratosférica de la mozartiana Reina de la Noche y cantada, como ella, rodeada de tres damas, es arrolladora: frases melódicas cortadas, saltos a tesituras intempestivas, notas sobreagudas emitidas como una ametralladora. El estado cercano al éxtasis histérico no deja de tener un punto, a la vez, de bravura y de comicidad. Y, así, el segundo acto culmina con una escena tan grandilocuente en lo teatral como en lo vocal. El tercer acto es todo intimidad, humanidad y vulnerabilidad. Se han acabado los efectos teatrales y la ópera termina en un ambiente camerístico, sin catarsis, sin final feliz, sin moraleja, con Zhou Enlai, un ser íntegro y lúcido provisto de un inmenso poder, que revela toda su fragilidad y simplemente se pregunta "How much of what we did was good?", es decir, "De todo cuanto hemos hecho, ¿qué fue realmente bueno?"

¿Entendemos *Nixon in China* como una ópera americana en la mejor tradición del estilo comenzado con *Porgy and Bess*?

Alex Ross dice que la música de John Adams "se parece a los paisajes que la rodean: un mosaico de sonidos familiares presentados de modo inesperado, como esta fanfarria de Hollywood, llamativa a más no poder, que desemboca en un pasaje hipnótico, de pulsación inestable, o esta marejada de armonías wagnerianas

"La ópera es una reflexión sobre las vulnerabilidades de los hombres más poderosos del planeta, sobre las vidas emocionales de esos políticos y sus entornos; y sobre la soledad de estos hombres"



Nixon in China sube a escena en el Teatro Real desde el 17 de abril hasta el 2 de mayo.

que disloca un cuarteto de saxos. Así son las sonoridades del romanticismo a la americana: concretas, actuales, honrando a Mahler y a Sibelius al tiempo que se someten al procesador del minimalismo, pillando al vuelo la pelota del jazz y del rock sin perder de vista las innovaciones de la postguerra. Un caleidoscopio de sonoridades, mezcladas y filtradas por una voz reconocible de inmediato, entre exuberancia y melancolía, a veces actual, a veces clásica, trazando su ruta en el corazón de una cultura recompuesta". No se puede explicar mejor.

El cine se ha ocupado mucho más de figuras sociopolíticas del siglo XX, pero la ópera no tanto, ya que vive más de la ficción, ¿puede ser este *Nixon in China* que vamos a ver desde el 17 de abril en el Teatro Real la más significativa ópera sobre un personaje político real del siglo XX?

Esta es una ópera inmersa en el mundo del swing, influenciada por el gran repertorio operístico europeo y también por los musicales de Broadway y la música popular americana de los años 1930. Seguramente sea, como dice usted, la ópera más significativa sobre personajes políticos reales del siglo XX, pero hay que tener en cuenta que en la ópera estos personajes tienen la altura y el carácter icónico de los personajes mitológicos de las óperas clásicas europeas. No es tan diferente como pueda parecer. América busca sus propios mitos, y desde luego que son personajes más recientes que los mitos europeos, como no puede ser de otra manera. De hecho, la gran polémica cuando se estrenó la ópera fue que se negaba a ser el fácil artefacto político que podían lanzarse, en Estados Unidos, demócratas y republicanos. Los demócratas lamentaron que no se hiciera más explícito que el presidente Nixon había sido condenado por la Historia por sus mentiras durante el Watergate, que ni aparece mencionado. Mientras que los conservadores consideraron inaceptable que Mao Tse-tung tuviera un barniz poético y filosófico, cuando se sabía de sus crímenes desde hacía tiempo. En aquel momento se quería convertir una obra de arte en un panfleto electoral. Afortunadamente, en la actualidad ya podemos disfrutar de *Nixon in China* sin estos condicionantes. Y en este sentido hacerlo desde España, más lejos, también es una ventaja.

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

www.teatroreal.es/es/espectaculo/nixon-china

PABLO RUIZ PICASSO

El ballet

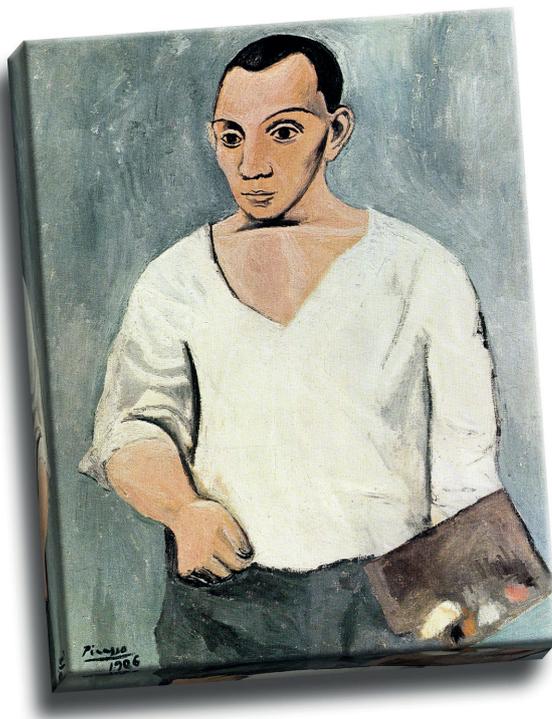
por **Rafael-Juan Poveda Jabonero**

La evolución y cambio que experimentan las diferentes tendencias artísticas al final del siglo XIX, permiten que los pintores de vanguardia y los principales exponentes de la música moderna obtengan cada vez una mayor aceptación y reconocimiento general. El gran Petipa continúa su propio camino, pero pronto se ve superado y decide retirarse definitivamente en 1904; morirá en 1910, dejando tras de sí una importante aportación al mundo del ballet que, más adelante encontrará su propio espacio de aceptación. Un año antes de su desaparición, el Teatro Chatelet de París se prepara a recibir la llegada de Sergei Diaghilev y sus Ballets Rusos, estableciendo el nacimiento del ballet moderno.

Son los años en que Isadora Duncan irrumpe con una forma de expresión distinta para la danza, más libre y alejada del academicismo. La norteamericana supo abrirse un importante hueco en Europa, influenciando a artistas como Fokin, pero su arte murió con ella, sin dejar escuela. Por otra parte, en Rusia, Diaghilev, alumno de Rimsky-Korsakov, tomó un fuerte interés por el arte, la música y el ballet que le llevó a buscar los medios suficientes para su difusión, llegando a convertirse en el empresario que conocemos, desarrollando su fuerte intuición y capacidad para los negocios. Como vemos, Diaghilev no surge de la nada, sino que encontramos ya fuertes vestigios de lo que llegaría a ser con algunas de sus iniciativas en el país que le vio nacer, como la revista que llevaba por nombre "El mundo del arte", que fundó en los primeros años del siglo XX, junto a Walter Nouvel y los pintores Bakst, Benois, Golovin, Korovin y Roerich. Antes de su desembarco definitivo en el Chatelet en 1909, entre 1904 y 1908, el empresario organizaría diferentes acontecimientos relacionados con el mundo del arte en la capital francesa; sin duda, el más sonado de todos ellos, la producción de *Boris Godunov* de Mussorgsky del último de los años mencionado, con Feodor Chaliapin como protagonista. Diaghilev no sólo poseía la habilidad de atraer a las mejores y más cotizadas figuras del arte de su momento, sino también la de ofrecer los escenarios de negociación más propios para que se llegase al mayor entendimiento entre ellos a lo largo de su trabajo conjunto.

Evidentemente, ni alguien como Picasso podía pasar desapercibido para el ruso, ni alguien como Diaghilev podía ser desaprovechado para el pintor malagueño, que veía la colaboración con el empresario como una oportunidad para desarrollar una amplia gama de nuevas posibilidades de planteamientos técnicos en un mundo, el escénico, para él aún sin explorar. Parece oportuno hacer un hueco en esta nuestra sección mensual, ya que este 8 de abril se cumplen cincuenta años de su fallecimiento, para detenernos a hacer una pequeña reflexión acerca de esta faceta del pintor del *Guernica*.

"Alguien como Picasso no podía pasar desapercibido para Diaghilev, ni alguien como Diaghilev podía ser desaprovechado por Picasso, que veía la colaboración con el empresario como una gran oportunidad"



Este 8 de abril se cumplen 50 años del fallecimiento de Pablo Ruiz Picasso (en la imagen, *Autorretrato*, de 1906).

Parade

En realidad, el periodo en que la relación de Picasso con el mundo escénico alcanza su mayor intensidad tan sólo se extiende por un espacio de siete u ocho años, entre 1917 y 1924. Más allá de estas fechas, las contribuciones del pintor al teatro son muy esporádicas y puntuales. Ahora bien, esta participación va a resultar decisiva para catapultar definitivamente el mundo del ballet a las vanguardias artísticas del momento. *Parade*, su primera colaboración con Diaghilev, supone para Picasso la posibilidad de hacer coexistir las dos tendencias vanguardistas que imperaban en las manifestaciones artísticas de su tiempo, por una parte, el cubismo, que tanto le debía a él mismo y, por otra, ese "retorno al orden", o vuelta al neoclasicismo que se comenzaba a extender tras la Gran Guerra. El malagueño ve una gran oportunidad en la música propuesta por Satie para establecer la coexistencia entre el cubismo y el naturalismo, y hacer entender que el primero de estos conceptos no es una mera geometría de formas, sino una transformación del espacio visual. Para comprender esto último citaremos algunas de las ideas que Josep Palau aporta sobre el *Telón de boca* en la obra que citamos entre las reseñas de la última página: "El telón de boca de *Parade* ha sido pintado en el suelo, como nos lo recuerda una célebre foto en la que vemos a Picasso con Carlo Socrate a su derecha y los tres ayudantes rusos alrededor. Es una forma de pintar poco habitual en el artista, pero que ha pesado en el resultado de la obra. Este telón, aunque lo miremos de frente, como un cuadro en la pared -fue hecho para que se contemplara así-, lo vemos siempre un poco desde arriba, el telón nos coloca en una posición perpendicular respecto a él. Las cosas se han

vuelto planas, como si las hubiésemos pisado. El engaño es doble, porque aparentemente la obra respeta la perspectiva a la italiana, cuando de hecho la contradice. Parece respetarla porque el suelo, con sus franjas aparentemente convergentes en dirección al infinito, simulan la impresión de profundidad, que su casi paralelismo y su interrupción antes de tiempo desmienten. La misma columna que vemos al lado del negro forma una especie de contraperspectiva, y no es necesario decir que la yegua Pegaso, con su cuello torcido, las alas abiertas y la niña situada en el nivel de éstas, están también en el mismo plano. El grupo de la derecha, aunque aparentemente situado en forma escalonada, no genera profundidad. Lo vemos como una flor abierta, desplegada, desde arriba. Esto quiere decir que el artista ofrece a los espectadores una obra de un entorno aparente a la figuración tradicional, pero en la que ha incorporado un elemento esencial del cubismo, que es la bidimensionalidad. ¿Lo vieron sus adeptos y sus retractores cuando aplaudieron o silbaron el telón?”.

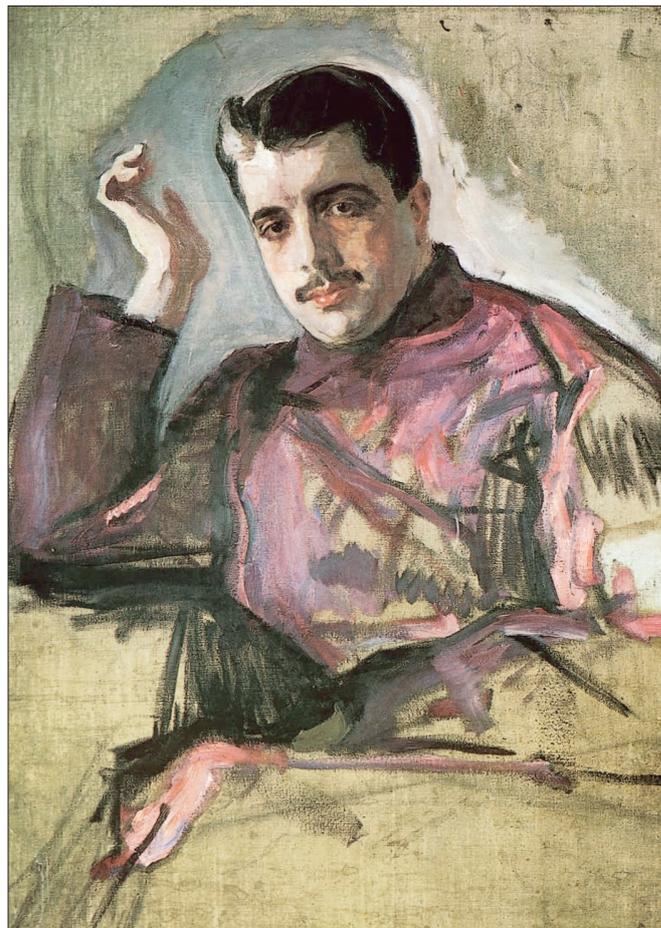
El 18 de mayo de 1917 es la fecha del estreno del ballet en el Chatelet de París; un estreno que se esperaba con gran expectación. Todos los artistas que participaron en su creación (Satie, Cocteau, Picasso e incluso Massine) contaban con gran número de adeptos y retractores que ya calentaron el ambiente antes de esa primera representación. Diaghilev tampoco escapó a estas circunstancias, pues el público en general entendía la obra como un divertimento y, dado que el mundo se encontraba sumido en una guerra atroz, la polémica estaba servida. El empresario, haciendo gala una vez más de su aguda inteligencia, trató de evitar estas críticas repartiendo gran número de entradas entre los soldados rusos de permiso.

De todos los incidentes desagradables que se produjeron tras el estreno, quizás el que más lejos llegó fue el que provocó la crítica de Jean Poueigh, que trataba la música de Satie con el mayor de los desprecios. El músico, a pesar de su temperamento flemático e irónico, en esta ocasión perdió los estribos y le contestó públicamente por escrito la siguiente frase: “Señor y querido amigo: no sois sino un culo, pero un culo sin música”. La querrela del crítico no se hizo esperar, y al juicio correspondiente acudieron unos cuantos amigos del músico que intervinieron en su favor.

El sombrero de tres picos

Picasso y Diaghilev ya se encontraban lejos de París cuando todos estos acontecimientos sucedían; de hecho, tanto el pintor como el elenco del ruso se encontraban en Madrid, donde poco antes se había dado a conocer *El corregidor y la molinera* de Falla. Probablemente, de todos los que intervinieron en la creación de *Parade*, fuese el malagueño quien menor impacto sufrió ante las críticas. Parece como si, incluso, hubiese visto venir los acontecimientos. O quizás, sería más propio decir que fue en realidad el que mayor consciencia tomó de lo que el proyecto iba a ocasionar. En cierto modo, como sucede en casi toda su obra, había mucho de él mismo en todo el diseño que propuso. Los personajes pintados, arlequines, parecían tener un significado mucho más personal para él de lo que a priori pudiera parecer. De hecho, muchos de estos personajes son recurrentes a lo largo de toda su obra, bien en solitario, bien en composiciones de conjunto representando las más diversas situaciones.

Acerca de *El sombrero de tres picos* dedicamos un tema del mes en abril de 2017 (n. 906 de RITMO), por lo que no vamos a detenernos en exceso, invitando al lector a acudir a aquellas páginas en caso de estar interesado. Sí nos gustaría enlazar con lo último que apuntábamos, no sólo en lo que se refiere al diseño de cada uno de los personajes que intervienen en la acción, sino también en el ambiente y sensaciones que se desprenden del decorado. El hecho de que la obra, de temática española sea concebida lejos de España, nos hace reflexionar



Retrato de Sergej Diaghilev, por Valentin Serov (1904).

sobre las palabras de Josep Palau: “La obra de Picasso, que se caracteriza por su diversidad desconcertante, aquí nos ofrece la paradoja de una unidad de inspiración que no será conseguida sino muchos años más tarde, en las aguatinas de *La Tauromaquia*, en 1957. Habrá que preguntarse durante mucho tiempo y con insistencia el significado profundo de esta paradoja. ¿Por qué los dos momentos más unitarios de su obra son de inspiración española, más que cuando estaba en España?”. Del decorado dice Palau: “La imaginación de Picasso sitúa la acción, ora de día, ora de noche. El decorado pasa por una sinfonía de azules, una sinfonía de ocre, y acaba con una gran simplicidad y con colores muy tiernos, para conseguir que las figuras humanas se destaquen”. Sin duda, el malagueño se empapó bien de la obra original de Alarcón para la composición de las vistas nocturnas que concibe en sus decorados.

Pulcinella, Cuadro flamenco

Ese 1917 del estreno de *Parade*, también viene marcado por el viaje del pintor a Italia, donde visita fundamentalmente Roma y Nápoles, acompañado de Diaghilev. Tanto Picasso como Massine se sienten profundamente seducidos por el ambiente popular que transcurre por las calles napolitanas. Las representaciones teatrales que dan vida a los personajes de la *commedia dell'arte*, vistas así, como improvisadas a pie de calle, impactan fuertemente en la sensibilidad de los dos artistas, que ven en ello un amplio abanico de posibilidades a aplicar en sus creaciones. Todo esto que aparece con carácter embrionario en ese momento, cobra cuerpo cuando en 1919 Diaghilev se decide a producir un nuevo ballet, esta vez dedicado al personaje de *Pulcinella*. El ruso ya había experimentado atracción por el tema durante el viaje antes mencionado, pero no es hasta entonces que se decide a llevar a efecto el proyecto. Para ello muestra a Stravinsky algunos de los esbozos de Picasso que despiertan su inspiración.



© FUNDACIÓN JUAN MARCH

Vista parcial de la exposición Picasso. *El sombrero de tres picos*, que expuso la Fundación Juan March en Madrid, con dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla por Picasso.

El compositor ya llevaba tiempo interesado en llevar a cabo una obra basada en el mundo mediterráneo, a la vez que se sentía atraído por la música italiana del siglo XVIII; especialmente por Pergolesi, aunque, como sabemos, la procedencia de los temas en que se inspira Stravinsky son de diversos compositores.

El proceso de composición de *Pulcinella* nos muestra una ocasión en que todos los que trabajan en ello están absolutamente felices de trabajar entre ellos; no obstante, las ideas iniciales de Picasso no parecen ser del todo del agrado de Diaghilev, quien no concibe del mismo modo los personajes de la *commedia dell'arte*. Tras varios intentos, sorprendentemente, finalmente el ruso accede al proyecto cubista propuesto en última instancia por el malagueño, lo cual parece chocar con la temática de la obra. No obstante, el resultado es una delicia estrenada en la Ópera de París el 20 de mayo de 1920. En cierto modo, en *Pulcinella* se da un mundo de contrastes, como se desprende de la misma *commedia dell'arte*: por un lado, está su argumento, lleno de romanticismo, por otro, su decorado de temática marcadamente cubista y, finalmente sus personajes, cargados de naturalismo. Es decir, los conceptos que interesaba aunar a Picasso en aquellos momentos. Otra muestra de la relación simbiótica que mantuvieron Diaghilev y él hasta su separación en 1924.

Quizás sea *Cuadro flamenco* (1921) el proyecto que menos interés despierte de todas las incursiones de Picasso en el mundo de la escena. De hecho, el pintor readaptó el proyecto rechazado por Diaghilev para su ballet anterior. Sí podemos encontrar ciertos paralelismos entre los ambientes populares que rodean a ambas composiciones. Por otra parte, por *Pulcinella*, a pesar de Stravinsky, también desfilan temas de diferentes compositores. En *Cuadro flamenco*, es precisamente el folclore el que toma protagonismo en su parte musical. Por ello, no deja de sorprender la elección del telón, con esos palcos más propios del barroco, que habían sido inicialmente preparados para la obra anterior.

Últimos ballets

El 20 de junio de 1924 tiene lugar el estreno de *El tren azul*, un nuevo ballet producido por Diaghilev, con música de Milhaud, libreto de Cocteau, coreografía de Massine, decora-

“Quizás sea *Cuadro flamenco* el proyecto que menos interés despierte de todas las incursiones de Picasso en el mundo de la escena”

dos de Henri Laurens y vestuario de Coco Chanel. Picasso también tiene su aportación a esta nueva producción, ya que emplea su cuadro *Dos mujeres corriendo en la playa*, pintado en Dinard en 1922, como fondo de escenario. En realidad, se puede decir que esta es la última colaboración entre el malagueño y el ruso.

También en 1924 ve la luz el ballet *Mercure*, con música de Satie, coreografía de Massine y decorados diseño de vestuario de Picasso. En esta ocasión, la producción no corre a cargo de Diaghilev, sino del Conde Etienne de Beaumont, en el marco de sus “Soirées de Paris” organizadas por él mismo. El ruso, evidentemente dolido por ver a sus artistas trabajar sin él, no dejó por ello de reconocer el valor de la obra recibiendo con calor el día del estreno.

Mercure supone el final de la etapa clásica del pintor malagueño. La obra supone una innovación en lo que se refiere a su aspecto danzable, otorgando un valor mucho mayor al aspecto mimico. La simplicidad del vestuario y la novedad de unos decorados de gran impacto, realizaban las innovaciones de la danza, al tiempo que producían bellísimos efectos plásticos. Es de resaltar la destreza desplegada por Picasso al combinar los personajes clásicos de la mitología con los elementos plásticos marcadamente modernos de la escena. Como *Parade*, aunque en muy menor medida, *Mercure* no se libró de las críticas y abucheos de los más vanguardistas, si bien en este caso duraron poco y su intensidad fue menor.

Como decíamos al principio, tras 1924, Picasso tan sólo se acerca al mundo de la escena en ocasiones puntuales. No obstante, sí hay que mencionar, al menos, sus colaboraciones con Serge Lifar en 1962. La amistad entre Lifar y el malagueño se remonta a la época de la colaboración de este último con los Ballets Rusos, que el bailarín había abandonado en 1929. Se trata de dos proyectos, uno para una representación del *Preludio a la siesta de un fauno*, y el otro para una reposición del ballet *Icare*, con música de Szyfer orquestada por Honegger. Picasso parte de un dibujo concebido para un libro sobre los ballets del propio Lifar, que representa *La caída de Ícaro*.



© EFE

En la reciente exposición “Picasso - Chanel” del Museo Thyssen, se pudo observar *Dos mujeres corriendo en la playa*, fondo de escenario para el ballet *El tren azul*, colaboración de Diaghilev, Milhaud, Cocteau, Massine, Laurens, Coco Chanel y Picasso.

PINCELADAS DE MÚSICA Y DANZA A propósito de la música y la danza



PICASSO. Portada para Ragtime de Stravinsky. París, finales de 1919.

Portada para la publicación de la partitura de la obra en Ediciones La Sirena. Stravinsky se le pidió la idea a Picasso, y éste le ofreció un dibujo hecho sin levantar el lápiz del papel, como si de una improvisación propia del jazz se tratase.



PICASSO. Retrato de Manuel de Falla. París, 9 de junio de 1920.

En 1920 parece que Picasso llega al convencimiento de que debe retratar a los tres músicos con quienes ha colaborado más estrechamente. Así aparecen los diferentes retratos a lápiz, con la técnica del dibujo lineal, de Falla, Satie y Stravinsky.



PICASSO. Tres músicos. Fontainebleau, verano de 1921.

Tanto la versión que aquí se reproduce, como la otra (ambas del mismo periodo), parecen fundir toda la experiencia de Picasso como figurinista y decorador de teatro en un solo aspecto. Como si los figurines hubiesen pasado a ser acción y decorado.



PICASSO. La danza. Montecarlo, junio de 1925.

La muerte de Ramón Pitxot en marzo hace revivir a Picasso el banquete de 1908 en honor de Douanier Rousseau celebrado en su estudio, y la frenética danza que interpretó el primero en su transcurso. El malagueño supo de la muerte con mucho retraso.

Diseños



PICASSO. Telón de boca para Parade. París, primavera de 1917.

La obra de dimensiones más gigantescas que jamás emprendió Picasso (10,60 x 17,25 metros). Además, es una de las muestras más insólitas de su producción en ese momento. Ni cubista ni tradicional, parece como si hubiese querido fosilizar los personajes.



PICASSO. Maqueta definitiva para El sombrero de tres picos. Londres, 1919.

En esta maqueta definitiva, Picasso parece conseguir de forma magistral una perfecta síntesis del espíritu de la obra, donde las construcciones de lo urbano coexisten con el cielo y la naturaleza. Un intento de integrar el cubismo en el neoclasicismo.



PICASSO. Maqueta de decorado para Quadro flamenco. París, primavera de 1921.

Picasso nunca mostró un excesivo interés por esta producción teatral. Su contribución a la misma parece nadar en la controversia. Diaghilev echó mano de uno de los proyectos desechados de *Pulcinella*, que el malagueño tuvo que retocar.



PICASSO. Proyecto de telón de boca para Mercure. París, primavera de 1924.

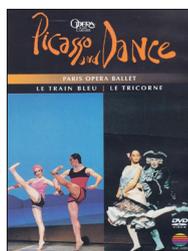
Picasso, Massine y Satie crean este nuevo ballet, cuya génesis se remonta a 1923. Douglas Cooper observa que en este proyecto, el malagueño separa el dibujo del color, como ya había comenzado a hacer en las naturalezas muertas de 1921.

Documentos



PICASSO EN POMPEYA. Parade. Pulcinella. Ballet del Teatro de la Ópera de Roma. Medici · Blu-Ray

Producción de 2017 en la que se dan cita dos ballets que guardan estrecha relación con Roma, para celebrar el centenario del viaje de Picasso por la capital italiana. El malagueño, junto a Satie, Stravinsky, Cocteau, etc., son los artífices.



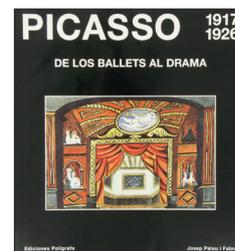
PICASSO Y LA DANZA. El tren azul. El sombrero de tres picos. Ballet de la Ópera de París. Lameureoux / David Coleman. Warner · DVD

La base de la publicación son las producciones de los ballets compuestos por Milhaud y Falla con los decorados de Picasso. Se añade un conciso documental donde se desarrollan los perfiles de la obra del malagueño y su relación con el ballet.



SATIE. Obras orquestales. Sinfónica y Lírica de Nancy / Jerome Kalltenbach. Naxos · CD

Disco útil e interesante, donde se dan cita las obras más significativas de Satie relacionadas con la escena. *Parade, Mercure, Relâche, Cinéma*. Las dos primeras pueden considerarse la primera y última colaboración del pintor con Diaghilev.



JOSEP PALAU I FABRE. Picasso: De los ballets al drama. Barcelona, 1999.

Espectacular publicación, con 1800 ilustraciones tanto en color como en blanco y negro, que trata en profundidad uno de los periodos más ricos en la producción de Picasso (1917 y 1926); que es durante el que mayor interés muestra por la música.

Semyon Bychkov

Director por convicción

por Lorena Jiménez

Pertenece a esa generación de directores que conocen bien su oficio y aman su profesión. Nacido en Leningrado (actual San Petersburgo), cuando tenía cinco años su madre le llevó a un profesor de piano y descubrieron que tenía un oído extraordinario y sentido instintivo del ritmo. Al año siguiente, daba sus primeros recitales en público y, dos años después, obtuvo una de las veinte plazas disponibles entre los más de quinientos niños que optaban a iniciar sus estudios en la Escuela Coral Glinka. Tenía solo 17 años cuando fue seleccionado para estudiar dirección de orquesta en el Conservatorio de su ciudad natal con el legendario maestro Ilya Musin. A los 20 años, ganó el primer premio del Concurso de Dirección Sergei Rachmaninov, y seis meses antes de terminar sus estudios en el conservatorio, donde ya había dirigido una veintena de representaciones de *Eugene Onegin* (Tchaikovsky), abandonó la Unión Soviética camino de los Estados Unidos, donde cosechó grandes éxitos como director musical de la Grand Rapids Symphony Orchestra y la Buffalo Philharmonic, antes de triunfar en Europa. Recién cumplidos los 70, hoy en día, goza de una bien ganada reputación, tanto en el repertorio sinfónico como operístico, y saborea su posición como director de prestigio internacional más allá de cualquier frontera. Atento y generoso, Semyon Bychkov es un hombre amabilísimo que, a pesar de su apretada agenda, no duda en esperar pacientemente cuando la comunicación telefónica se interrumpe y se entrega a la charla sin marcar tiempos. Este mes, regresa al Teatro Real de Madrid para dirigir *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, en versión de concierto semiescenificado.



¿Por qué *Tristan und Isolde* y el llamado “Acorde de Tristán” cambiaron para siempre la historia de la música?

(Risas) Porque nunca se había compuesto nada igual... Su uso del cromatismo en la armonía, el desarrollo tonal de Tristán... Cromatismo significa disonancia, la disonancia significa conflicto y el conflicto normalmente tiene una solución... Pero en *Tristan und Isolde* hay que esperar mucho tiempo hasta que haya algún tipo de solución al conflicto... Siempre se habla de los *Leitmotive* de Wagner y cuando hablamos de motivo, pensamos en una melodía, pero, en este caso, se trata también de un acorde que genera el conflicto, la tensión, el deseo... El deseo frustrado; el *imprisonment* de esos personajes, porque todos ellos son prisioneros de su destino, y es un milagro que un acorde pueda crear esa impresión en todos nosotros cuando lo escuchamos...

***Tristan und Isolde* marcó también un auténtico hito por la orquestación que presenta...**

La orquesta es la protagonista principal en esta ópera, incluso si no escuchas las voces (lo que obviamente no queremos que suceda), la propia orquesta cuenta la historia de la misma forma que los cantantes la cuentan con el texto... Ese uso que hace Wagner de la orquesta no empieza con *Tristan*, sino que ya lo vemos en *Tannhäuser* o *Lohengrin*; es decir, la orquesta adquiere cada vez más y más importancia... Lo que ocurre es que en *Tristan* se vuelve más compleja en el sentido de que es completamente polifónica, y además, está también ese uso que hace de los instrumentos y toda esa mezcla de timbres con esas combinaciones inusuales de instrumentos... Todo eso, efectivamente, crea un tipo de sonoridad desconocida hasta entonces...

Y me imagino que, con sus casi cinco horas de duración, *Tristan und Isolde* resulta agotadora para los cantantes y los músicos, pero también para quien la dirige... ¿Se prepara mental y físicamente de algún modo en especial?

Sí, es verdad, es verdad... es como correr un maratón... Hay *marathoners*... Hay *sprinters*... Hay medias distancias de 5 o 10 km... Pero un maratón completo supone 42 km y medio, y cualquiera que haya intentado correr un maratón sabe que la primera vez tratas de correr la distancia completa, y una vez que haces algunos kilómetros, estás ya agotado... Tratas de continuar, y llegas a un momento que lo único que piensas es que vas a morir, pero no mueres, continúas... Y a veces llegas al final de ese maratón... La segunda vez, harás lo mismo pero te acordarás de que ya lo has hecho una vez... La tercera vez, será un poco menos, y te acordarás de que ya lo has hecho dos veces... Y después de todas esas veces, tu sistema y tu cuerpo... tu mente... tu energía mental... se acostumbran a la idea de esa larga distancia, y el cuerpo empieza a anticiparse cuando tiene menos energía y a saber lo que necesita para estar tranquilo, porque no estás corriendo un *sprint*, sino que estás corriendo realmente un maratón... Y lo cierto es que hay óperas como *Tristan*, *Parsifal* o *Lohengrin* que son todas ellas maratones...

¿Ha cambiado en algo su lectura de *Tristan und Isolde* a lo largo de todos estos años?

Sí, cambia cada vez que tengo que dirigirla... (Risas). No hay una única receta o solución para esta música, pero sí hay ciertas cosas que están permanentemente presentes... Por ejemplo, la idea de las transiciones... En Wagner, las transiciones son absolutamente vitales, y hay que anticipar la transición antes de que empiece... En realidad, la propia transición es en cierto sentido la respuesta a la naturaleza dramática de la propia música, porque aquí la música está siempre en transición...

Compagina la dirección del repertorio operístico con el repertorio sinfónico, ¿qué es lo que más le gusta de dirigir ópera?



© MARCO BORGHESE

“La orquesta es la protagonista principal en *Tristan*, incluso si no escuchas las voces, la propia orquesta cuenta la historia de la misma forma que los cantantes la cuentan con el texto”, afirma Semyon Bychkov.

Todo... (Risas). Normalmente, el texto; también la voz humana, que es el instrumento más perfecto porque no ha sido creado por hombres... La ópera es, sin duda, la forma de arte más compleja que existe porque varias formas de arte están reunidas en una... No diría que disfruto más o menos cuando hago ópera que cuando dirijo música sinfónica, porque no es una cuestión de disfrute, en realidad, se trata de contar una historia, ya sea con texto o sin él, y tiene que ver con diferentes formas de expresar la misma condición humana, que en cualquier caso es para lo que está la música...

Hablemos ahora de Mahler y de la Filarmónica Checa, de la que es *Chief Conductor* y *Music Director* desde 2018. Hace sólo unos meses salía al mercado la *Sinfonía n. 5* de Mahler dentro del ciclo completo de las Sinfonías de Mahler en el sello Pentatone, pero ¿cuándo descubrió a Mahler por primera vez? ¿Recuerda la primera obra que dirigió?

Para contestar a su pregunta, tengo que remontarme a cuando tenía once o doce años... Estaba estudiando en la Glinka Choir School en Leningrado y el edificio de la escuela estaba conectado a la sala Glinka Capella, una sala de conciertos de gran belleza, tanto por su arquitectura como por su acústica. Así que en un pequeño descanso durante mis clases entré en la sala de la Capella para ver qué orquesta estaba ensayando... Cuando llegué a la sala, había un silencio absoluto; luego empecé a escuchar algunos sonidos... y me olvidé de volver a clase... (Risas). No tenía ni idea de lo que estaban tocando... Y más tarde, ese día, caminando por la calle, en esos carteles que hay anunciando eventos culturales, vi uno de la Leningrad Philharmonic Orchestra, anunciando conciertos con la *Sinfonía n. 3* de Mahler... Yo no tenía ni idea de quién era Mahler... nada... Y luego descubrí quién era, y qué era lo que estaban tocando aquella mañana... Era el *Finale* de la *Tercera Sinfonía*; descubrí que el subtítulo del movimiento decía *What Love tells me*... A partir de ese momento nació mi conexión con él y su música... Y, algunos años más tarde, tuve la oportunidad de dirigirlo... Recuerdo que lo primero que dirigí fue la *Sinfonía n. 5*, y después dirigí la *Sinfonía n. 2*, luego la *Sinfonía n. 6*... Así fue cómo empezó todo, en los tempranos años 60...

“Cromatismo significa disonancia, la disonancia significa conflicto y el conflicto normalmente tiene una solución... Pero en *Tristan und Isolde* hay que esperar mucho tiempo hasta que haya algún tipo de solución al conflicto”



© CHRIS CHRISTOPOULOU

“Una razón por la que lo estoy haciendo el ciclo Mahler en Praga, es porque se suele olvidar que Mahler nació en Bohemia, y aunque se suele considerar un compositor austriaco, sus raíces están allí”, indica el director, que está grabando la integral de las Sinfonías de Mahler con la Filarmónica Checa para Pentatone.

Y con la cantidad de grabaciones del ciclo completo de las Sinfonías de Mahler que ya existen en el mercado, ¿por qué decidió hacer una nueva grabación? ¿Qué quiere mostrar con este nuevo proyecto discográfico con la Filarmónica Checa?

La respuesta es muy simple... ¡Soy tremendamente egoísta! Pero también hay otra razón por la que lo estoy haciendo en Praga, y es porque se suele olvidar que Mahler nació en Bohemia, y aunque se suele considerar un compositor austriaco, sus raíces están allí... Dejé el país siendo todavía muy joven, y estuve en Budapest, en Hamburgo, en Viena; luego terminé en América... Todo eso es cierto, pero no podemos olvidar que sus raíces están en Bohemia... Y la Filarmónica Checa es la orquesta que yo lidero, así que se trata de algo natural... No se trata solo de mi propio deseo sino que está relacionado con el hecho de que estoy expresando esta música con un instrumento muy auténtico de expresión: la Filarmónica Checa...

Hablando de la Filarmónica Checa, ¿cuáles son esos rasgos distintivos de la orquesta en términos de sonido, que la hacen única y la diferencian de todas las demás orquestas?

¡Todo! (risas). Por eso son especiales porque son únicos... Tienen una personalidad... Hablamos mucho de esto con mis colegas, es decir, de lo importante que es no perder esta individualidad y ese sonido único; esa forma de frasear cuando

“En Wagner, las transiciones son absolutamente vitales, y hay que anticipar la transición antes de que empiece”

se hace música... Porque hay muy pocas orquestas, hoy en día, que hayan conseguido preservar su identidad y personalidad... Y sí, siempre digo que somos diferentes pero nunca diré que somos mejores...

Hábleme de esa especial acústica del Rudolfinum, la sede de la Filarmónica Checa...

Yo estoy completamente enamorado de su acústica... A todos nosotros nos encanta el Rudolfinum. Le cuento un pequeño episodio en mi vida... Fue antes de convertirme en Director Musical de la orquesta... Estaba dirigiendo en la Musikverein de Viena, y cada vez que cambiaba de la Musikverein a otro lugar, tenía siempre un pequeño *shock*, porque obviamente es muy diferente del resto; ese día fui de la Musikverein a Praga para trabajar con la Filarmónica Checa, y cuando tuve el primer ensayo en el Rudolfinum, no pasó nada, es decir, no tuve ningún *shock*... Fue como si nunca hubiera abandonado Viena... No es lo mismo, por supuesto, es más pequeño, pero es tremendamente cálido con respecto al sonido, es decir, casi no estás tocando y ya está sonando... Así que adoramos nuestro Rudolfinum... De hecho, grabamos en el Rudolfinum esas dos Sinfonías de Mahler que ya publicamos, las *Sinfonías Cuarta* y *Quinta*... Y también la *Sinfonía n. 2*, que saldrá este mes de abril... Todas las Sinfonías de Mahler las grabamos y producimos allí, así como el ciclo dedicado a Tchaikovsky que hicimos anteriormente...

¿Cómo surgió la idea de hacer *The Tchaikovsky Project* con esa box de siete discos para Decca Classics? ¿Se lo propuso la discográfica?

No, no fue ni siquiera idea mía... Fue idea de la propia orquesta. Yo fui a dirigirles en el 2013, y luego regresé a Francia... Meses más tarde, me llamaron preguntándome si quería grabar un ciclo dedicado a Tchaikovsky con Decca... Y sólo me llevó treinta segundos para que mi instinto me dijera que era muy buena idea hacerlo con ellos, por su tradición, por sus raíces eslavas y también por su conexión con Occidente... Eso lo hacía muy distinto de hacerlo con los rusos o con cualquiera de las orquestas occidentales; fue una experiencia totalmente extraordinaria.

Para abordar ese magno proyecto con toda la obra sinfónica de Tchaikovsky, ¿revisó los escritos del propio compositor, se documentó sobre el contexto en el que fueron creadas las obras...?

Sí, siempre investigo sobre la música y el compositor que dirijo... Y como en ese caso era un ciclo, leí todavía más... Hago lo mismo con Mahler y con Wagner, porque hay muchas cartas... Y las cartas tienen una gran importancia, porque, cuando lees a la gente que conoció a Tchaikovsky, Mahler o Wagner, también está su propia impresión y visión de la persona, pero la carta escrita por cualquiera de ellos muestra la persona tal cual es...

Por cierto, el hecho de haber escuchado las Sinfonías de Tchaikovsky dirigidas por Mravinsky, ¿ha tenido alguna influencia en sus interpretaciones?

Sí, claro... Yo crecí en los años de Mravinsky, y pude acudir a sus ensayos... Así que sí que fue una enorme influencia... Mravinsky dirigió, por ejemplo, la *Sinfonía n. 5* de Tchaikovsky durante cincuenta años, probablemente cinco o seis veces cada temporada... Aun así, cada vez que la dirigía, tenía tres o cuatro días de ensayos... Y si yo fuera en un bus y viera a un chelista sentado con su chelo, con cara muy deprimida y triste, podría adivinar que había tenido un ensayo con la Filarmónica de la *Quinta* de Tchaikovsky... Por supuesto, tuvo una influencia enorme no solo desde el punto de vista musical, sino también en la actitud y responsabilidad hacia el arte...



© UMBERTO NICOLETTI

El director recalca en Madrid para dirigir, como ya hiciera con *Parsifal*, el *Tristan und Isolde* en el Teatro Real.

Y hablando de directores de orquesta; Karajan sugirió su nombre como posible sucesor con los Berliner Philharmoniker... ¿Qué significó eso para usted? ¿Cuál fue su relación con Karajan?

Yo estuve muy influenciado por Karajan en mi juventud. De hecho, él vino con los Berliner a Leningrado en 1969 cuando yo todavía estaba en la Glinka School, y era imposible obtener entradas para el concierto, pero conseguí entrar... Llegué temprano porque la Philharmonia en San Petersburgo es un bloque entero en la ciudad, es decir, no sólo es la sala de conciertos, así que fui al lado opuesto del bloque, al tejado, y recorrí todo el camino hasta donde estaba la Philharmonia... Recuerdo que era junio, había una ventana abierta en la Philharmonia, y salté por esa ventana... Había un baño para señoras, y lamentablemente había una señora allí, que empezó a gritar pidiendo ayuda... Yo traté de decirle que no estaba interesado en ella, que solo quería ver a Karajan y los Berliner Philharmoniker... Pero fui arrestado. Con todo esto que le cuento quiero decirle lo importante que ya era para mí... Y luego, cuando Karajan renunció a su puesto con la Filarmónica de Berlín me deprimí muchísimo, porque él siempre había apoyado mi trabajo... Yo había grabado con su orquesta, fue la primera orquesta con quien empecé a grabar... Había hecho una gira en Alemania con ellos, y todo lo que hice se había hecho con su aprobación... Así que, unos meses más tarde, en junio de 1989, le escribí una carta expresándole lo que sentía acerca de su trabajo, porque para mí él y la Filarmónica eran lo mismo... Le envié la carta, y me fui a Australia, y un día en Melbourne, cuando ya estaba preparado para salir a dirigir el concierto, recibí una llamada de mi secretaria en la Orchestre de Paris, porque había llegado una carta con el sello de los Salzburger Festspiele... Había sido redactada días antes de su muerte... Le dije que abriera la carta y la mandara por fax a la recepción; bajé y la recogí... Era una carta de él, muy personal, muy alentadora y de apoyo, que recibí cuando ya habían anunciado su muerte... Así que fue muy emocionante, regresé para dirigir el concierto y fue uno de los conciertos más duros que dirigí... Luego me fui al hotel, puse la tele y vi a Karajan dirigiendo *Also sprach Zarathustra*...

Ha trabajado con destacados compositores contemporáneos como Henri Dutilleux, Maurizio Kagel, Julian Anderson..., pero creo que todo comenzó por su amistad con Luciano Berio...

Sí, tuve una amistad muy estrecha con Luciano, a través de esa conexión que tenía con las hermanas Labèque, luego Marielle se convirtió, además, en mi mujer, pero su relación con él se

“Para mí, la música contemporánea era realmente desconocida en aquella época, y fue Luciano Berio quien me abrió las puertas, como también lo hizo Henri Dutilleux”

remonta a cuando ellas eran todavía estudiantes en el Conservatorio de París, y él dirigió *Sinfonía* en París; les gustó tanto la obra, que se presentaron a Berio... Y le dijeron: “Maestro Berio, ¿escribirá un concierto para dos pianos para nosotras?”... Y lo hizo... A partir de ese momento comenzó una amistad muy estrecha, porque la madre de ellas era italiana y él también adoraba a su madre... Y cuando yo llegué a la vida de Marielle, conocí a Luciano ¡dirigiendo en Cleveland...! Yo había ido al concierto y, al acabar, fuimos a un bar y hablamos de la vida, la política... Y a partir de ese momento iniciamos una gran amistad. Para mí, ese tipo de música era realmente desconocida en aquella época y él me abrió las puertas, como también lo hiciera Henri Dutilleux... Así que fue uno de esos encuentros realmente importantes e influyentes en aquel momento... Obviamente hoy Luciano ya no está, pero hay toda una nueva generación de compositores... De hecho, cuando me convertí en Director Musical de la Filarmónica Checa, pedí a catorce compositores que escribieran para nosotros... Pero todo empezó con Berio y Dutilleux...

Hablando de estrenos, ¿cómo aborda Semyon Bychkov una nueva partitura?

Me siento y la leo como si leyera un libro, la escucho dentro de mí; así es como estudio...

Ha sido director titular de la Orchestre de Paris, de la Semperoper de Dresde y de la WDR Sinfonieorchester Köln, cargo que ocupó durante 13 años. ¿Cuál cree que es la clave para que el director y la orquesta formen un buen tándem?

...Ahora ya lo sé... Hace algunos años, entendí que es muy importante lo que tus colegas, es decir, los músicos, necesitan de ti... No solo lo que tú quieres de ellos... Y eso solo es posible con tiempo... Todos son distintos; tienen diferentes personalidades, diferentes tradiciones, cualidades... Y también tienen diferentes puntos débiles... Así que hay que reconocer lo que tienen de fantástico y qué es lo que se necesita mejorar... Y luego, cuando se trabaja de forma específica en cada obra, hay que entender qué es lo que necesitan de ti, es decir, no solo lo que a ti te gustaría tener de ellos... Creo que eso es realmente fundamental. Y luego hay otra cosa que no tiene mucho que ver con la música, pero que influye en la música, y es que tienes que encontrar la forma de llegar a su corazón... Una vez que lo consigues, puedes hacer lo que quieras...

¿Cuánto de su trabajo se realiza en el ensayo y qué margen deja para la noche del concierto o la representación?

¿Sabe? Yo no dejo nada para la noche de la actuación, porque todo tiene que estar trabajado y hecho en el ensayo... Un buen ensayo te aporta libertad para la actuación... Cuando más tocamos la misma obra juntos, más convives con ella y, por tanto, más evoluciona... Y cuanto más libres seamos, será mejor... Y los ensayos son para servir a esa finalidad, es decir, ser libres...

Una última curiosidad: ¿es verdad que fue jugador de voleibol?

Sí, sí... así es... Jugué durante ocho años con el Leningrad Dynamo...

Gracias por su tiempo, lo esperamos con expectación en *Tristan und Isolde* del Teatro Real.

Saioa Hernández

El momento dulce de la soprano

por **Juan Antonio Llorente**

Las instancias oficiales, siempre la zaga en reconocimientos, en el caso de la soprano madrileña Saioa Hernández se adelantaron, distinguiéndola con la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 2021, un año antes de sus debuts oficiales en los dos grandes coliseos de nuestro país. En ambos, con títulos verdianos: *Nabucco* en el Teatro Real (donde el azar hizo que se la viese cantar meses antes *Un ballo in maschera*) y *Trovatore* en el Teatro Liceu, donde su compañero de vida, Francesco Pio Galasso, acaba de hacer su presentación como Macduff en el *Macbeth* de Pons/Plensa. Montserrat Caballé, que vio en Saioa *La diva de nuestro siglo*, se nos fue un mes antes de verificar su profecía, cuando Saioa se convirtió en la primera soprano española abriendo temporada en La Scala en un memorable *Attila*, con Chailly en el foso. Desde entonces, le abrieron de par en par sus puertas los grandes teatros en los que aún no había cantado. Como la Ópera de París, donde recientemente se presentaba a las órdenes de Dudamel, o la de Munich, a la que regresa en noviembre para dar vida a la perversa Lady Macbeth, uno de sus personajes favoritos, que alguna vez le gustaría construir escénicamente con Emilio Sagi o Giancarlo del Monaco.



Acaba de debutar en Hamburgo la *Amelia de Simon Boccanegra*, su décimo rol verdiano... ¿Va por todo el catálogo?

El catálogo entero es demasiado... Me gusta mucho cantar Verdi, pero hay roles que es muy difícil llegar a hacer. Algunos porque seguramente se escapan en mi cuerda y otros porque no me los ofrezcan. Y siendo un compositor siempre tan difícil de cantar, hay que saber bien dónde, cuándo y en qué momento de la carrera lo encajas. Cada debut verdiano debe venir muy bien estudiado, muy bien preparado.

Dada su disposición guerrera, habiendo convertido a Verdi en piedra angular de su repertorio, ¿le apetece que la encuadren como verdiana?

Habiendo sido siempre muy deportista, me encantan los retos. Ante un rol muy complejo, que supone un desafío por estar escrito de forma muy violenta para la voz, primero digo, qué difícil, pero me apetece trabajarlo. Y me pongo a ello con más ganas hasta que lo consigo. Cantar Attila me resultó muy difícil, y las colegas que lo han hecho con las que he hablado, dicen lo mismo. También el papel de Abigail, aunque nos sea tan largo como los de la soprano en *Gioconda* o *Macbeth*. En cuanto a lo de verdiana-no verdiana, como no me gustan las etiquetas, me limito a comentar que hace un tiempo en Milán me reuní con Marcella de Osma, una cantante de la época de Tebaldi más joven que ella, y alumna también de la Melis. Actuó mucho en la Scala, pero se retiró pronto: casi con mi edad ahora, cuando ya había cantado de todo. Su voz subía como una columna ¡arriba! ¡abajo!... *Nabucco* lo preparé escuchando una grabación suya. Ella me decía: mira, tú eres una voz de mi tipo: verdiana de verdad. Y yo, ¿lo dice en serio, maestra?, porque usted ha cantado todos esos primeros verdís difícilísimos. Es que ahora lo cantan todo mosquitos, comentaba. Pero tú eres verdiana. Y yo... El caso es que lo piensan los directores artísticos y los maestros, porque algunos, a la vista de lo que piden, te llevan a cuestionarte, ¿tú me has escuchado?... Pero los tiempos cambian, y también el gusto de los responsables de los teatros.

Para acabar con Verdi, ¿está preparando la Isabel de Valois del *Don Carlo*?

Hace tiempo que tengo ya varios números preparados y cantados en concierto. Y no hace mucho dí un repasito a toda la obra, porque había surgido una propuesta, que al final decliné. Por lo precipitado de las fechas, no me parecía apropiado decir que sí.

¿La invitación venía de La Scala?

No. Era para el pasado diciembre, y necesitaba estudiar los tres debuts seguidos que tenía para este año. Comprometerme con el cuarto me parecía exagerado (risas)..

La pregunta-trampa era por saber si Chailly había contado con usted para ese título, previsto para la siguiente apertura de su teatro, donde el nombre de Saioa es un referente después encomendarle *Attila*, *Tosca*, *Gioconda* y *Ballo in maschera*...

Ballo tenía que hacerlo, pero se pospuso por la pandemia, y las nuevas fechas me coincidían con otro contrato.

Abrir temporada en La Scala, ¿justifica una vida? ¿Al menos el esfuerzo de una vida?

Absolutamente. Es una experiencia increíble, que no creo se pueda parangonar a ninguna otra. Hablamos del templo de la lírica por excelencia: tradición, historia, casuística y todo lo que conlleva el mundo de la ópera. Puede haber otros, pero La Scala es el templo de la lírica en Italia y, para mí, que me dedico sobre todo a la ópera italiana, por supuesto que justifica todo el esfuerzo: es una recompensa. Lo que no quiere decir que, llegados ahí,

uno se pare. Al contrario. Es a la vez un desafío, un impulso para seguir hacia adelante. Y luego, claro, mantenerse.

Como las chicas Almodóvar, si le dicen que es una chica Chailly... (muchas risas) ¿Trabajan bien juntos?

La relación con el maestro siempre ha sido y sigue siendo buena. También es verdad que la pandemia ha hecho mucho daño a este respecto. Muchos de los contratos que tenía para la Scala tuvieron que posponerse y al pillarme con otros firmados, por lo que me era imposible aceptar. De hecho, cuando quisieron reponer *La Gioconda*, insistieron para que la siguiera haciendo yo, pero era imposible y tuve que renunciar. Y al final me tuvieron llamar de emergencia para sustituir... Cosas que pasan... Esperemos que se dé el caso de volver con algo que sea interesante, y justo también. Porque a mí me gusta mucho Riccardo Chailly. Me encuentro muy bien trabajando con él, y creo que él también conmigo. Parece que le he entrado por el ojo derecho. Como todo, esto va en gustos. Pero también es verdad que rara vez me he encontrado con un maestro con el que no me haya entendidido. Salvo alguna ocasión, que recuerdo como experiencias horribles, el resto me he sentido súper bien. Tal vez por ser una persona que va siempre muy en blanco, tanto en la escena como en lo musical, para absorber lo que me quieran decir, porque no me gusta repetirme. Por el público y por mí misma, porque sería un rollo. Me gusta escuchar lo que el director o el regista me quieren decir para incorporarlo a mi esencia, digamos, y ofrecer algo diferente. Me gusta ver que el maestro disfruta, porque a veces veo que entran en ansia. Nos pasa también a nosotros, pero ellos tienen muchos más elementos a controlar.

En una conversación anterior, echaba en falta directores como Pappano o Thielemann. Y ahí siguen, en compás de espera...

Me gustaría, claro que me gustaría trabajar con ellos. Con Pappano hubo una propuesta que al final, por razones de agencia (con la que ya no estoy) se cayó. Estoy esperando que se vuelva a dar la ocasión. También con Thielemann, con quien es más complicado por el repertorio en que se centra. Dicho esto, me apetece muchísimo volver a cantar con directores con los que estoy supercontenta, como el maestro Nosedo o García Calvo, uno de mis favoritos, con quien me he encontrado muy bien en las ocasiones que hemos trabajado juntos, que con la reciente *Dolores* del Teatro de la Zarzuela ya son cinco. Espero que haya muchas más. Con Riccardo Frizza, con quien no había trabajado antes, me he sentido comodísima en el *Trovatore* del Liceu. También con el maestro Luisotti... La verdad es que no suelo tener demasiados problemas con los maestros.

Recientemente, como *Tosca*, hizo su debut en París, con Dudamel, titular en el foso. ¿Qué impresión le produjo con alguien tan joven que ha fichado por la Filarmónica de Nueva York?

Muy buena. Y también Pablo Bortolameolli, su director asistente en Los Ángeles, que además lo ha sido en este título que abría temporada. Me dirigió en dos ocasiones; el resto fue con Dudamel. La producción, que no era nueva, sabía que funcionaba muy bien, y con el maestro Dudamel hubo química estupenda desde el principio. Hablamos de repetir en el futuro. Esperemos que pronto.

¿La ha dirigido en alguna ocasión una mujer?

En ópera, no. Sólo en el coro donde empecé a cantar. Fue la directora quien me animó a dejar los estudios de derecho y empezar a estudiar canto.

Desde entonces, ¿atiende sugerencias o su mejor consejo lo tiene en casa?

Lo tengo en casa y es el más duro de todos. Una vez encaminado, moviéndote continuamente de una producción a otra, traba-

jando a cierto nivel, los consejos los recibes directamente del *feedback* del público, los colegas, los maestros y los pianistas con los que trabajas, Somos personas muy normales, preguntamos; hablamos con la gente. Y yo soy una esponja, abierta a lo que me dicen. Dependiendo quien sea, eso sí. Porque hay quien se permite dar consejos cuando no se los pides. Todos hemos vivido eso de que alguien venga al camerino después de una función a decirte... Creo que deberías cantar esto y no lo de más allá. Y tú te quedas así y dices, perdona, ¿quién te ha pedido opinión? Si vienes a felicitarme o a decirme si te ha gustado o no, hazlo, pero no te permitas asesorar. Y cierras la puerta. Pero creo que no hablamos ahora de esos consejos.

Las recomendaciones que no olvidará son las de Caballé en el pórtico de su carrera...

La verdad es que no. Estaba entre los que dijeron, hablando de *Norma*: este es tu repertorio; esto es para ti. También Imogene... Eran otros tiempos, cuando esos personajes los cantaban dramáticos de agilidad. Hoy, salvo algunos casos, lo hacen voces más ligeras. La misma soprano que cantaba *Amelia de Ballo in maschera*, era *Norma* o *Imogene*... *Norma* la preparé con Caballé, cantando *Adalgisa* en los dúos. Cuento a veces la anécdota de cuando me dijo el día del debut: "mira, nena, tú hoy eres *Norma*; ya no eres Saioa. Así que preocúpate sólo de ser *Norma*". Yo estoy supercontenta de haberla debutado en su momento y las que caigan, bienvenidas sean. Si no, me queda todavía mucho repertorio por explorar.

Cuántos papeles acumula...

No tengo ni idea. De verdad, no llevo la cuenta. Debutados deben de superar los cuarenta, y luego, algunos preparados.

De esa recámara, ¿con cuál le apetecería enfrentarse pronto?

Tengo muchas ganas de debutar *Adriana Lecouvreur*, la *Elisabetta de Valois* de la que hablábamos, y algunas de las que sólo he cantado hasta ahora arias sueltas en concierto, como *Manon Lescaut*.

¿Las tiene listas, para saltar cuando se lo digan?

No. Ando muy corta de tiempo como para estudiar algo que no sé si voy a cantar. Hasta ahora todo ha sido debutar, debutar, debutar. Algunos los empecé a preparar por gusto, porque me apetecería cantarlos y no lo he hecho aún. Como la *Lucrezia Borgia* y *Anna Bolena*, que las estudio hace años, porque me encantan. Y también las reinas.

Que acabarán llegando...

Siempre lo digo: algún día caerán. Espero que sea en un momento en que pueda cantarlos, porque si no... (risas).

¿Qué valora para debutar un papel?

Para decidirme a preparar un papel nuevo, primero digo: sí, pero dónde. Esa es la pregunta que me surge, aunque en realidad el sitio sólo me preocupa si es importante. En ese caso, tienes que sopesar otras cosas. Luego viene quién es el maestro. Al ofrecerme *Macbeth*, preguntaron, ¿quieres hacerlo? Dije, sí, pero donde... Al escuchar *all'aperto* en *Macerata*, tuve mis dudas. Pero al saber que dirigía *Francesco Ivan Ciampa*, respondí automáticamente, venga, vale. Porque nos conocemos y nos llevamos bien. Acabo de debutar con él *Fedora* en *Las Palmas* (ver crítica en este número). También fue así cuando me preguntaron si quería debutar el papel titular de *Aida*. Al saber que en Omán, contesté, adelante. Es sólo una función. Bueno, pero en Omán. ¿Quién dirige? Al saber que era *Noseda* dije, hecho. O sea, que el lugar y quién dirige es lo que más me preocupa.

A *Il Pirata*, *Andrea Chénier* y *Gioconda*, algunos de sus títulos favoritos, se ha acabado sumando *Nabucco*, que si al poco de incorporarlo quería "uno al año", hoy es un referente...

En su momento decía aquello porque no me resultaba tan interesante. *Abigaille* no había sido nunca de mis favoritas. Porque si vocalmente es una montaña rusa, interpretativamente se quedaba un poco cojo como personaje. Pero a base de hacerlo, y en producciones en las que tanto me he divertido, cada vez le voy cogiendo más el gustillo. Han sido el público y los teatros los que, un poco como a la fuerza, por decirlo de algún modo, han conseguido que, si antes no me gustaba tanto cantar, ahora lo disfruto mucho. Sobre todo, con esas producciones más modernas, como casi todas las que he hecho, a veces le dan un giro que me divierte. Especialmente la del *Teatro Real*, por el modo en que se ensalzaba el papel.

En junio volverá a ser *Abigaille* en el *Grand Théâtre de Ginebra*; lo positivo de convertirla en caballo de batalla, es que va sobre seguro...

Con *Nabucco* nunca vas sobre seguro. Siempre está el componente lotería. Sobre todo, esa entrada... pero sí. Si el rol me atrae más es porque me gusta hacer de mala. Por eso, cuando debuté *Macbeth*, me enamoré del papel.

Regresa al Teatro Real para cerrar temporada con la *Turandot* de Bob Wilson, ¿qué pide al director escénico?

Aunque no soy muy pedigüña, le rogaría que fuera coherente con la música y con el libreto. No estoy en contra de que cambien las cosas de época; que las modernicen... Pero sin divagar, convencidos de que el público captará el mensaje que quieren lanzar. Si es feo, que lo sea; lo importante es que le llegue.

Contaba *Montserrat Caballé* que se negó en cierta ocasión a cantar *Norma* subida en un tanque...

A mí me ofrecieron cantar en *Lyon* una *Tosca* que se iba a estrenar en *Aix-en-Provence*, donde tuve la oportunidad de verla, y me pareció un horror. Una producción sin pies ni cabeza, y decliné la oferta. No la llegué a firmar. Ahora tenía otra propuesta de *París* para hacer una *Butterfly* de *Bob Wilson* y he renunciado a la idea, porque cierto tipo de puestas en escena funcionan con determinadas óperas. En lo que a mí respecta, pueden encajar con *Turandot* donde, al fin y al cabo, canto veinte minutos de música y ya está. Estarme quieta en *Turandot* no me chirría tanto. Pero no estoy dispuesta a hacerme tres horas de *Butterfly* cantando como una loca sin moverme. Me resulta incoherente no poder expresarme a través de la voz y el canto. Para mí, una ópera con tanta emoción, no funciona en ese formato. Si *Butterfly* se convierte en algo frío, algo no va bien. *Turandot* es otra cosa, y como en el *Real* me voy a encontrar con un cast fantástico, creo que todo irá muy bien. Eso espero. A partir de ahí tengo otras *Turandot*.

Tras una larga espera, llegó el momento, y el año pasado por fin debutaba oficialmente en Madrid y Barcelona. ¿Seguirá la racha?

Sí. La verdad es que estoy muy contenta por la relación que existe ahora mismo con el *Teatro Real* y con el *Liceu*, con los que veo que se va a forjar un vínculo duradero. Me están cuidando como artista, examinando qué títulos hacer en el futuro, con quien y cuando. Eso es muy gratificante. Puedo decir otro tanto del *Teatro de la Zarzuela*. Esperemos que se sumen más teatros en España. Pero es difícil, porque hay que estar también en otras partes.

Al decir grandes teatros en España, piensa en Sevilla, Valencia... ¿Cuáles espera que le llamen?

No espero que me llame nadie, la verdad (risas). Nunca he esperado nada de nadie, ni espero nada de nadie. Ni de



© FF GALASCO

“Le rogaría al director escénico que fuera coherente con la música y con el libreto”, afirma Saioa Hernández, que cierra la temporada del Teatro Real con la *Turandot* de Bob Wilson.

los teatros, ni de nadie. Si alguien quiere algo, se pone en contacto con la agencia. O es la agencia la que propone a veces; pero yo no espero nada, la verdad. La agenda está muy llena y, sinceramente, lo que acabo de decir: hay que seguir estando y yo quiero seguir estando en Europa, en otros teatros que no sean españoles también, y estoy muy feliz de cantar en el Liceu, el Real, el Teatro de la Zarzuela. Y en Coruña y Las Palmas, donde ya he estado repetidamente y hay propuestas también para el futuro. Y esto me hace muy feliz, porque me he encontrado muy bien estas dos temporadas. El resto, ya se verá, porque a veces no se pueden encajar las cosas en el calendario, otras no es algo interesante; depende de tantas cosas que no siempre es... A veces piensa la gente que es que no te llaman y eres tú quien dice que no, porque no puedes o no quieres o no te interesa por el título, el cast, el director o lo que sea. O estar allí en ese momento, o no te encaja en el resto de títulos que tienes en el año. No sé, depende de muchas cosas. Intento mirar mucho todo; controlarlo y decidir bien, porque sé que luego puede pasar de todo y no quiero cancelar cosas, a lo mejor por tener una agenda demasiado llena o demasiado descompensada en cuanto a qué título viene después. Porque tras *La Dolores* no puedo meter un *Boccanegra*, por ejemplo, por ser un registro muy diferente. De modo que a *La Dolores* le ha seguido una *Fedora*, que está dentro de esa línea de canto, pero que ya se mete en un registro un poquito más agudo, algo más romántico, para de ahí pasar a la *Tosca* y luego al *Simon Boccanegra*. Pero todo, con un sentido. Sin meter cosas con calzador, porque ahí es donde se puede resentir la voz, incluso el cuerpo.

¿Le ha merecido la pena cantar *Circe* y *La Dolores*, títulos que a saber cuándo se reponen?

Me ha merecido mucho la pena. Me gusta rescatar ese repertorio. Básicamente, mi carrera está llena de ese tipo de títulos, que me apetece cantar porque no se hacen habitualmente. Descubrirlos y darles vida con los directores; junto a mis compañeros me han hecho recuperar mucha de esa ilusión que en alguna medida se diluyó durante la pandemia. La *Circe* me pareció una maravilla, y de *Dolores* sólo puedo decir que he disfrutado como una niña cada una de las funciones.

...esa *Dolores*, que recuerda a la *Cavalleria Rusticana*...

Sí. Y con todo y eso, la ópera de Mascagni no me atrae mucho, la verdad.

Pero el verismo sí le interesa...

Más que el verismo, el romanticismo y el tardo-romanticismo. Me interesan los roles como *Gioconda*, los puccinis (algunos más que otros)... Sí, estaría ahí.

Al principio de su carrera parecía apuntar a *belcantista*, pero decidió cambiar el rumbo. ¿En algún momento acometerá las reinas de Donizetti?

Bueno... me gustaría. Últimamente me han propuesto hacer tal vez *Roberto Devereux*, la *Lucrecia*, *Anna Bolena*... Pero digo lo mismo: hay que ver bien con quien, dónde... y ¿por qué? (risas). Tiene que haber también un porqué y si lo hago, que sea de determinada forma. Pienso que no me vale simplemente con debutarla y decir ya está. Tiene que haber un motivo.

Se tiene que justificar a usted misma...

No. Sólo que tiene que haber algún aliciente más, ya sea un festival, un teatro, un director y un cast determinados. O quizá alguna grabación. Cantar las reinas por cantarlas, no sería interesante para mí.

***Butterfly*, que cantó con Francesco antes de lanzarse al estrellato, sería bonito que lo retomasen juntos cuando los dos están en carrera.**

Con Francesco me gustaría hacer otros roles más interesantes para él como tenor, porque el de Pinkerton es muy ingrato para una voz como la suya. Todo el mundo lo odia. Con él me gustaría cantar *Manon Lescaut*, *Ballo in maschera*, *La forza del destino*, la misma *Gioconda*. O *Tosca*, por supuesto. Esperemos que se dé la ocasión.

***Turandot* parece apuntar a Wagner...**

Me han dicho varias veces lo de Wagner, y me han propuesto también cantarlo. Lo que pasa es que, bueno... No lo sé. Sí me gustaría llegar a cantar uno por lo menos. Elsa, por ejemplo. Pero, como siempre, hay que planearlo bien, buscando el momento y con tiempo libre para prepararlo debidamente. El problema con el que me encuentro es no hablar alemán.

Sin embargo, ha cantado los *Wessendonck* y *Fledermaus*...

Pero no es lo mismo. *Fledermaus* fue antes de debutar, y los *Wessendonck* los haces con partitura. Me gusta mucho cantar en alemán pero, para darle a un rol todo el sentido, entrando en esa escritura y en ese estilo, tienes que prepararte muy bien. Me resultaría muy difícil cantarlo sin saber con precisión en cada momento lo que estoy diciendo. No se trata solamente de conocer el sentido en general (estoy expresando tristeza, alegría...), sino el decir exactamente cada palabra. Algo tan distinto en cada idioma, lleva un tiempo de adecuación. Si no lo dominas, necesitas trabajar con alguien para prepararlo bien. He hablado con mi agente, que también me lo propuso. Faltaría pues encontrar con quien y programarlo por lo menos a dos años vista, para poderlo preparar.

Una pata decisiva en la trayectoria de los grandes cantantes, entre los que se inscribe su nombre, es el Met. ¿Cuándo llegará el salto americano?

De momento no llega. Yo creo que igual... a ver... También depende de lo que uno quiera. Se puede debutar en el Met haciendo de *cover* con una función, o incluido en el segundo o en el tercer cast. O abriendo una producción siendo primer reparto. Al Met me gustaría llegar por la puerta grande. Espero mi momento, y ya está. No tengo prisa. Lo he dicho siempre. Lo dije antes de abrir La Scala y lo sigo diciendo. No tengo ninguna meta concreta que cumplir. Donde llegue, llegaré. Pero intento que allí, donde sea, sea con la mejor calidad y con los mejores componentes posibles.

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Abril en la Orquesta y Coro Nacionales de España



© VILLE PAULI/PAASIMAA

La soprano Miina-Lisa Värelä cantará los *Cuatro últimos Lieder* de Strauss con la Orquesta Nacional de España en abril.

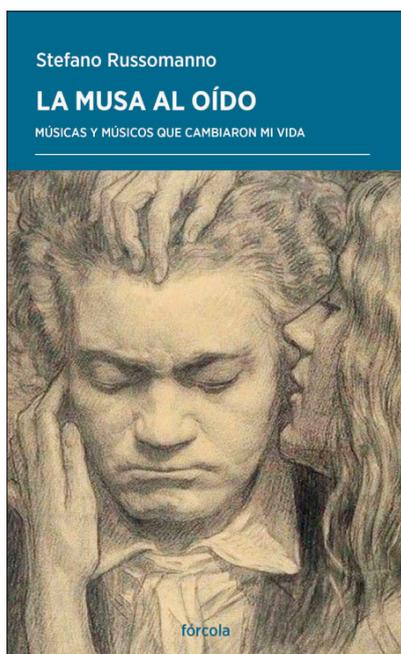
La Orquesta y Coro Nacionales de España presenta en abril diversos formatos de sus variados ciclos. Tras presentarse en marzo el Sinfónico 15, que prosigue en los dos primeros días de abril (con dirección de Miguel Ángel García Cañamero), los sinfónicos de este mes son los ns. 16 y 17, dirigidos, respectivamente, por Josep Pons con la soprano Miina-Lisa Värelä (21, 22 y 23 de abril), y por Leonidas Kavakos (28, 29 y 30 de abril). En el primero, obras de Richard Strauss y, en el segundo, de Bach, Haydn y Prokofiev.

Por su parte, el ciclo Satélites (solistas de la Orquesta y Coro Nacionales de España) presenta sus entregas ns. 16 (17 de abril), 17 (24 de abril) y 18 (27 de abril), con nombres como Salvador Navarro, Pascual Cabanes, Paloma Friedhoff, Beatriz Oleaga, Ariel Hernández, Simón Andueza (colaborador de RITMO), César Hualde, Miguel Ángel García Cañamero y Jesús Campo. Y para completar la actividad de la OCNE, el ciclo "En familia" presenta su segunda entrega (16 de abril) con la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorák, dirigida por Jordi Navarro y narración de Ana Hernández Sanchiz.

Orquesta y Coro Nacionales de España
Directores: **Josep Pons, Leonidas Kavakos**
Mes de **abril**
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

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

Músicas y músicos que cambiaron mi vida



Los clásicos griegos no en vano situaron la música bajo el signo de las Musas, hijas de Zeus y de Mnemosine, es decir, de la memoria. Música y recuerdo parecen asentarse en un terreno común, compartir una misma gramática asociativa que obra por medio de modulaciones, desarrollos,

variaciones, analogías y saltos. Ambas dimensiones no hacen sino remitir a sucesiones de eventos que, nada más producirse, se desvanecen dejando un simple rastro en la memoria. Esta correspondencia es acaso el indicador de algo más profundo: la posibilidad de que el pasado (cualquier pasado, incluido el nuestro) no sea otra cosa que música.

Tras el éxito de su libro *La música invisible* o *El concierto*, Stefano Russomanno comparte con el lector algunos de sus más significativos recuerdos musicales y reflexiona sobre aquellos músicos y músicas que han marcado su vida como melómano. Por estas páginas desfilan figuras como el violinista David Oistrakh; los directores Herbert von Karajan, Carlos Kleiber, Claudio Abbado y Riccardo Muti; o los pianistas Maurizio Pollini e Ivo Pogorelich. Por otro lado, las óperas de Giuseppe Verdi se entremezclan con los valeses de Johann Strauss hijo, los *Responsorios* de Carlo Gesualdo y las envolventes composiciones japonesas para la flauta shakuhachi.

La musa al oído · Músicas y músicos que cambiaron mi vida

Autor: **Stefano Russomanno**
Fòrcola, 2023 (225 páginas)

  =>> <https://forcolaediciones.com>

L'AUDITORI **PROGRAMACIÓN DE PRIMAVERA**

TEMPORADA 22/23



16/ABRIL

WAGNER

LA BANDA, KALINA MACUTA
Y SALVADOR BROTONS



18/MAYO

MISSA SOLEMNIS DE BEETHOVEN

JORDI SAVALL. EL SO ORIGINAL



26-27-28/MAYO

QUINTA DE MAHLER

ORQUESTA OBC Y LUDOVIC MORLOT



28/MAYO

MESSIAEN: EL FIN DE LOS TIEMPOS

ANDREAS OTTENSAMER
Y SITKOVETSKY TRIO

EL AUDITORIO ES UN CONSORCIO DE



CON EL APOYO DE



AUDITORI.CAT

Universo vocal, 72 Festival Internacional de Granada

La 72 edición del Festival de Granada, cuyo *leitmotiv* en 2023 es "Universo vocal", ofrecerá un total de 105 conciertos y espectáculos de danza, repartidos en 8 ciclos a lo largo de 31 días (del 21 de junio al 19 de julio de 2023). Su Majestad la Reina Sofía asistirá al Palacio de Carlos V para presidir el concierto extraordinario de la Orquesta Ciudad de Granada con Lucas Macías, en beneficio de la Fundación Reina Sofía, en favor de los damnificados del terremoto de Turquía y Siria. Por otra parte, el mítico cantautor norteamericano Bob Dylan, icono musical de varias generaciones, actúa por primera vez en el entorno de la Alhambra dentro de su última gira europea.

Habrán dos nuevas Residencias Artísticas con Ton Koopman y Giovanni Antonini y Johann Sebastian Bach, Gustav Mahler y Gyorgy Ligeti serán los compositores homenajeados de la presente edición; además, Tomás Marco, como Compositor Residente de este año, estrenará la obra encargo del Festival: *Nur-Nachtmusik IV*. Debutarán en el Festival 40 nuevos artistas, conjuntos de cámara y orquestas nacionales e internacionales: directores de la talla de Ricardo Chailly, Ton Koopman, Philippe Herreweghe, Giovanni Antonini, Nicola Luisotti o Gustavo Gimeno; solistas como Daniil Trifonov, Vikingur Olafsson, Benjamin Alard o Avi Avital; grandes voces como Angela Gheorghiu, Anna Lucia Richter, Anna Pirozi, Nadine Sierra, Carlos Álvarez o Jorge de León, entre las más clásicas, y Alba Molina en el flamenco. Reputados grupos de cámara como los Cuartetos Diotima, Mandelring y Armida estarán presentes en Granada, mientras que entre las nuevas orquestas están la Filarmónica de Luxemburgo, Orquesta y Coro del Teatro Real de Madrid, Orchestre des Champs-Élysées, Cetra Barockorchester, Giardino Armonico, The Amsterdam Baroque Soloists y Nereydás.

Este año se darán cita en el Generalife dos de las más prestigiosas compañías de danza europeas: Ballet de



Grandes voces como Angela Gheorghiu tendrán presencia en el 72 Festival de Granada.

Hamburgo y Béjart Ballet Lausanne. Y por primera vez en su historia el festival pondrá a disposición del público varios tipos de abonos con descuentos, cuya venta comenzó el 21 de marzo, además de localidades con reducción del precio normal de hasta el 50% para jóvenes y mayores.

  =>> <https://granadafestival.org>

Estrellas del Barroco en el Teatro Real

La Cleopatra que urde entre bambalinas los siniestros ardides que componen la trama de *Tolomeo, re d'Egitto*, estrenada en 1728 en la Royal Academy of Music de



Jakub Józef Orliński protagoniza *Tolomeo, re d'Egitto*, que el Teatro Real presenta en versión de concierto.

Londres no es la misma que protagonizó, cuatro años antes, *Julio César en Egipto*, sino su bisabuela. Con trama de sucesiones, varios asesinatos frustrados, un intento de violación y un envenenamiento fallido, el amor fraterno se impone a los abominables designios de la fatal reina.

En versión de concierto con la dirección musical de Francesco Corti con el conjunto historicista Il Pomo d'Oro, el Teatro Real presenta el 23 de abril *Tolomeo, re d'Egitto*, ópera en tres actos de Georg Friedrich Haendel y libreto de Nicola Francesco Haym, adaptado de *Tolomeo et Alessandro* de Carl Sigismondo Capece. El estreno de esta ópera contó con Francesca Cuzzoni y Faustina Bordoni, dos artistas cuya rivalidad había provocado violentos tumultos en el patio de butacas un año antes, y con el mítico *castrato* Senesino, además del bajo Giuseppe Maria Boschi, a quien Haendel dedicó algunas de sus mejores *arias di furore*. Un plantel vocal que exige un reparto de primerísima fila, está formado nada menos que por estrellas: Jakub Józef Orliński, Melissa Petit, Andrea Mastroni, Giuseppina Bridelli y Paul-Antoine Benós-Dijan.

  =>> www.teatroreal.es

Elena Bashkirova inaugura el Premio Jaén de Piano

El 64 Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén", que se celebrará entre los días 13 y 22 de abril en la capital andaluza, contará con la inauguración el día 13 de la reconocida pianista Elena Bashkirova, con obras de Mozart (*Sonata KV 333*), Dvorák (5 piezas de los *Poetické nálady Op. 85*) Beethoven/Liszt (transcripción de *An die ferne Geliebte*) y Schumann (*Fantasia Op. 17*). Por otra parte, la obra de encargo para esta edición de 2023 es *Pulsos*, de Juan José Solana, de interpretación no obligada y solo opcional al Premio "Música Contemporánea" (Diploma y 6.000 euros). Este certamen, organizado por la Diputación Provincial jiennense, que cuenta con patrocinios de Unicaja, UNIR y El Corte Inglés, ofrece además los siguientes premios: Primer Premio (Medalla de oro, Diploma, grabación y edición de un disco con el sello Naxos, gira de conciertos y 20.000 euros), Segundo Premio (Diploma y 12.000 euros), Tercer Premio (Diploma y 8.000 euros), Premio "Música de Cámara" (Diploma y 8.000 euros), Premio "Rosa Sabater" (Diploma, un concierto y 6.000 euros) y el Premio del Público (Escultura de bronce, sin dotación económica).

Durante el Concurso habrá actividades paralelas, conferencias, simposios y la participación de la Orquesta Filarmónica de Málaga, dirigida por Carlos Checa, en la prueba final (día 22 de abril) y el Cuarteto Bretón en la prueba semifinjal (días 19 y 20 de abril).



La reconocida pianista Elena Bashkirova ofrece el concierto inaugural del 64 Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén".

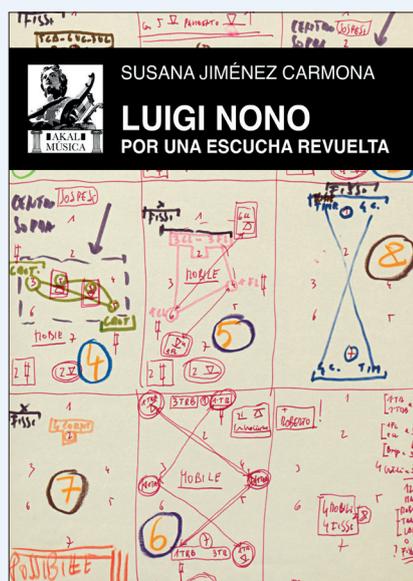
 <https://premiopiano.dipujaen.es>

El compromiso vital y artístico de Luigi Nono

Este libro nace al preguntar qué nos pueden decir y aportar hoy el pensamiento y la obra de Luigi Nono. Y parte del convencimiento de que cualquier acercamiento a su figura obliga irremediabilmente a pensar cómo entendemos las relaciones entre música (o arte) y política, una cuestión a la vez difícil y vital, ya que va implícita la pregunta acerca de las relaciones entre arte y vida. Nono no dejó de preguntarse acerca de los vínculos entre arte, música y política. El lenguaje o las técnicas utilizados, las relaciones que se establecen entre los diferentes agentes implicados, qué papel desempeñan las nuevas tecnologías, cómo situarse ante y comprometerse con las situaciones de injusticia o violencia que se dan en el mundo en el que vivimos, y cómo contribuir al cambio o, incluso, a la revolución, desde la propia práctica artística son algunas de las cuestiones que le acuciaron y a las que trató responder desde su obra y su vida sin hallar respuestas cerradas.

En el momento en el que nos encontramos, sumidos en una gravísima situación medioambiental, política y económica, el compromiso vital y artístico de Nono puede ayudar a preguntarnos hoy, con toda su complejidad, cómo queremos hacer y vivir el arte, la música, en este mundo en el que vivimos.

Susana Jiménez Carmona (doctora en Ciencias Humanas y de la Cultura por la Universitat de Girona y profesora en el Máster en Arte Sonoro de la Universitat de Barcelona) firma un libro que explica el ejemplo de cómo hacer y vivir el arte, la música, en este complejo mundo en el que vivimos.



Luigi Nono - Por una escucha revuelta

Autor: **Susana Jiménez Carmona**
Editorial Akal, 2023 (169 páginas)

 <https://www.akal.com>

La Royal Philharmonic en Ibermúsica

Desde su presentación en nuestro país en 1974, la Royal Philharmonic Orchestra ha pasado por Ibermúsica en 25 ocasiones, con más de 70 conciertos en gira en España y Portugal. Ocho años después de su última actuación, la prestigiosa agrupación británica ofrece dos conciertos en los ciclos de Ibermúsica con Vasily Petrenko, su nuevo titular. En el primero (19 de abril), con obras de Sibelius (*Finlandia*), Bruch (*Concierto para violín n. 1*) y una selección de *Romeo y Julieta* de Prokofiev, cuenta con la participación solista de la violinista Esther Yoo. El segundo (20 de abril) presenta al cellista Narek Hakhnazaryan como solista en el grandioso *Concierto* de Dvorák, en programa junto a la *Sinfonía Manfred* de Tchaikovsky.

A estos dos conciertos hay que añadir el de la Orquesta Nacional de Bélgica, que dirigida por Josep Vicent, ofrecerá un programa de alto voltaje, con obras de Franck (*El cazador maldito*), Rodrigo (*Concierto de Aranjuez*, con el guitarrista Pablo Sáinz Villegas) y Ravel (*Bolero*, *La Valse*). La cita, el 12 de abril.

Royal Philharmonic Orchestra / Orquesta Nacional de Bélgica

Directores: **Vasily Petrenko, Josep Vicent**
Solistas: **Esther Yoo, Narek Hakhnazaryan,**
Pablo Sáinz Villegas

Mes de **abril**

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒⇒ www.ibermusica.es



La violinista Esther Yoo interpretará el *Concierto n. 1* de Bruch con la Royal Philharmonic en Ibermúsica.

Isamay Benavente, nueva directora artística del Teatro de la Zarzuela

El director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Joan Francesc Mar-



Isamay Benavente, primera mujer en dirigir el Teatro de la Zarzuela en sus 167 años de historia.

co, anunció recientemente el nombramiento de Isamay Benavente como la próxima directora del Teatro de la Zarzuela, quien se incorporará al cargo a partir de noviembre de 2023 por un periodo de cinco años. "Este nombramiento es histórico, puesto que se trata de la primera mujer en dirigir el Teatro de la Zarzuela desde su inauguración en 1856", ha valorado Marco. "Además, por tercera vez en su historia, el INAEM ha llevado a cabo un proceso abierto y transparente para la selección de la dirección de este centro artístico dependiente del organismo". El director general del INAEM también ha destacado "la contrastada labor de gestión cultural de Benavente en su trayectoria como directora artística del Teatro Villamarta y del Festival de Jerez, así como su estrecha vinculación con la música española y la danza a lo largo de su carrera".

La recepción de propuestas se inició el pasado 8 de febrero y finalizó el 28 de ese mismo mes, con 26 candidaturas presentadas, de las cuales el 24% correspondían a proyectos liderados por mujeres. El actual director, Daniel Bianco, continuará en su cargo al comienzo de la próxima temporada de la Zarzuela (que se presentará en rueda de prensa el próximo jueves 11 de mayo) hasta la incorporación de la nueva directora del Teatro en el mes de noviembre.

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

Abril en el Centro Nacional de Difusión Musical

De las variadas propuestas que ofrece el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) para el mes de abril, ya el día 3 se presenta con el recital en el ciclo de Lied de André Schuen y Daniel Heide (Teatro de la Zarzuela), con uno de los ciclos más extensos e intensos de Brahms, *Die schöne Magelone Op. 33*. El jueves 13 de abril, el conjunto L'Estro d'Orfeo (ciclo Universo Barroco, Auditorio Nacional), fija su atención en Venecia, con obras de compositores de un par de generaciones estrechamente vinculados a la ciudad. Uno de los platos fuertes de toda la temporada es la presencia del Cuarteto Belcea con el pianista Bertrand Chamayou en el Liceo de Cámara XXI (Auditorio Nacional, viernes 14 de abril), con una obra como el *Quinteto con piano* de César Franck como estandarte, que estará precedida por el bellissimo *Cuarteto n. 7 en fa mayor Op. 59 n. 1* de Beethoven. Un *must* para todo amante de la música de cámara. La segunda entrega de este ciclo de cámara en abril (Auditorio Nacional, viernes 21 de abril) nos presenta al tenor Mark Padmore y al Cuarteto Elias, con obras de Haydn (*Quinto de sus Cuartetos Prusianos*), *La bonne chanson*, el bello ciclo de Fauré sobre poemas de Paul Verlaine; y Vaughan Williams, con *On Wenlock Edge*.

El siglo XVII inglés conoció la revolución, la guerra civil, el destronamiento y la ejecución de un rey, el experimento republicano y la restauración, y en él pasó todos sus cortos treinta y seis años de vida Henry Purcell, el Orfeo británico. Es en torno a esta inmensa figura que el contratenor Alex Potter configurará un programa (martes 25 de abril, ciclo Universo



© MARCO BORGREVE

El excepcional Cuarteto Belcea regresa al Liceo de Cámara del CNDM con el pianista Bertrand Chamayou.

Barroco, Auditorio Nacional) que también nos trae a otros compositores de la época que tuvieron relación con Purcell: Pelham Humfrey fue por corto tiempo su profesor; John Blow, su leal amigo; Locke, la venerable personalidad a quien sustituyó con sólo dieciocho años como violinista de su majestad. Todo un universo de refinado lirismo que contará con Alex Potter, Mathilde Vialle y Patrick Ayrton.

  ⇒⇒ www.cndm.mcu.es

RITMO, única revista de música clásica disponible en la web del Ministerio de Cultura y Deporte

La colección completa de la revista RITMO, desde el primer número (noviembre de 1929) hasta el número 969 (diciembre de 2022), está disponible para libre consulta y descarga gratuita en PDF en la web de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, en este enlace:

  ⇒⇒ www.ritmo.es/revista/ritmo-historico

De este modo, RITMO es la única revista de música clásica disponible desde su número 1 en la web del Ministerio de Cultura y Deporte, en acceso libre y gratuito. Las descargas son en PDF de alta resolución (hasta diciembre de 2014 las copias se realizaron mediante escaneo de las revistas de la colección en papel

y, desde enero de 2015 hasta diciembre 2022, con PDF de alta resolución de los materiales digitales de imprenta).

La colección histórica de RITMO ofrece una auténtica enciclopedia de la vida musical española e internacional en el siglo XX y de los años transcurridos del siglo XXI. Más de 70.000 páginas con las mejores firmas del periodismo musical español, la musicología y colaboraciones de grandes nombres de la composición e interpretación. La historia de las ediciones fonográficas, desde el microsuro hasta el CD, el DVD, el Blu-ray e Internet. La vida musical española en la república, en la posguerra, el desarrollo y crecimiento de la música clásica en la sociedad española de la democracia hasta nuestros días. Una apasionante hemeroteca que recoge 92 años de historia de la música clásica en España.

Javier Quislant, Premio Reina Sofía 2022

El pasado 25 de febrero de 2023 se reunió el Jurado del XL Premio Reina Sofía de Composición Musical de la Fundació de Música Ferrer-Salat, compuesto por Yann Robin, Sergio Blardony, Nuria Núñez Hierro, Jesús Rueda y presidido por Philippe Hurel. Este premio es convocado anualmente por la Fundació de Música Ferrer-Salat y tiene una dotación de 100.000 €. Después de haber analizado detalladamente todas las partituras presentadas al Concurso, se acordó otorgar el Premio Reina Sofía de Composición

Musical 2022 a la obra titulada *Unda maris*, del compositor Javier Quislant García. La obra galardonada será estrenada e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española el próximo 13 de octubre en el Teatro Monumental de Madrid, en presencia de S.M. La Reina Doña Sofía y del Presidente de la Fundació de Música Ferrer-Salat, D. Sergi Ferrer-Salat.

  ⇒⇒ <https://fundaciomusicaferriersalat.com>

Tristán e Isolda en el Teatro Real, la hora de la verdad

por **Pedro Gonzalez Mira** *

Tristán e Isolda no es sólo, aunque también, una historia de amor; tampoco un ejercicio de metafísica. Su discurso dramático plantea valores universales, y el amor es sólo uno de ellos; hay también otros tan intangibles como los límites del poder, el honor, el vasallaje, la amistad o incluso la magia. La pareja protagonista, una princesa comprometida con un rey y un caballero servidor de éste, conforma una unidad sentimental imposible, que sin embargo se transforma en una realidad sensual superior por obra de artes esotéricas, gracias a la magia de un filtro amoroso. Con la acción de éste (que, indebidamente, ha sustituido al de la muerte) esa unidad es ya posible, pero para una realización sólo temporal y clandestina. Y para que el equilibrio de las cosas no se altere ha de acudir la muerte en toda su grandeza, una autoaniquilación buscada, en un auténtico regreso desde la realidad irreal que provoca el filtro a la realidad de verdad, la de las promesas que deben ser cumplidas. El resultado final de este doble plano teatral es fabuloso, una división radical del virtual y en cierta medida sobrenatural mundo que ha creado esta galería de seres incomunicados e insatisfechos: a un lado, todos menos uno y cada uno de ellos con un final "físico" asignado, es decir, unos, muertos (Tristán y Kurwenal) y otros, vivos pero bajo un grado de sufrimiento y culpabilidad insoportables (Marke y Brangania); al otro, Isolda, como elemento desencadenante de todo el conflicto, pero ni viva ni muerta, sino transmutada, elevada, transfigurada, ascendiendo al cielo de las esferas. Lo he dicho muchas veces; esta obra debería titularse "Isolda y Tristán".

Si no supiéramos nada acerca de las circunstancias bajo las que nació el *Tristán wagneriano*, seguiríamos teniendo esta ópera como lo que es, uno de los logros más radicalmente geniales, únicos, irrepetibles y extraordinariamente hermosos y emocionantes de la historia de la creación en cualquiera de sus facetas. Pero, ¿por qué *Tristán*? ¿Por qué existe esta maravilla de la creación de "al otro lado"? La Musicología más alicorta siempre se ha sentido incómoda al reconocer que gran parte de la música romántica (la de Wagner en primera fila y *Tristán* como su más preclara avanzadilla) es producto de un desencuentro entre el hombre y el creador. Se trata de hacer ver que hay una abismal diferencia entre cómo es el hombre y las ideas y valores emanados de la creación de éste, pero, eso sí, deteniéndose al final del razonamiento para no comprometerse con teoría alguna que explique ese binomio de contrarios. La explicación es que no hay explicación, o, si se quiere, que la solución al conflicto es aceptar que lo único que puede contar es el propio conflicto. O sea, las más grandes obras de la Humanidad, como este *Tristán e Isolda*, lo son precisamente por nacer de ese desencuentro, envueltas en esas contradicciones, que además son a su vez producto de imponentes crisis de todo orden, personales pero también propiamente creativas.

He aquí un ejemplo como pocos de ese tipo de crisis combinada entre vida y arte, una obra que no habría llegado a existir sin que su autor no hubiera comprometido sus amores a escondidas, pues es ahí donde surge el deseo de escribirla, en un amor muerto, el de su esposa Minna Planer, y otro (Mathilde Wesendonck) que nace, en plena clandestinidad, con la fuerza que añade al sentimiento la prohibición de que pueda manifestarse a plena luz. *Tristán e Isolda*, amor y su yo extremo, la muerte; el sexo imposible y la aniquilación como

única vía para alcanzar su goce; Jesús de Nazaret desechado y Aquiles mirando hacia Sigfrido; la revolución, el socialismo y Bakunin, una vez más pendientes de un "ajuste fino"; Feuerbach haciendo de las suyas en la mente de Wagner (muerte y cristianismo: ¡qué cóctel!); Schopenhauer de por medio, invitando al sensible, anárquico, caprichoso, hiperactivo y multiplicador Wagner a entrar en su personal laberinto de espejos; el joven Sigfrido, recién nacido...

En fin, *Tristán* es, seguramente, una solución a todo ese complejo acumulativo, torturador, embarullado y a veces estéril conjunto de ideas que avanzan en la cabeza de Wagner hacia ninguna parte; una solución para una crisis, desde luego, pero atención, al mismo tiempo la apertura de otra de mayor envergadura, que sólo se solucionará, años más tarde, en los últimos compases de *El ocaso de los dioses*, cuando el sublime tema del amor dichoso surja, de entre las cenizas del mundo, para explicar, muerto ya violentamente Tristán, muerta ya en transmutación espiritual hacia las esferas Isolda y muerta ya Brunilda entre el caos y la destrucción de todo, que sólo la fuerza del amor puede regenerar al Hombre. Lejos de las ideologías y de cualquier tipo de poder.

¿Cuál podría ser, pues, la respuesta a la pregunta "qué es Tristán"? Para mí, una solución musical nueva pero transitoria para una crisis personal incipiente. Porque su inflación cromática, su inestabilidad armónica, su hipermelodismo y su máxima expresión dramática del "hablar cantando", insoponables atrevimientos todos ellos, no sólo no cierran esa crisis, sino que abren otra de mayor calado, sólo resuelta definitivamente tras la consecución del *Anillo*. ¿Y *Parsifal*? La paz, la facilidad, la sencillez, el "método compositivo" hecho carne.



***Tristán e Isolda*, de Richard Wagner
Teatro Real, desde el 25 de abril**

Ópera en versión de concierto semiescenificada

Director musical: **Semyon Bychkov**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Con **Andreas Schager, Franz-Josef Selig, Ingela Brimberg, John Lundgren, Neal Cooper, Ekaterina Gubanova, Jorge Rodríguez-Norton, Alejandro del Cerro y David Lagares**

 ⇒⇒ www.teatroreal.es

* artículo publicado en RITMO, diciembre de 2009



APIRILAK 20 ABRIL

Galantes y románticos
Galaiak eta erromantikoak

SABINE MEYER, clarinete/klarinetea
CHRISTOPHE ROUSSET, director/zuzendaria

MAIATZAK 11 MAYO

El poeta que entró en el Paraíso
Paradisuan sartutako olerkaria

ORFEÓN PAMPLONÉS/ IRUÑEKO ORFEOIA
PERRY SO, director/zuzendaria



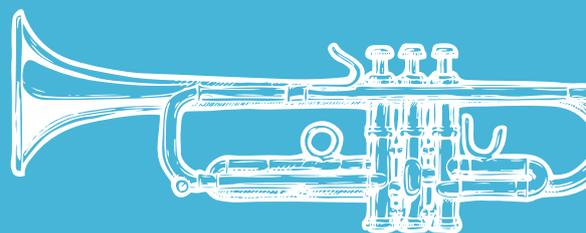
EKAINAK 1 JUNIO

Impulso y movimiento
Bultzada eta mugimendua

DENIS KOZHUKHIN, piano/pianoa
PERRY SO, director/zuzendaria

19:30 / AUDITORIO BALUARTE/BALUARTE AUDITORIOA

www.orchestradenavarra.es



Michele Tozzetti

Las acuarelas pianísticas de Niels Gade

por Lucas Quirós

Michele Tozzetti ha grabado para el sello Da Vinci Classics cuatro ciclos de obras del compositor danés Niels Gade, dos de sus *Acuarelas* (Op. 19 y Op. 57), la *Sonata Op. 28* y unas *Piezas de Fantasía Op. 31*, donde se revela un espléndido romanticismo de la pequeña forma, tan vinculada a compositores como Schumann o Mendelssohn, amigos en vida de Gade y que, como indica Michele Tozzetti, "Robert Schumann y Felix Mendelssohn respetaban mucho su trabajo".

¿Cómo es el piano de Niels Gade?

Niels Gade (Copenhague, 22 de febrero de 1817 - Copenhague, 21 de diciembre de 1890) fue uno de los principales exponentes musicales del nacionalismo romántico danés. Creo que su música es muy fascinante, porque fusiona el estilo romántico del siglo XIX con las sonoridades típicas de la música del norte de Europa.

Las *Acuarelas* representan muy bien el estilo de Gade...

En este disco tienen un papel central estas piezas, las *Acuarelas*, quince obras reunidas en dos colecciones (Op. 19 y Op. 57), que toman este nombre por el paralelismo que el autor hace con las pinturas de este estilo: como las acuarelas tienen que ser pintadas de manera rápida, también estas músicas son cortas y concisas, manteniendo un alto valor artístico; pueden ser interpretadas por pianistas diletantes, pero revelan toda su belleza si están en manos de verdaderos profesionales.

¿Cuál fue su motivación para grabar esta música?

Decidí grabar esta música porque siempre estoy buscando repertorios menos conocidos y estoy convencido que tanto yo como la audiencia y los públicos podemos redescubrir bellas obras escritas por compositores que hoy en día consideramos "menores". De hecho, cuando empecé a estudiar la música de Gade, me impacté por su belleza; estoy muy satisfecho del trabajo que he realizado con las personas que colaboraron en la grabación de este disco.

"En este disco tienen un papel central las *Acuarelas*, que toman este nombre por el paralelismo que el autor hace con las pinturas de este estilo: cortas y concisas, manteniendo un alto valor artístico"



El pianista Michele Tozzetti ha grabado música pianística del compositor Niels Gade.

Si tuviera que recomendar un track del disco para conocer el espíritu de Gade, ¿cuál nos recomienda?

Antes mencioné las *Acuarelas*, que en mi opinión son las piezas más accesibles y fáciles de escuchar, pero la obra más importante es probablemente la *Sonata en mi menor Op. 28*, cuya gestación ocupó al compositor un periodo comprendido de nada menos que quince años. En esta obra se puede apreciar plenamente el estilo del compositor danés y también se notan fuertes conexiones con la música de Schumann o del mismo Liszt, a quien está dedicada la *Sonata*.

Ha utilizado un piano histórico para la grabación, ¿cómo lo eligió?

Para esta y otras grabaciones estoy utilizando un C. Bechstein modelo B de 1899, un piano que deja escuchar toda su historia, obteniendo matices notables de sonido que se vinculan muy bien con esta música.

¿Gade fue un compositor importante en su época?

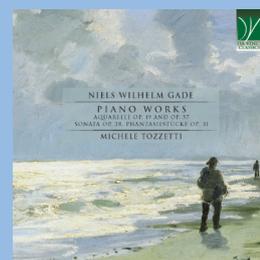
Absolutamente. Se dio a conocer en Lipsia, donde hizo mucha amistad con Robert Schumann y Felix Mendelssohn, que respetaban mucho su trabajo. En un cierto momento de su vida regresó a Dinamarca donde, con sus enseñanzas, ayudó al desarrollo de una identidad nacional y su música fue un ejemplo para todos los compositores escandinavos, comenzando por el mismo Grieg.

Después de dos discos con música de cámara, ¿cómo ha sido regresar al repertorio de piano solo?

Durante los últimos años me he dedicado principalmente a la música de cámara, es-

"La obra más importante es probablemente la *Sonata en mi menor Op. 28*, cuya gestación ocupó al compositor nada menos que quince años y que está dedicada a Liszt"

tudiando muchas obras más allá de los dos discos camerísticos que he grabado, con varias formaciones. He aprendido a apreciar la idea de ser parte de un conjunto y debo admitir que el pensamiento de volver a trabajar sobre un proyecto como solista me preocupaba un poco en principio; me acerque a la música de Niels Gade por curiosidad, pero en poco tiempo me conquistó y espero que a los oyentes les pase exactamente lo mismo.



<https://davinci-edition.com/product/c00685>
www.micheletozzetti.com

Lucía Veintimilla

El violín de hoy y de siempre

por Alexis Moya

La violinista española publica *Origins, works for solo violin* con ARIA classics. El disco incluye obras de prestigiosos compositores como Jorge Muñiz, Francisco Coll, Dario Marianelli y Eugène Ysaÿe, ganadores de premios como los Óscar, Globo de Oro, ICMA...

¿Cuáles son los orígenes de este disco?

Durante la pandemia dediqué meses a estudiar y trabajar obras de violín solo. Y entonces me di cuenta de que era el momento de presentar mi primer proyecto discográfico en solitario. Quería hacer un viaje musical retratando los lugares (Asturias, Valencia, Londres...) y personas que han sido cruciales para mi desarrollo personal y musical, y contribuir a ampliar el repertorio del instrumento. Y decidí encargar e interpretar obras de prestigiosos compositores que son muy importantes en mi vida profesional y personal.

Dos de las obras son estrenos mundiales que encargó a Muñiz y Marianelli; la de Coll es la primera vez que se graba íntegra; y la de Ysaÿe es la segunda. En su primer disco en solitario ha empezado muy fuerte, ¿no? ¿Cómo fue el trabajo con los compositores?

Sí, la proyección y trayectoria de los compositores pone el listón muy alto. Pero no me paré a pensar en ello, ni en las dificultades, sólo estaba obsesionada con explorar las obras el mayor tiempo posible y descubrir su esencia. Entender lo que aspiran a comunicar, cómo hacerlas mías y compartirlas de la manera más clara, hermosa y conmovedora. Muñiz vive en EEUU y no fue posible vernos, así que le envié varias grabaciones para que me diera su opinión. Estuve con Coll en Lucerna (Suiza), donde reside, e interpreté los *Hyperludes* para él; fue una tarde muy reveladora, me habló sobre las ideas, trabajamos el fraseo y me comentó las diferentes influencias de las cinco piezas. Dario y yo nos reunimos varias veces en Londres para comentar, tocar y perfilar cada uno de los movimientos de su *Suite*. Intercambiamos ideas para hacer que ciertos pasajes y efectos se materializaran de la forma en la que él los imaginaba.

¿Por qué eligió ARIA classics para este proyecto?

Conozco a Fernando Arias, director de ARIA classics, de mis años en Asturias y todo el mundo sabe lo talentoso que es como per-



© NORA SHAW

“Ha sido un gran reto, una experiencia muy enriquecedora y los compositores me han felicitado por las interpretaciones”, afirma la violinista Lucía Veintimilla.

cusionista, ingeniero de sonido y productor. Hace unos años grabamos un vídeo de una Sonata de Ysaÿe en Avilés para promocionar un violín del luthier Jardón Rico. Hizo un trabajo brillante y le pregunté si querría grabar mi disco. Me dio todas las facilidades para que este sueño se hiciera realidad.

¿La exigencia de las obras le ha puesto a prueba como intérprete? ¿Los autores le han felicitado?

Sí, desde luego. Ha sido un gran reto musical y una experiencia muy enriquecedora y extenuante. Todos los compositores me han felicitado por las interpretaciones, a excepción, claro, de Ysaÿe... (1858-1931). Con Dario quedé en Londres a cenar y celebramos el lanzamiento del disco con su familia.

¿Cómo trabaja las obras? ¿Intenta ser fiel a la notación o procura aportar algo más?

Es una mezcla de ambos. Tienes que ser lo más fiel posible a la partitura y ser capaz de comunicar todo lo que el compositor espera. Pero el intérprete puede ver cosas y abordar la obra de manera que el autor no había imaginado. ¡Y esto puede sorprender y complacer a los compositores mucho más de lo esperado!

¿Cómo definiría brevemente las composiciones?

Muñiz nos hace trascender hacia un plano espiritual a través de su lirismo religioso; la obra de Coll lleva las fronteras técnicas y musicales a lugares inusitados en un despliegue voraz de efectos y sonoridades; Marianelli te sumerge en un fascinante universo lleno de fantasía y color; y la obra de Ysaÿe es un periplo musical por el siglo pasado, lleno de nostalgia, tristeza y a la vez de esperanza y belleza.

¿Qué aporta su disco al repertorio violinístico? ¿Qué acogida ha tenido?

Aporta cuatro obras que considero dignas de formar parte del repertorio que todo violinista debería abordar. El álbum está teniendo muchísima repercusión en los medios de comunicación. La revista parisina *Art de Vivre* ha escogido *Origins* como mejor trabajo de música clásica 2022, diversas revistas están elaborando críticas que serán publicadas en breve, y se han hecho eco del álbum relevantes agencias, diarios, radios, televisiones, prensa especializada... Y estoy muy agradecida por esta acogida.

¿Ha tenido vértigo en alguna ocasión ante este tremendo reto?

Sí, lo más desafiante fue que algunas piezas se completaron pocas semanas antes de la grabación. ¡Y algunos movimientos se reescribieron una semana antes de que entráramos al estudio!

Actúa en las principales salas de conciertos y auditorios de Europa y Asia y participa en festivales de todo el mundo. ¿Seguirá con esta actividad concertística?

Sí, claro. Actuaré en recitales y en conciertos como solista en Alemania, España e Inglaterra, en esta y las próximas temporadas.

¿Tiene algún nuevo trabajo discográfico en mente?

Sí, barajo varias ideas. Pero me voy a dar un tiempo para madurarlas, y tras ese proceso todo encajará y cobrará sentido. Lo que sí tengo claro es que quiero grabar con varios artistas a los que admiro y con los que tengo muchas ganas de colaborar.

¿Qué otros proyectos musicales desarrollará en el futuro?

En verano presentaré un festival en la comarca de Los Serranos (Valencia) como directora artística. Estoy muy ilusionada. Contaremos con once reconocidos músicos de Francia, Italia, Inglaterra, Armenia, Portugal, Valencia y Chile. Ofrecer música de calidad en pequeñas poblaciones que no tienen acceso a ella es lo que siempre he querido hacer, es uno de mis sueños; y estoy segura que nos brindará experiencias emocionantes, innovadoras y reveladoras.



www.luciveintimilla.com
www.ariaclassics.com

“Este disco aporta cuatro obras que considero dignas de formar parte del repertorio que todo violinista debería abordar”

Chronatic Quartet

Música para todos los públicos

por Blanca Gallego

Jaan Friedrich, Tobias Paulus, Marco Tiziano Alleata y Benedikt ter Braak forman el Chronatic Quartet, "un conjunto con un enfoque musical de cámara", que toma obras clásicas y las recompone. En su nuevo trabajo para Ars Produktion recomponen obras clásicas como el archifamoso *Carnaval de los animales*, una visión fresca y entretenida para todos los públicos.

Chronatic Quartet... ¿Nos explican la naturaleza de este Ensemble?

Somos un conjunto con un enfoque musical de cámara. Tomamos obras clásicas y las recomponemos, por así decirlo. Esto va un paso más allá de un simple reordenamiento: miramos la esencia, un motivo, una progresión de acordes, un sentimiento, y lo traducimos en nuestra propia música que está en todo momento relacionada y que respeta a los grandes compositores del pasado. En cierto modo, estamos haciendo *zeitgeist* (espíritu de la época) de las obras de los genios clásicos, rompiendo la costra obstinada de la música clásica, permitiéndonos divertirnos con ella y conectarla a muchos estilos diferentes de música que amamos y celebramos.

¿En qué consiste esta última grabación?

Por hablar de Saint-Saëns, que compuso su *Carnaval de los animales* como una "burla", esta es la esencia del disco, ya que nos gustó la idea de una broma sobre la propia burla. Escuchamos mucho todas estas músicas cuando éramos niños, y ahora queríamos revivir nuestro querido pasado y crear una versión de este trabajo que también pudieran disfrutar los adultos.



© REBECCA TER BRAAK

Chronatic Quartet ha grabado un disco con arreglos, entre otros, del *Carnaval de los animales*.

Una obra como el *Carnaval de los animales*, ¿es una obra muy viva?

El *Carnaval* es en primer lugar una fiesta, todo colorido y alegre, que desencadena nuestras fantasías y nos permite jugar de nuevo como si fuéramos niños. Todo el mundo está invitado. Es decir, lo que queremos que represente esta grabación es estar vivos, tener la mente abierta y estar conectados. Vivimos en un mundo de acceso ilimitado a la música y de oportunidades para conocer una variedad de estilos, obras, canciones, que de otra manera nunca reconoceríamos. Estamos tratando de ser sinceros y respetuosos con todos los estilos de música que fusionamos en este trabajo, que está destinado a ser un lugar de encuentros creativos.

"Saint-Saëns compuso su *Carnaval* como una 'burla', esta es la esencia del disco, ya que nos gustó la idea de una broma sobre la propia burla"

¿De quién son los arreglos?

Los arreglos son todos de nuestro pianista Benedikt ter Braak, a excepción de *El cisne*, que es 100% Saint Saëns...

¿Nos recomienda un track del CD?

The Donkey, nuestro *Video Single*. Esta pieza está influida por la cantante Anne Martin. Pero un verdadero *hit* es difícil de elegir. También nos gusta *El cuco*, o *Caballos salvajes*, ambos son muy divertidos también.



© REBECCA TER BRAAK

"El *Carnaval* es en primer lugar una fiesta, todo colorido y alegre, que desencadena nuestras fantasías y nos permite jugar de nuevo como si fuéramos niños", afirman los miembros del Chronatic Quartet.

Videos

www.youtube.com/watch?v=JJ9QEsk5FXc
www.youtube.com/watch?v=Z1tY01h9eaU
www.youtube.com/watch?v=nz15DEsP3dg
www.youtube.com/watch?v=zraW01SNct8&feature=youtu.be



<https://chronaticquartet.com>
www.ars-produktion.de

X Concurso Internacional de Guitarra Clásica “Ángel G. Piñero”

por Blanca Gallego

En 2014, el Maestro Ángel G. Piñero creó el Concurso Internacional de Guitarra Clásica “Ángel G. Piñero”, con el objetivo de reivindicar la guitarra clásica española, interesar a los jóvenes en este instrumento y apoyar a los nuevos talentos en el inicio de su carrera musical. Desde su creación en 2016, es la Asociación de Guitarra Clásica “Ángel G. Piñero” la encargada del desarrollo, promoción y divulgación de este certamen. Es un concurso dirigido a jóvenes músicos menores de 36 años que hayan terminado sus estudios superiores de guitarra o se encuentren en proceso de terminar los últimos cursos.

En 2023 se celebra la X edición dentro del marco del VII Festival Internacional de la Guitarra de Granada. Se trata de una edición muy especial, ya que es un homenaje y la continuidad del legado del Maestro Ángel G. Piñero, recientemente fallecido.

Nacido en Cádiz en 1932 y fallecido en febrero de 2022, Ángel dejó toda una vida dedicada a la guitarra clásica en todas sus facetas. Como profesor, como concertista y como compositor y editor, además de haber sido mecenas y valedor de la guitarra española en todo el mundo, un legado que hoy día continúa gracias a la dedicación de su viuda, Catherine Lacoste.

Como profesor, compuso el método de guitarra clásica “Piñero” (4 libros) y un método de acompañamiento, todos traducidos al alemán y el primero de ellos al inglés.

Como concertista, estudió por dos veces la guitarra, una con la mano derecha y otra con la mano izquierda para cultivar las dos escuelas que existen, la pulsación de las cuerdas con la yema del dedo y la pulsación con la uña. Tuvo que inventar una guitarra que le permitiera tocar sin cortarse las uñas de la mano derecha para luego utilizarlas con la guitarra de la mano derecha. Ángel tocó en más de trescientos conciertos por todo el mundo.

Como compositor y editor, escribió para guitarra sola, guitarra y cuarteto, guitarra y orquesta sinfónica, además de algunas obras para guitarra y danza, guitarra y canto y guitarra y trompeta, dando diversidad a la guitarra:

- 6 obras para guitarra y orquesta sinfónica, 8 para guitarra y cuarteto de cuerdas y 22 para guitarra sola.
- 3 discos. Los dos primeros titulados “Uña y Yema”, en los que figuran sus obras de concierto originales para guitarra. Su tercer disco incluye sus obras interpretadas por algunos de los guitarristas premiados en el Concurso Internacional de Guitarra Clásica “Ángel G. Piñero”.
- Un libro titulado “Yo, mis guitarras y cosas de España”, que comprende los primeros 50 años de su vida, en el que narra las vicisitudes de la Guerra Civil española que le tocó vivir y la postguerra, su lucha por la guitarra, sus conciertos y muchas vivencias más.



El gran concierto celebrado en el Teatro Real el 24 de marzo de 2022, con motivo del 90 cumpleaños de Ángel, supuso un punto de inflexión en la difusión de su obra.

La obra de Ángel, sobre todo las composiciones para guitarra y cuarteto o las obras para guitarra y orquesta, permiten divulgar la guitarra clásica y animar a los jóvenes a tocar la guitarra clásica. Los guitarristas disponen ahora de un repertorio más amplio para tocar con cuartetos y orquestas. Antes las orquestas tocaban una o dos obras de guitarra y orquesta originales para guitarra porque no existían más; Ángel compuso seis, de las cuales queda una pendiente de estreno. Del mismo modo, apenas se habían escrito obras para guitarra y cuarteto originales para guitarra, de las cuales Ángel compuso ocho.

Conciertos en homenaje

La música de Ángel sigue recorriendo algunos de los mejores escenarios de España y del mundo, continuando así la labor que él inició como uno de los mejores embajadores de la guitarra clásica española.

Sin duda, el gran concierto celebrado en el Teatro Real de Madrid el 24 de marzo de 2022,

con motivo del que habría sido el 90 cumpleaños de Ángel, supuso un punto de inflexión en la difusión de su obra. Desde entonces, son muchos los conciertos realizados y los que tendrán lugar próximamente. Le invitamos a descubrirlos, desde la autenticidad con la que Ángel vivió su vida.

<https://recuerdasdeunavida.com/otros-conciertos>

Bases del X Concurso

Los participantes tendrán que registrarse previamente para acceder al área privada de la página web del concurso.

Una vez registrados, tendrán acceso a las dos partituras del Maestro mencionadas en las Bases como requisito de participación. En esta área privada podrán subir los archivos necesarios para su participación.

Un jurado de orden internacional valorará la interpretación de los concursantes: expresividad, musicalidad, técnica, tempo, etc.

El concurso se desarrolla en dos fases

- **Primera fase eliminatoria por grabación en vídeo, antes del 20 de mayo.** El participante subirá al área privada el enlace de YouTube de un vídeo de 20 minutos (duración máxima) en el que interpretará las dos obras del Maestro, siendo el resto del repertorio de libre elección
- **Segunda fase final presencial.** Los cinco finalistas actuarán el 23 de julio de 2023 (con público, en el marco del Festival de la Guitarra de Granada) e interpretarán las dos piezas del Maestro y una de libre elección, en una actuación de un máximo de 20 minutos

5 premios para los finalistas

- **Primer premio: 7.000 €.** Durante 2024, el ganador formará parte del jurado del XI Concurso, tendrá un concierto dentro del Festival de Guitarra de Granada y otro concierto más organizado por la Asociación de Guitarra Clásica “Ángel G. Piñero”
- **Segundo premio: 5.000 €**
- **Tercer premio: 3.000 €.** Con la colaboración de la AIE (Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes de España)
- **Finalistas no premiados:** Bolsa de viaje de 1.000 €

X Concurso Internacional de Guitarra Clásica Ángel G. Piñero

- Dirigido a jóvenes músicos menores de 36 años
- 5 premios para los finalistas
- Regístrate ya y prepara las dos partituras inéditas de Ángel
- Sube tu vídeo a la web antes del 20 de mayo:

<https://angelgpinoconcurso2023.com>

Egon Wellesz

por Juan Carlos Moreno

El 21 de octubre de 1898, en la Staatsoper de Viena, Gustav Mahler alzó la batuta y los primeros acordes de la obertura de *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber empezaron a desplegarse por la sala. Para un muchacho que se encontraba entre el público, fue toda una revelación. Se llamaba Egon Wellesz y esa representación era el regalo de sus padres por su decimotercer aniversario. Fue en ese momento cuando decidió que sería compositor y que, algún día, sus obras también se verían en un escenario como ese y serían interpretadas por músicos de la altura de Mahler.

Hijo único de una acomodada familia de mercaderes judíos originarios de Hungría, Wellesz no olvidó esa promesa. Aunque, una vez acabado el bachillerato, se matriculó en la Facultad de Derecho, tan solo un año más tarde, en 1905, cambió esos estudios por los de musicología en el Instituto de Ciencias Musicales de la Universidad de Viena fundado por Guido Adler. Paralelamente, fue uno de los primeros alumnos privados de Arnold Schoenberg, si bien, a diferencia de Alban Berg y Anton Webern, tras dos años de estudios decidió proseguir su formación como compositor de manera autodidacta. No obstante, las enseñanzas de ese maestro dejaron una profunda huella en su espíritu, pues Wellesz, aunque nunca consideró ni la atonalidad ni el serialismo como un dogma, convirtió esas técnicas en un elemento recurrente de su lenguaje. Igualmente, la primera biografía de Schoenberg, publicada en 1920, lleva su firma.

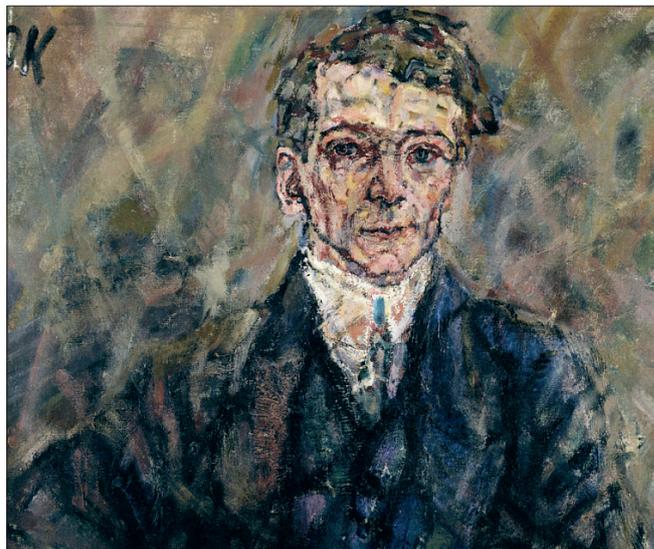
Primera Guerra Mundial

Como compositor, Wellesz empezó a darse a conocer tras la Primera Guerra Mundial con obras para la escena como los ballets *Das Wunder der Diana* (*El milagro de Diana*, 1917), *Persisches Ballett* (*Ballet persa*, 1920) y *Achilles auf Skyros* (*Aquiles en Esciros*, 1921), y las óperas *Die Prinzessin Girnara* (*La princesa Girnara*, 1920), estrenada simultáneamente en Frankfurt y Hannover en mayo de 1921, y *Alkestis* (1924), con libreto de Hugo von Hofmannsthal. Se trata de partituras que participan del espíritu inquieto de su época: en ellas se aprecia la voluntad de crear una tradición musical nueva, de cuño antirromántico y caracterizada por el uso de armonías disonantes, pero que aún no se atreve a ir más allá de la tonalidad. Este periodo de entreguerras culminó el 20 de junio de 1931 con el estreno de una nueva ópera, *Die Bakchantinnen* (*Las bacantes*), la primera dada en la Staatsoper de

“Egon Wellesz fue uno de los primeros alumnos privados de Schoenberg, si bien, a diferencia de Berg y Webern, tras dos años de estudios prosiguió su formación como compositor de manera autodidacta”

Viena, el mismo teatro en el que nació la vocación musical de Wellesz. De ese año data también el *Concierto para piano*, una de las escasas creaciones del compositor que se acercan al neoclasicismo de Paul Hindemith.

Esta etapa acabó abruptamente en 1938, cuando la Alemania de Adolf Hitler se anexionó Austria. Wellesz, que se encontraba en Ámsterdam para asistir al estreno de *Pros-*



Retrato de Egon Wellesz, por Oskar Kokoschka (1911) (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966).

peros *Beschwörungen* (*Invocación de Próspero*, 1936), una suite en cinco movimientos sobre *La tempestad* de Shakespeare, ya no regresó a Viena. El Reino Unido fue su destino. Allí trabajó como redactor del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, hasta que el estallido de la Segunda Guerra Mundial provocó su internamiento en un campo de concentración en la Isla de Man junto con otros residentes enemigos en el país. Fue liberado tres meses más tarde, en octubre de 1940, pero la experiencia y las noticias que llegaban de los frentes de guerra hicieron que se sintiera incapaz de componer.

Última etapa

Wellesz no retornó a la composición hasta 1944, cuando consiguió acabar el *Cuarteto de cuerda n. 5*. Fue una liberación. Tanto, que más de la mitad de su catálogo (integrado por 112 números de opus) fue escrita durante sus últimos veinticinco años de vida. Si su etapa anterior estuvo marcada por la música para la escena, esta otra se vio dominada por la música sinfónica, de cámara e instrumental. Otra diferencia es técnica: el serialismo de su maestro Schoenberg gana relieve en las partituras de este periodo. Wellesz, sin embargo, lo trató como una técnica más, al igual que la tonalidad más clásica. Como él mismo reconoció en una ocasión: “Si se me ocurre alguna idea musical llena de contrastes que debe seguir unas reglas diferentes a las del serialismo, no dudo en confiar en mi instinto y escribir música tonal”.

Las obras más emblemáticas de esta etapa son las nueve Sinfonías que Wellesz compuso entre 1945 y 1971. Poco después de completada la *Novena*, el compositor sufrió un ictus del que nunca llegó a recuperarse. La última partitura que consiguió acabar fue un preludeo para viola sola, inicialmente concebido como parte de una composición para viola y orquesta. Tres años más tarde, el 9 de noviembre de 1974, murió en Oxford.

El "Schubert checo"

Wellesz alternó durante toda su vida las labores de musicólogo y compositor. En ambas destacó con luz propia y ganó un justo reconocimiento, aunque llama la atención lo divergente de sus intereses en uno y otro campo, pues si como compositor Wellesz solo de manera esporádica cultivó el neoclasicismo, como musicólogo se especializó en el repertorio barroco y clásico. Así, su doctorado recupera a un olvidado compositor italiano de ópera,

Giuseppe Bonno (1711-1788), que gozó de cierto renombre en la Viena imperial. Otro de los músicos a los que dedicó una especial atención fue Johann Joseph Fux, de quien

llevó a cabo la edición crítica de la ópera *Costanza e forza* y del que, ya en el Reino Unido, publicó en 1965 una monografía. Su aportación musicológica más importante, sin embargo, es la *Historia de la música bizantina y la himnografía* (1961), materia por la que empezó a interesarse en Viena y en la que abrió vías nuevas de investigación al conseguir descifrar la notación de la música bizantina medieval. La pasión que sentía por este repertorio llegó a plasmarse en el *Festliches Präludium* (1966), para coro y órgano, basado en un *Magnificat* bizantino. Dentro de su labor musicológica no hay que olvidar tampoco su biografía de 1920 de Arnold Schoenberg, un texto pionero y revelador por los análisis que lleva a cabo de las obras del maestro.

"Wellesz alternó durante toda su vida las labores de musicólogo y compositor"

CRONOLOGÍA

- 1885 Nace el 21 de octubre en Viena.
- 1905 Abandona la carrera de Derecho para estudiar musicología.
- 1908 Se doctora en musicología con un trabajo sobre Giuseppe Bono.
- 1912 Compone el *Cuarteto de cuerda n. 1*.
- 1913 Empieza a trabajar como profesor asistente en la Universidad de Viena.
- 1920 Publica la primera biografía sobre Arnold Schoenberg.
- 1926 Estreno en Colonia de la ópera-ballet *Die Opferung des Gefangenen*.
- 1931 Acaba la composición de la ópera *Die Bakchantinnen*.
- 1932 La Universidad de Oxford le nombra doctor *honoris causa*.
- 1938 A causa del nazismo, emigra al Reino Unido.
- 1944 Tras un bloqueo creativo, escribe el *Cuarteto de cuerda n. 5*.
- 1945 Compone la *Sinfonía n. 1*.
- 1950 Escribe la que será su última ópera, *Incognita*.
- 1953 Recibe el Premio de la Ciudad de Viena.
- 1961 Publica su ensayo sobre música bizantina. Compone el *Concierto para violín*.
- 1971 Acaba la que será su última sinfonía, la *Novena*.
- 1974 Muere el 9 de noviembre en Oxford.

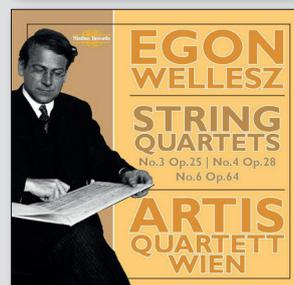
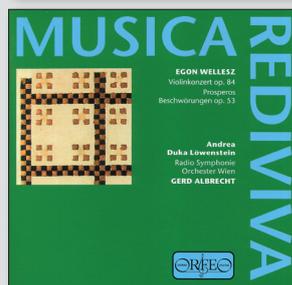
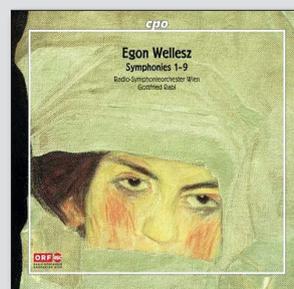
DISCOGRAFÍA

- *Die Bakchantinnen*. Thomas Mohr, Michael Burt, Roberta Alexander, Claudia Barainsky. Rundfunkchor Berlin. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / Gerd Albrecht. Orfeo. 2 CD. DDD.
- *Die Opferung des Gefangenen*. Wolfgang Koch, Robert Brooks, Ivan Urbas. Wiener Konzertchor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / Friedrich Cerha. Capriccio. DDD.
- *Sinfonías n. 1-9*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / Gottfried Rabl. CPO. 4 CD. DDD.
- *Concierto para violín. Prosperos Beschwörungen*. Andrea Duka Löwenstein, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / Gerd Albrecht. Orfeo. DDD.
- *Concierto para piano. Divertimento. 3 Skizzen. Eklogen. Triptychon*. Karl-Andreas Kolly, piano. Orquesta Sinfónica de Lucerna / Howard Griffiths. Pan Classics. DDD.
- *Persisches Ballett. Sommernacht. Suite para violín. Four Songs of Return. Ode an die Musik*. Christine Whittlesey, soprano. Joseph Hell, violín. Ensemble Kontrapunkte / Peter Keuschnig. CPO. DDD.
- *Vorfrühling. Leben, Traum und Tod. Lied der Welt. Sonette der Elizabeth Barrett Browning. Ode an die Musik. Vision. Symphonischer Epilog*. Regina Klepper, soprano; Sophie Koch, mezzosoprano. Deutsches Symphonie-Orchester

Berlin / Roger Epple. Capriccio. DDD.

- *Cuartetos de cuerda n. 3, 4 y 6*. Artis Quartet. Nimbus. DDD.

- *Obras completas para piano*. Margarete Babinsky, piano. Capriccio. 3 CD. DDD.



OPUS ARTE

BLOW
VENUS &
ADONIS

PURCELL
DIDO &
AENEAS

IDA RÄNZLÖV | BERNT OLA VOLUNGHOLEN
RUPERT ENTICKNAP | CHRISTINA LARSSON MALMBERG

CONDUCTOR OLOF BOMAN | DIRECTOR WILLIAM RELTON
CONFIDENCEN OPERA & MUSIC FESTIVAL ORCHESTRA

DVD
VIDEO

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

AUDITORIO



© MARTINA PIPRICH

Conciertos

“Dada su afinidad con la música moderna, Morlot se encontró más cómodo en el *Concierto para violoncelo* de Lutoslawski. Si para su interpretación se cuenta, además, con un solista como Nicolas Altstaedt, la audición se convierte en toda una experiencia”, este fue uno de los conciertos de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya en L’Auditori. Reseñamos igualmente la presencia de Iván Fischer en el ADDA con la Budapest Festival Orchestra; la London Philharmonic Orchestra y Edward Gardner en Ibermúsica, Thomas Adès con la Orquesta Nacional de España o la Euskadiko Orkestra con Roderick Cox (en la imagen), “que diseñó un programa americano en el que aparecía música representativa de tres de las posibles caras que uno puede imaginar de Estados Unidos”.

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



© TIM TRONCKOE

Ópera

“Entre los cantantes destacaron la soprano Jeanine De Bique (en la imagen) en la parte de Nitocris, madre de Belshazzar. Esta excelsa cantante, muy dedicada (pero no exclusivamente) a la música barroca, resultó cautivante gracias a su perfección vocal y su donaire. Ella supo, en todo momento, expresar la sabiduría y modestia del personaje”, desde el Theater an der Wien (Viena) nos relatan cómo fue *Belshazzar*, de Haendel. También hablamos de *La nariz* de Shostakovich en el Teatro Real, *Tosca* de Puccini en la ABAO de Bilbao, *Fausto* de Gounod en la apertura de temporada del Teatro Colón de Buenos Aires, *Rusalka* de Dvorák desde la Royal Opera House de Londres, desde París una *Lucia di Lammermoor* y *Hamlet*, de Ambrose Thomas; o *Don Giovanni* desde Valencia, entre otros.

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

DISCOS



© FAJIL BERISHA

Discos

“En la propuesta fílmica que lleva por título *Fuoco Sacro*, Schmidt-Garre se pregunta cómo surge ese “fuego interior” tan especial y tan difícil de explicar a veces, que debe de envolver, dar forma y emoción al canto. Para intentar desvelar este complicado acertijo, el realizador se detiene en un trío de poderosas guardianas de ese “fuego sagrado”, personificadas en tres grandes sopranos de nuestro presente: Ermonela Jaho (en la imagen), Asmik Grigorian y la fascinante Barbara Hannigan. Tres voces para repertorios vocales muy diferentes en el tiempo. Junto a ellas asistimos expectantes a las pruebas y ensayos de los recitales y óperas que mientras se filma la película están representando en ciudades como Munich, Hamburgo, Aldeburgh o Salzburgo”. Este documental es uno de los reseñados en la sección que firma Javier Extremera dedicada al género.

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

40 AUDITORIO

52 DISCOS

65 BUFFET LIBRE

66 APASIONANTE PROYECTO ORQUESTAL

68 DOCUMENTALES

70 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS

Esplendor sinfónico

Alicante



El maestro Iván Fischer, "una de las batutas más precisas, distinguidas y esclarecidas del panorama internacional", dirigió en el ADDA a "su" Budapest Festival Orchestra.

Una de las grandes citas de la temporada del ADDA ha sido la protagonizada por la Budapest Festival Orchestra bajo la dirección de su fundador, el maestro aquincense Iván Fischer (entrevistado el mes pasado en esta revista), una de las batutas más precisas, distinguidas y esclarecidas del panorama internacional. Lo hacían con un programa de gran atractivo en cuanto se podían apreciar las enormes capacidades de esta formación puntera de Hungría, que es como decir de Europa, dada la tradición musical de este país, que vive y siente este arte como verdadera necesidad vital en todas las esferas de su sociedad, especialmente en el pueblo llano, como pudo experimentarse en el original bis del final del concierto en el que un trío integrado por violín, viola y contrabajo lucieron una candente interpretación de música tradicional del valle del Danubio, de la que tanto se nutrieron grandes figuras que van desde Haydn a Kurtág, pasando por Liszt, Bartók, Kodály o Ligeti.

En este sentido y después de unos idiomáticos *Minutos Sinfónicos* de Ernő Dohnányi, el otro gran aliciente fue la actuación del pianista italo-helvético Francesco Piemontesi, que realizó una soberbia versión del *Concierto Op. 54* de Robert Schumann. Se juntaron dos espíritus de muy parecida sensibilidad en el diálogo concertado que propone en compositor sajón, dando como resultado un primer movimiento en el que se materializó esa afectividad que destila su música. Solista y orquesta justificaron su acción poniéndose al servicio de su estructura armónica con todo detalle, lo que no siempre ocurre, dejando al descubierto la impronta estética del autor, realidad que se apreció de inmediato desde la misma aparición del sustancial tema que se impone al inicio de este concierto. Piemontesi fue fiel al planteamiento acordado con el maestro Fischer en la *cadenza* previa al acelerado *allegro* último, demostrando su excelente digitación que volvería de manera esplendente en un bis con el cuarto estudio del *Op. 4* de Szymanowski, con el que cautivó al oyente dado el poderío de su mano izquierda, tanto en musicalidad como en pulsación y mecanismo. Siguiendo con la obra concertante, después de un exquisito planteamiento camerístico del *Intermezzo*, el vivaz *allegro* final fue todo un derroche de capacidad recreativa de ambos músicos, que ofrecieron con absoluta convicción y eficacia transitiva entre ellos.

El concierto inició su recta final con una exuberante ejecución de *Don Juan* de Richard Strauss, que ponía a las claras las excelencias de la orquesta, liderada por el gran violinista israelí Guy Braunstein como concertino, así como la sonoridad de conjunto. La apasionada poética de Nikolaus Lenau, en cuyos versos se inspiró el compositor, se hizo sonido sinfónico en toda su magnitud como ocurrió también en *Till Eulenspiegel*, obra en la que Fischer llegó a expresar el carácter de un Mendelssohn refinado. Estas dos sublimes creaciones orquestales encuadraron la *Danza de los siete velos* de *Salomé*, con la que el director condensó toda la concepción escénica del que puede considerarse episodio central de esta ópera en el que la protagonista baila ante Herodes Antipas, extasiado ante su provocativa figura.

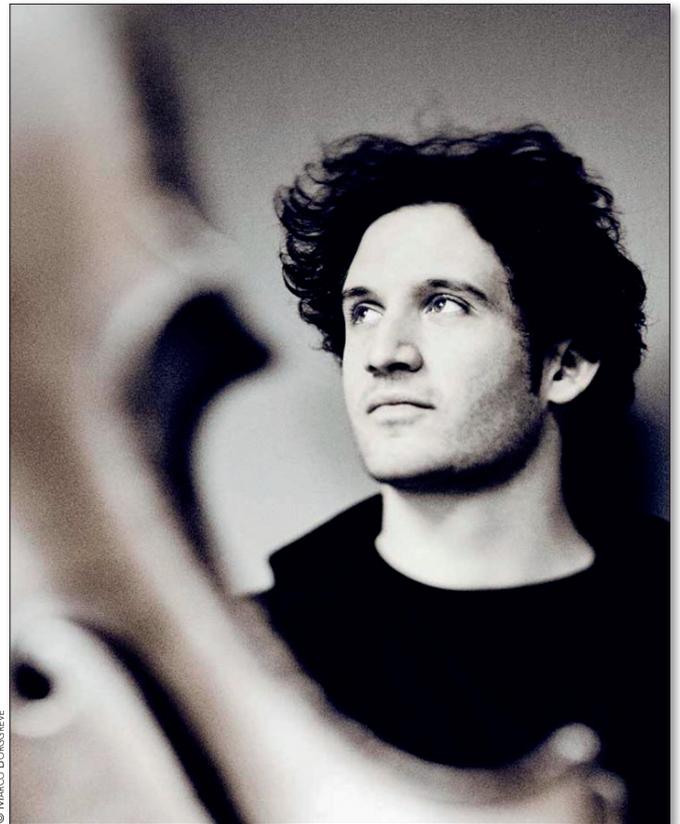
José Antonio Cantón

Francesco Piemontesi. Budapest Festival Orchestra / Iván Fischer.
Obras de Dohnányi, Schumann y R. Strauss.
Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

La actualidad de Lutoslawski

Barcelona

La Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) sigue conmemorando el centenario de la muerte de Felip Pedrell con obras que, realmente, le hacen un flaco favor. Incluso parecería que su inclusión en el programa es más por cumplir el expediente que por un interés real en reivindicar su figura. Solo así se entiende que el poema sinfónico *I trionfi* no se ofrezca completo, sino únicamente un par de fragmentos, los correspondientes al final: "Evviva il Poeta e il Campidoglio" e "Incoronazione (Inno)". Dos fragmentos, por otro lado, en los que se hace difícil destacar algún tema, solución armónica o idea instrumental, algo mínimamente personal y no un pálido reflejo



"Con un solista como Nicolas Altstaedt, la audición del *Concierto para violoncelo* de Lutoslawski se convierte en toda una experiencia".

de Liszt y Berlioz. Ludovic Morlot se enfrentó a estos pentagramas con profesionalidad, pero insuflarles vida habría sido todo un milagro.

El programa, además, fue cruel, pues situó *I trionfi* al lado de una obra solo tres años anterior, de 1877, como es la *Sinfonía n. 2* de Brahms. Las comparaciones son odiosas, sin duda, pero también inevitables. La versión que de ella dio Morlot fue aseada, bien delineada en la construcción, transparente en el aspecto tímbrico, aunque también un tanto brusca en su ímpetu, algo que parece ser una tendencia entre buena parte de las batutas actuales que abordan el repertorio romántico.

Dada su afinidad con la música moderna, Morlot se encontró mucho más cómodo en la obra central del programa: el *Concierto para violoncelo* de Lutoslawski. Los años, y son ya 53, no pasan por esta extraordinaria partitura, un fascinante caleidoscopio de técnicas contemporáneas y tradicionales, pero bien hilvanadas en una narrativa inteligible o, al menos, en una especie de caos controlado. Si para su interpretación se cuenta, además, con un solista como Nicolas Altstaedt, la audición se convierte en toda una experiencia. Desde el largo solo inicial, con esa nota re repetida insistentemente y seguida por una escritura cada vez más virtuosística en la que destaca el uso de *glissandi*, su interpretación fue portentosa por su irreprochable nivel técnico, la riqueza y plenitud de su sonido y, sobre todo, por su naturalidad a la hora de moverse entre los abruptos contrastes de la obra y no arredrarse ante las embestidas más crispadas de la orquesta. Y todo ello, de memoria. Morlot se entregó también a fondo en esa lucha entre solista y masa orquestal que exige la partitura. Sin duda, ese concierto fue lo mejor de la velada.

Juan Carlos Moreno

Nicolas Altstaedt. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Ludovic Morlot. Obras de Pedrell, Lutoslawski y Brahms. L'Auditori, Barcelona.

Tipologías vocales

Bilbao

El reencuentro de la temporada de la ABAO con *Tosca* ha sido buena oportunidad para descubrir las distintas habilidades de cantantes con tipologías vocales y recursos técnicos diversos para poder sacar a delante sus roles y, en definitiva, para ofrecer una función más que apañada. Porque esta *Tosca* ha sido de notable, aunque a uno siempre le quede la sensación de que solo con un poquito más... Oksana Dyka es dueña de una voz grande y que es bien emitida, sobre todo en su franja aguda. Es poco práctico pedirle matices y por ello la Floria más amorosa y delicada se nos pierde, pero a la hora de dibujar una protagonista poderosa, enérgica y decidida, la voz de la soprano ucraniana es muy adecuada.

Los mejores años de Roberto Aronica es posible que hayan pasado, pero aún queda mucho tenor en una voz usada más con la inteligencia y la experiencia que con la bravura y la fuerza. En sus dos arias supo buscar el camino del detalle y ofrecernos versiones pulcras, que fueron del gusto del público. Finalmente, Gabriele Viviani no tiene la voz poderosa y rotunda que se puede desear para un personaje que, en lo dramático, es el centro neurálgico de la ópera (Scarpia), pero a pesar de los problemas de volumen en el *Te Deum*, todo su segundo acto fue una demostración de que se puede transmitir toda la lascivia, maldad y perversión de un personaje con una correcta caracterización y el conocimiento (y, por lo tanto, el uso) adecuado de su voz.

Entre los papeles menores no puedo resistirme a subrayar la voz bien emitida y sonora de Moisés Marín (Spoletta) y la corrección de todos los demás, que estuvieron a un nivel notable. Bien tanto el coro como la escolanía Leioa Kantika Korala en la escena final del acto I.



© E. MORENO ESCOBAR

“La puesta en escena de Mario Pontiggia es calificada, al mismo tiempo, de clásica y elegante”.

La batuta de Pedro Halffter llevó con cierta y llamativa parsimonia el primer acto, pero siempre atento a las voces, cuidándolas y haciéndolas emerger en un escenario tan incómodo para muchas de ellas. La puesta en escena de Mario Pontiggia es una de esas que es calificada, al mismo tiempo, de clásica y elegante. Con un seguimiento escrupuloso del libreto, la muestra de cada uno de los escenarios de cada acto fue fidedigna y hoy en día donde, precisamente por este título, vivimos turbias discusiones acerca de la “modernidad” de las puestas en escena, la ABAO hizo, como es usual en esta casa, una apuesta por lo más clásico.

El público de la tercera función estuvo relativamente frío durante la representación (y eso que la batuta tuvo a bien detener el desarrollo de la obra tras las tres arias para facilitar la respuesta popular) para terminar aplaudiendo fervorosamente a los principales solistas. Una buena velada en este reencuentro con este título popular encarnado con acierto por voces interesantemente distintas.

Enrique Bert

Oksana Dyka, Roberto Aronica, Gabriele Viviani, Alejandro López, Moisés Marín, José Manuel Díaz, etc. Coro de la ABAO, Leioa Kantika Korala y Orquesta Sinfónica de Bilbao / Pedro Halffter. Escena: Mario Pontiggia. Tosca, de Giacomo Puccini. Palacio Euskalduna, Bilbao.

Fausto de perfil abstracto

Buenos Aires

Muy determinante es el lugar que ocupa *Fausto* de Charles Gounod en la ópera francesa, basada como se sabe en el tema de Goethe, con su acendrado melodismo, sus bellas arias y su lenguaje bastante alejado de lo metafísico, que es precisamente donde pretendió ahondar la propuesta del conocido escenógrafo trentino Stefano Poda, una vez más en el Colón para inaugurar la nueva temporada lírica, en su versión escénica que estrenara en el Teatro Regio de Turín y luego repitiera en Lausana y en Israel.

Entonces la idea de apuntar como es su costumbre a una gran construcción abstracta, para resignificar el contexto en su visión propia (como también lo fue el *Nabucco* verdiano del año pasado, que comenté en estas páginas), esta vez dominó la escena un gran anillo giratorio, modificable en posiciones disímiles, con el recorrido temá-

Fedora o la sombra de Sardou

Las Palmas de Gran Canaria

Fedora, de Giordano, en su primera interpretación en Gran Canaria, fue la encargada de abrir la 56 temporada de los Amigos Canarios de la Ópera. Adaptación de la obra teatral del mismo nombre de Victorien Sardou, pensada para lucimiento de la mítica Sarah Bernhardt, ofrece una panoplia de situaciones impactantes: asesinatos, amantes adúlteros, celos, traiciones, que propiciaron su traslación al escenario lírico, como sucedería posteriormente con *Tosca* a manos de Puccini. La traslación musical efectuada por Giordano, con más eficacia que inspiración, requiere de una gran cantante-actriz para cobrar vida.

Saioa Hernández (entrevistada en este mismo número), que debutaba el rol al igual que el resto del reparto, salvo Tetelman, pese al anuncio de un ligero proceso cataral, asumió el personaje con absoluta solvencia, gracias a una voz excepcional, de centro consistente, graves sonoros, frecuentemente exigidos en *Fedora*, y agudos potentes y seguros. Más cantante de raza que actriz, su prestación, con un timbre inicialmente algo velado y cierta cautela, fue *in crescendo*, hasta culminar en un volcánico dúo del segundo acto. Es de esperar que con el rodaje del rol enriquezca su prestación con un fraseo más depurado y una mayor paleta de colores.

Jonathan Tetelman posee una voz de tenor lírico, de hermosísimo y cálido timbre, manejada con seguridad por un intérprete apasionado que se mueve con mayor comodidad en los pasajes exaltados, excelente el gran dúo del segundo acto y sus frases desgarradas del tercero, que en los poéticos, como el famoso "Amor ti vieta", donde pese a su belleza tímbrica, quedó un tanto encorseado, sin el necesario vuelo lírico. El resto del amplio reparto estuvo encabezado por una pizpireta Carolina López Moreno como Olga Surakev. La cantante, que nos sorprendió la pasada temporada con una Antonia de *Los Cuentos de Hoffman* de lustrosa vocalidad lírica, se mostró ahora como una soprano ligera de sonido adelgazado y escaso volumen en el centro, reiteradamente superada por la orquesta. Alfredo Daza ofreció un De Sireux dominador, de sonido robusto y notoriamente vibrado. Solvente el resto de secundarios: Patricia Illera, Gabriel Álvarez, Fernando Campero, Max Hochmuth, Daniel Molina, Alexander Edelmann e Iván Figueira, con particular



Saioa Hernández y Jonathan Tetelman, en esta *Fedora* de corte muy clásico en una producción de los Amigos Canarios de la Ópera.

mención a Borja Mariño como el pianista Boleslao Lazinski, caracterizado por su mejor enemigo. Acertada la anecdótica participación de una reducida parte del Coro de ACO en el primer y segundo acto.

Francesco Ivan Ciampa llevó las riendas musicales con firmeza y puntuales problemas para controlar el volumen de la orquesta en los números de conjunto, obteniendo una aseada respuesta de la Filarmónica de Gran Canaria. La escenografía de Carlo Antonio de Lucia y la dirección escénica de Daniele Piscopo se movieron sin sorpresas dentro de la más rancia tradición realista, rallando por momentos en la indigencia. Por último, una consideración, ¿Es necesario hacer una pausa de más de 20 minutos tras un primer acto de apenas 20 minutos?

Juan Francisco Román Rodríguez

Saioa Hernández, Jonathan Tetelman, Carolina López Moreno, Alfredo Daza, etc. Coro de Amigos Canarios de la Ópera. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / Francesco Ivan Ciampa. Escena: Daniele Piscopo. *Fedora*, de Umberto Giordano. Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.



El escenógrafo Stefano Poda ahondó en el concepto metafísico de *Fausto*.

tico de las escenas de la extensa opera en cinco actos de Gounod. Su propuesta comprendió, además, lo coreográfico, el vestuario y todo el contenido visual, resultando "per se" una extravagancia continuada.

En tal marco, la versión contó con la dirección del maestro británico Jan Latham-Koenig en una exposición de la partitura correcta en carácter, y un coro bien preparado a cargo de Miguel Martínez, agregando unos cuarenta figurantes contratados, que atléticamente daban curso a movimientos y figuraciones. Los cantantes protagonistas, en buena

parte perjudicados por los velos que abarcaban todo el frente del escenario, cumplieron correctamente con sus partes, sobre todo la joven soprano rumana Anita Hartig, que en las escenas de Margarita (su célebre balada y el aria de las joyas), destacó buena escuela y emisión. En cambio, el tenor armenio protagonista, Liparit Avetisyan, de treinta y dos años, no convenció mayormente en la famosa aria "Salut! demeure...", con un timbre desperejo y un caudal acotado en el resto de su labor.

En cuanto al bajo ruso Aleksei Tikhomirov (Mefistófeles), con voz poco firme y el barítono brasileño Vinicius Atique (Valentin), completaron sin brillar el reparto de cantantes invitados, junto a efectivos comprimarios locales, como Juan Font, Florencia Machado y Adriana Mastrangelo, en una versión casi polémica en cierto sentido conforme la visión explicada, pero no carente de cuidado y prolijidad.

Néstor Echevarría

Liparit Avetisyan, Anita Hartig, Aleksei Tikhomirov, Vinicius Atique, etc. Orquesta y Coro Estables del Teatro Colón / Jan Latham-Koenig. Escena: Stefano Poda. *Fausto*, de Charles Gounod. Teatro Colón, Buenos Aires.

Rusalka y la ecología

Londres

En el primer acto de esta nueva producción londinense de la célebre ópera de Dvořák, *Rusalka* comienza soñando con hacerse humana para unirse a su príncipe en el fondo de un lago de prístino verde, con algas y aguas de transparente pureza natural. ¡Qué pena que quiera abandonar este paraíso submarino para hacerse humana! Porque, bien se lo dice su papá Vodnik y la hechicera Jezibaba, una vez perdida su pureza acuática la ninfa no podrá volver a recuperarla. Un acierto de esta nueva producción de Natalie Abrahami y Ann Yee, es proyectar la derrota de la protagonista en un lago que en el tercer acto es un verdadero asco, porque los humanos no solo han mancillado a *Rusalka*, sino que, de yapa, también han tirado al lago los desperdicios de su consumo. Tal vez demasiado obvio este simbolismo, pero lo cierto es que resulta.

El otro acierto es tratar de explicar el momento más endeble de esta obra en que el príncipe abandona a su sirenita muda durante los prolegómenos de su boda con ella: mientras ésta se prueba su vestido de novia en el segundo acto, el novio descubre una enorme cicatriz en la espalda de su prometida: algo así como si su prometida se hubiera puesto una piel falsa que ajustada con un cierre relámpago; algo que finalmente hace percatarse el príncipe que está a punto de casarse con alguien que no puede ser nunca humano sino más bien un travesti. Aparte de estas dos ideas, la *regie* de personas es superficialmente elemental porque, ya sea en el lago o en el palacio del príncipe, nadie avanza más allá de gestos grandilocuentes de frente al público.

El director de orquesta Semyon Bychkov (entrevistado en este mismo número) aumentó el tedio típico de una puesta sosa con una lectura de ritmo a veces demasiado lento. Más que *explayarse* en las melodías, pareció regodearse en ellas hasta el punto de hacerlas melosas. Ausentes estuvieron las aristas de énfasis y la premura necesaria para vivificar la palabra cantada y alimentar la orquestación con la adrenalina necesaria para evitar chatura cromática.

Pero, predicablemente, no faltó adrenalina en Asmik Grigorian, una cantante irresistible por una presencia escénica siempre expresiva de una consustanciación con lo que está interpretando. Hubo un momento en el segundo acto donde, como nadie, supo expresar el grado de alienación total en la escena del palacio con una naturalidad conmovedora por su mezcla de timidez con una ilusión que hizo pro-

gresar al desencanto con mágica convicción. Todo ello magníficamente sincronizado con una voz firme y brillante, que supo usar con una articulación naturalmente proyectada como parte de su convincente lenguaje corporal. Sin alcanzar una actuación similarmente convincente, David Butt Philip interpretó un príncipe de timbre firme y brillantemente impostado, y ambos lograron una escena final conmovedora. La excelente Sarah Connolly cantó una *Jezibaba* particularmente afectada por un criterio escénico, que ignoró el carácter dramáticamente inquietante de este personaje a la vez cómico y temible, y Rafal Siwek sólo alcanzó a interpretar un *Vodnik* rutinario. Emma Bell cantó una princesa de voz enfática pero a veces estridente. Bien los cameos, en particular Ross Rangobin que como *Hajny*, el guardabosques del príncipe, actuó y cantó con una convicción escénica de contagiosa comicidad. Y con una articulación idiomática perfecta, según me comentó una colega checa sentada a mi lado. ¿Tiene alguna conexión personal con el idioma checo? No, porque es escocés e hijo de indios emigrados de Guyana, pero sospecho que por su talento no tiene mucho que envidiarle a Grigorian.

Agustín Blanco Bazán

Asmik Grigorian, David Butt Philip, Rafal Siwek, Sarah Connolly, Emma Bell, Ross Rangobin, etc. Royal Opera House / Semyon Bychkov. Escena: Natalie Abrahami, Ann Yee y Chloe Lamford. *Rusalka*, de Antonin Dvořák. Royal Opera House, Londres.

Versatilidad inglesa

Madrid

La London Philharmonic Orchestra, con su titular Edward Gardner y Leif Ove Andsnes al piano, ofrecieron, en su segunda actuación en Ibermúsica, obras de George Benjamin, Grieg y Rachmaninov. Abrió concierto *Sudden Time*, de Benjamin. Durante sus 16' de duración, el compositor británico sustenta su propuesta en refinadas texturas orquestales y sugestivos solos instrumentales, como los de fagot, como inglés y viola, intensificadas por una amplia percusión tímbrica y rítmica. La obra es desplegada en procesos sonoros que se expanden y contraen, contrastantes en densidad, polirritmia o puntillismo. El uso de *frullati* y sordinas en los metales, o el timbre inusual de los tambores indios, aportan variedad, activando el discurso sonoro, con un subrayable solo de viola al final de la obra. La formación inglesa, que estrenó la pieza en 1993 bajo la batuta del propio autor, realizó, en manos de Gardner, una lectura minuciosa y convincente en su devenir y resolución, siendo elogiable su compromiso sincero en la difusión de la música de nuestro tiempo.

El *Concierto para piano* de Grieg tuvo como solista al noruego L. O. Andsnes, especializado en este repertorio. El *Allegro molto moderato* fue atacado con brío por solista, maestro y formación, exhibiendo una perfecta sinergia. Andsnes mostró un pianismo pulcro y preciso en su ejecución, equilibrado y sutil en el fraseo, y corpóreo en los climas. Gardner, muy atento al ensamblaje, resultó a veces algo falto de energía en los *tutti*. La versión, más enfocada en el aspecto "impresionista" de la obra que en el emotivo, logró, sin embargo, momentos muy expresivos en las intervenciones de los celos, o en la *Coda* final del movimiento, abordada con virtuosismo extremo y contundencia por Andsnes. El *Adagio*, meditativo y nostálgico en su exposición, quedó iluminado por la delicada entrada del piano. Las cuerdas, y las intervenciones de la trompa solista en contrapunto con el piano, dibujaron un paisaje sonoro de intenso lirismo. El *Allegro moderato molto* e *marcato* fue acometido con vigor y perfecta sincronía por solista y formación, con adecuados contrastes entre los episodios, destacando el central y su apertura con la flauta, o el brillante cierre con los resolu-



“Asmik Grigorian (vestida de novia como *Rusalka*) es una cantante irresistible por una presencia escénica siempre expresiva con lo que está interpretando”.

El despertar de un genio

Madrid

Se estrenó en el Teatro Real *La nariz* (portada de RITMO en marzo), de Dmitri Shostakovich, en una producción de Barrie Kosky, estrenada en Londres en 2016 y aquí recreada por Johannes Stepanek. Barrie Kosky, tan afín al mundo del espectáculo popular, ha creado una sátira cabaretesca, como ya hizo con *Orfeo en los Infernos*, de Offenbach, en el Festival de Salzburgo de 2019. Con *La nariz*, Kosky se permite tantas arbitrariedades como hizo con el *Orfeo*, pero como con éste, su concepción irreverente funciona con una obra tan surrealista. Si no estoy equivocado, es la primera vez que esta producción se canta en el ruso original, ya que anteriormente se había hecho con una traducción/adaptación al inglés de David Poutney, el director teatral británico. La representación, aunque con exceso de redundancias y algunos efectos fáciles, está bastante conseguida, con momentos muy divertidos y ocurrentes, como la escena de los bailarines de claqué, enfundados en enormes narices. Kosky quizá se centra en exceso en lo grotesco e irreverente, sin embargo, su excelente *regie* en tantos detalles soslaya lo irónico y el amargo sarcasmo que siempre caracteriza a Shostakovich, con el resultado de que se difumina la crítica social e ideológica del original de Gogol.

Para Kosky, la ópera es una reflexión sobre el miedo a la castración, a la pérdida de un órgano, en este caso con evidentes connotaciones sexuales. En su puesta en escena todos los personajes tienen una gran nariz, una nariz semita propia de un cómic nazi. Kosky toma lo surreal y kafkiano del mundo de Gogol, pero no profundiza en ello. No pretende nunca que sintamos la menor simpatía por Kovaliov, y a mí me gustaría sentirlo un poco. Para Kosky la obra se desarrolla en el cerebro del anti héroe Kovaliov y la nariz es el sustituto del pene, por lo que la anarquía representa el desordenado impulso sexual.

En esta producción se ignora cualquier sentido de la sátira absurda y tampoco se tiene en cuenta la naturaleza controlada de la partitura de Shostakovich, organizada en una serie de estructuras formales perfectamente ensambladas como en Alban Berg. En ella todo es superficial y bastante chabacano. Dicho esto, la puesta en escena es estupenda, aunque en momentos confusa, y no se puede dudar de la

“En esta producción se ignora cualquier sentido de la sátira absurda y tampoco se tiene en cuenta la naturaleza controlada de la partitura de Shostakovich”



“Para Barrie Kosky, la ópera es una reflexión sobre el miedo a la castración, a la pérdida de un órgano, en este caso con evidentes connotaciones sexuales”.

capacidad del director de crear un espectáculo con momentos brillantes. Tanto el libreto como la partitura de esta ópera son un entramado de estilos, con rápidos cambios y numerosas escenas inspiradas en las persecuciones de los “Keystone Cops” que recuerdan el cine mudo que Shostakovich tanto admiraba y a cuyas proyecciones acompañó con frecuencia cuando era estudiante en los años veinte. Y a este apartado Kosky responde a las mil maravillas.

La escenografía única de Klaus Grünberg es una especie de lente que, de forma abstracta, nos focaliza en el absurdo mundo de Gogol. Fabulosa la coreografía de Otto Pichler, con un momento espectacular cuando alrededor de una enorme nariz situada encima de una mesa, un grupo de otras tantas enormes narices bailan claqué a su alrededor.

En el apartado musical, el director Mark Wigglesworth se desarrolló con menos soltura que en 2018 con *Dead man walking*. La endemoniada partitura exige un nivel de matices, un control férreo de tal variedad de instrumentos,

que diría que salir con dignidad del reto ya es suficiente, pero Wigglesworth no logró infundir a la obra la viveza cinematográfica que exige y se quedó un tanto corto en los resultados, esto a pesar de la total entrega de la orquesta y el coro del teatro.

Con tal cantidad de intérpretes, más de 70, con intervenciones en muchos casos muy cortas y, en su mayoría, magistralmente defendidas, me es difícil destacar a algunos excepto a los que tienen encomendado papeles de más peso, como el estupendo Martin Winkler, como Kovaliov, con una voz plena y unas dotes teatrales más que notables. Vasily Efimov bordó sus múltiples papeles como Ivan, el ayudante de Kovaliov, un Policía, un Señor y un Eunuco. Destacado también Dmitry Ivanchey como Yarishkin, Eunuco y Hombre enojado en la catedral; magnífica Agnes Zwierko en el cameo bufonesco de la Vieja Condesa de *La Dama de Picas* de Tchaikovsky, con una voz de graves cavernosos.

Una notable representación para una obra rompedora y gratificante que en su tiempo cambió, en parte, el mundo de la ópera.

Francisco Villalba

Martin Winkler, Vasily Efimov, Dmitry Ivanchey, Agnes Zwierko, Alexander Teliga, Ania Jeruc, Andrey Popov, Iwona Sobotka, etc. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real / Mark Wigglesworth. Escena: Barrie Kosky. *La nariz*, de Dmitri Shostakovich. Teatro Real, Madrid.



La nariz, en producción de Barrie Kosky, pudo verse durante el mes de marzo en el Teatro Real.



El Concierto para piano de Grieg tuvo como solista al noruego Leif Ove Andsnes, especializado en este repertorio.

tivos acordes del piano y la orquesta. Andsnes, calurosamente aplaudido, brindó al público un magnífico *Furiant* de Dvorák como bis.

Las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov ofrecieron a orquesta y director la oportunidad de exhibir todas sus virtudes: perfecta sincronía rítmica, equilibrio dinámico y en los planos sonoros, empaste adecuado en las diversas secciones instrumentales, con unas maderas inmejorables y cuerdas plenas, sobre todo los chelos, así como remarcables solos, como el de saxofón en el *Non Allegro*. El *Andante con moto*, *Tempo di Valse* fue iniciado por unos rutilantes metales con sordina, dando paso a los inspirados solos de violín, oboe y corno inglés en el vals. El *Lento assai-Allegro vivace* culminó con determinación la difícil meta de cohesionar esta singular partitura de Rachmaninov poblada de continuos cambios de ritmo, *tempo* y carácter, y dotada de una desbordante imaginación en el tratamiento orquestal y en las inspiradas melodías de amplio trazo. Gardner logró un magnífico resultado, dirigiendo con firmeza, elegancia y flexibilidad, necesarias para perfilar con nitidez la unidad formal dentro de la continua variedad, inherentes a estas brillantes páginas. Como propina, se interpretó el *Nocturno*, de la *Suite lírica* de Grieg, confirmando la gran versatilidad musical de los protagonistas de la velada.

Juan Manuel Ruiz

Leif Ove Andsnes. London Philharmonic Orchestra / Edward Gardner. Obras de Benjamin, Grieg y Rachmaninov. **Ibermúsica. Auditorio Nacional, Madrid.**

Adès & Janáček... y viceversa

Madrid

Con un denso y engranado programa que emparejaba y alternaba sus obras con dos de las sinfónicas más señaladas y celebradas del moravo Leos Janáček (el poema sinfónico en tres movimientos *Taras Bulba* y la genial *Sinfonietta*), se presentó Thomas Adès como compositor y director al alimón, en la temporada de la Orquesta Nacional de España. Una presentación intensa, bien estructurada y perfilada en su conjunto y relato implícito, donde las piezas de Janáček, con las que se remataba cada una de las dos partes, quedaban enmarcadas en las coherentes progresiones infinitas, esa permanente *cinta de Moebius* de lógica estructural y progresivo fraseado de Adès.

La *Fanfarria para 14 trompetas*, una "Tower" musical dedicada a Frank Gehry, de Adès, fue eficaz y contundente llamada inicial de atención, un exordio en toda regla, efectivo... y... simétrico toda vez

que la *Sinfonietta* de Janáček, presidida por sus icónicas fanfarrias, cerraba este estimulante programa. Una simetría que pretendía alcanzar metas estéticas más allá de lo musical y que, sin duda, da pistas del discurso formal que mantiene cada una de aquellas mismas obras. Las *Märchentänze* (*Danzas de cuento de hadas*) para violín y orquesta, con Anthony Marwood en su rol solista, mantuvieron este espíritu germinal que hunde sus raíces sin disimulo, en la larga y fructífera trayectoria del poema sinfónico. Una inspiración titular transversal, relativamente ingenua y sutil, lograda a través de las propias tímbricas y texturas... para mayor gloria solista. Una virtual conjunción, forma abstracta e imagen programática, que, quizás, funcionara mejor, a priori, en ausencia de otras aspiraciones solistas... o viceversa...

Pasan años y versiones y la modernidad de Janáček nunca deja de sorprender. La versión de *Taras Bulba* transmitió toda la enorme energía que atesora en sus adelantados pentagramas. La *Sinfonía "El ángel exterminador"* pasó de aquella inspiración feérica a otra bastante más sombría. Un ángel exterminador sacado del abismo apocalíptico, ya sea de aquella escultura que preside un cementerio de mi Cantabria natal o la paráfrasis de un angustioso relato fílmico surrealista de mi ilustre tocayo, Buñuel. Una imagen que conforma y establece una relación directa con sus cuatro movimientos contrastados. Resolución y criterio, enérgico uso de las herramientas de orquestación en odres amplios, bien resueltos.

Y, en simetría, o en parejas formales, sinfonía con sinfonía, la *Sinfonietta* de Janáček. Un convincente colofón. Coherencia, energía y criterio. Un programa de concierto, entendido en sí mismo como una *forma* musical envolvente, por encima del contraste de las piezas ofrecidas en él. Una *forma*, *firma* personal propia de una sólida concepción. Una *forma* que va de lo particular de cada pieza a la superestructura del concierto... y viceversa... Una *forma*, el programa de concierto, ajustada con piezas *ad hoc* de Adès que flanquearon y, a la postre, embebieron sin estridencias, las inquietas y evocadoras páginas de Janáček.

Luis Mazorra Incera

Anthony Marwood. Orquesta Nacional de España / Thomas Adès. Obras de Adès y Janáček. **OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.**



Compositor y director, Thomas Adès desarrolló ambas facetas en su presencia con la Orquesta Nacional de España.

El Auditorio convertido en Ítaca

Madrid

Ulises, Rey de Ítaca, cuyo nombre griego es Odiseo, es uno de los mitos griegos más conocidos y representados de toda la historia helénica, durante un período de la historia de Grecia tan lejano que hace que tengamos que retrotraernos nada más y nada menos que al siglo VIII a.C. Esto sí que es Historia Antigua, con una dimensión que hace que los primeros pasos de un género tan innovador como la ópera, cuyo uno de sus primeros y fundamentales autores, Claudio Monteverdi, nos parezca en comparación, algo realmente moderno y para nada digno de la calificación de "Música Antigua". El siglo XVII d.C. nos resulta entonces, tan cercano, familiar y dinámico como lo fue la ópera semiescenificada tan brillantemente interpretada que pudimos disfrutar en una velada inolvidable en el abarrotado Auditorio Nacional de Música de Madrid, a cargo de un infatigable Fabio Biondi, de su magnífico conjunto instrumental Europa Galante y de un apabullante elenco vocal de esa joya que pocas veces puede degustarse de un modo tan satisfactorio, ni tan siquiera con toda la pompa y el boato que le confiere su escenificación, titulada *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*.

Así, tras un brevísimo pero delicioso *ritornello* instrumental, Europa Galante, con una lujosa formación compuesta por 3 violines primeros, 3 violines segundos, 2 violas, violonchelo, violone y un continuo conformado por viola da gamba, tiorba, arpa, archilaúd, clave y órgano, además de contar con la maestría violinística de su director, dio paso al primer recitado del protagonista absoluto de la noche, el tenor Mark Padmore, que en el prólogo comenzó dando vida a la alegoría de la *Fragilidad Humana*, para dar rienda suelta en el resto de la ópera a un Ulises inolvidable, con timbre poderoso, regio y viril, pero sin despojarse de su lada más sensible, *dolce* e incluso a veces cómico, que se apoyaron en una técnica vocal sin fisuras que le permitieron ser dueño en todo momento del difícil rol de Ulises, dominando todo el registro vocal tan complejo e incómodo para la mayoría de tenores. Su acento italiano fue absolutamente natural y no notamos jamás su acento anglosajón, que otros cantantes pueden denotar. Sara Mingardo desempeñó la labor de una ejemplar Penélope, con una dicha de fraseo, timbre y profundidad vocal, además de su excelente y reconocido dominio del arte del canto, dando lugar al partenaire perfecto de Padmore.

Debemos alabar sin fisuras al tenor alicantino Jorge Navarro Colorado, quien demostró no sólo estar a la altura de todo el elenco vocal, tanto en técnica como en expresión y estilo, sino de poseer un bellissimo registro vocal y una presencia escénica inigualable, lo que nos hace preguntarnos por qué no está presente constantemente en nuestros escenarios. Pero los demás colegas de estos tres fastuosos cantantes no se dieron a la zaga. Julieth Lozano brilló en cada una de sus escenas con una gestualidad, expresión y precioso registro vocal. Mark Milhoffer decidió regalarnos su lado más cómico, además de asombrarnos con su dominio vocal, mientras que los poderosos profundos y atronadores bajos profundos Neptuno de Jérôme Varnier y Tiempo de William Meinert nos hizo preguntarnos si disponían de amplificación sonora. Giuseppina Bridelli destacó en sus complejas y agilísimas coloraturas con su fenomenal *fiato* y agudo fácil, mientras que Tarik Bousselma fue un desenterrante, a la vez que fantástico Iro, el simpático personaje cómico.

Europa Galante fue deslumbrante y magistral en cada una de sus intervenciones, destacando especialmente el laborioso, colorista y espectacular trabajo del bajo continuo, comenzando por la espec-



© Europa MEGAS

El tenor Mark Padmore, protagonista absoluto de la noche y un Ulises inolvidable.

"Mark Padmore, que en el prólogo dio vida a la alegoría de la *Fragilidad Humana*, transmitió en el resto de la ópera un Ulises inolvidable"

taclar arpista Marta Graziolino, cuyo precisa, poderosa e imaginativa realización fueron inigualables, con la contrapartida de sus igualmente soberbios Mauro Pinciaroli y Giangiacomo Pinardi en el archilaúd y la tiorba. Os ritornelos del *tutti* orquestal mostraron una sección de violines siempre empastada y de una belleza sonora simpática, con excelsas intervenciones solísticas por parte de Petr Zejfart en la flauta o del propio Fabio Biondi en el violín, que fue en toda la velada una dichosa y deliciosa mano siempre atenta a cada cambio de *afecto*, emoción y dirección musical en los pasajes más *cantabiles*, además de no perder ni un ápice de concentración en las más de tres horas de representación. El Coro de la Comunidad de Madrid estuvo en sus dos intervenciones al mismo nivel del resto de los músicos, magnífico, destacando muy positivamente en sus

intervenciones solistas, con volumen generoso y proyección decisa, la mezzo Sonia Gancedo y el tenor Igor Peral Goldaraz.

El Auditorio Nacional, como no podía ser de otro modo, cayó rendido de emoción con calurosos, sentidos y largos aplausos y vítores al término de este inigualable espectáculo, demostrando que Monteverdi y su incipiente ópera son mucho más actuales y modernos que los antiguos mitos griegos.

Simón Andueza

Mark Padmore, Sara Mingardo, Jorge Navarro Colorado, Julieth Lozano, Mark Milhoffer, Omar Mancini, Francesca Biliotti, Giuseppina Bridelli, etc. Coro de la Comunidad de Madrid, Europa Galante / Fabio Biondi. *Il ritorno d'Ulisse in patria*, de Claudio Monteverdi. Universo Barroco, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.



APIRILAK 12 ABRIL / 19:30

Bach & Forward
 Marco Mezquida y
 Juan de la Rubia,
 piano y órgano

APIRILAK 18 ABRIL / 19:30

Loopholes
 Andrea Motis

MAIATZAK 3 MAYO / 19:30

Coplas de Madrugá
 Martirio y
 Chano
 Domínguez

MAIATZAK 17 MAYO / 19:30

Metamorfosis
 Accademia del Piacere
 Fahmi Alghai, viola da gamba &
 Dani de Morón, guitarra flamenca



AUDITORIO BALUARTE/BALUARTE AUDITORIOA

www.fundacionbaluarte.com



Vino nuevo en odres viejos

París



Brenda Rae y Javier Camarena, la joven pareja protagonista de esta *Lucia di Lammermoor* parisina.

Con casi treinta años a cuestas (una rareza en estas latitudes), el título más popular del Donizetti "serio", *Lucia di Lammermoor*, subió una vez más al escenario que lo vio nacer. El espectáculo propuesto en su momento por Serban había escandalizado; hoy parece inocente y casi clásico, aunque siga siendo feo y más que discutible, además de obligar a casi todos los intérpretes (en particular a los hermanos Ashton) a acrobacias inútiles. Un mundo masculino y militar que agobia a la protagonista, y en la figura del "macho" mayor (Normanno) busca en cuanto puede forzar a Alisa. Esto nos vale, además, un espacio físico casi totalmente ocupado por gimnastas, cuyo objetivo último parece el de llenar espacio y distraer la atención, además de (supongo) encarecer inútilmente una obra que salvo en un par de momentos es claramente intimista. En lo musical, la apuesta a la novedad empieza mal porque el joven maestro Shokhakimov parece muy ducho en esto del *belcanto* y busca tiempos lentos y dinámicas que se parecen más al ruido que a la intensidad. Pero la orquesta suena bien. Algo menos en algunos momentos (empezando por el -aquí- comienzo del tercer acto con la escena de la locura, cuyo coro inicial resulta desprolijo) el coro preparado en esta oportunidad por Ching-Lieng Wu.

La protagonista se anuncia indispueta, pero en poco se diferencia su actuación (correcta aunque no muy inspirada) de su debut en Viena con el mismo papel. Brenda Rae es joven, se mueve y canta bien con una voz pequeña e insípida que llega bien a la enorme sala. Toma algunas precauciones, pero otra vez lo que mejor impresiona es el agudo y su buena voluntad; centro y grave son débiles y en las agilidades está lejos de ser una gran virtuosa. Javier Camarena (vaya descubrimiento) es un gran Edgardo de bello timbre y peso algo ligero, pero un maestro de técnica, estilo y en general del arte del canto, y en particular su gran escena final despierta admiración. Lástima que se nos haya privado de la escena de la torre porque habría sido interesante ver el enfrentamiento con Enrico, para los parisinos la gran sorpresa de la velada. El debut de Olivieri ha sido saludable con un coro de alabanzas más que merecidas y su desempeño brillante por todo concepto no podía sorprender a quienes lo conocíamos de anteriores prestaciones: voz bella, extensa, con un agudo que no conoce miedo, y una interpretación que hace de Enrico algo más que el típico barítono malo de turno. Otro error fue privarlo asimismo de la repetición de la *cabaletta*.

Adam Palka (Raimondo), tiene buen material, pero debería revisar una emisión que incluso impide entender lo que dice. Sin mucho

relieve el Arturo de Thomas Bettinger y muy en tipo el servil y lascivo Normanno de Éric Huchet y correcta la Alisa de Julie Pasturaud. Mucho público, participe sobre todo hacia el final.

Jorge Binaghi

Brenda Rae, Javier Camarena, Mattia Olivieri, Adam Palka, etc. Orquesta del Teatro / Aziz Shokhakimov. Escena: Andrei Serban. *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti. Opéra Bastille, París.

Vuelve Hamlet de Ambroise Thomas

París

El compositor francés Ambroise Thomas (1811-1896) firmó con la ópera *Hamlet* su mayor éxito y la obra más ambiciosa de su carrera. Estrenada en la Ópera de París en 1868, la ópera conoció un éxito inmediato, con los más famosos cantantes de la época, para mantenerse en cartel hasta 1938. Después cayó en el olvido, hasta la década de 1990, especialmente defendida por el barítono Thomas Hampson. Hace poco, la ópera fue presentada en el teatro Opéra-Comique de París en 2018 y repuesta en enero de 2022. Ahora le llega el turno a la nueva producción de la Ópera de París en la Bastille.

La obra no desmerece. Ambroise Thomas es un compositor hábil, que sabe de su oficio para mantener una real coherencia en *Hamlet*, entre arias destinadas a valorar a los cantantes, algunos momentos sostenidos en *arioso* y una orquestación bien hecha. Pero sin sorpresa ni real genio. Una "música ni buena ni mala", como dice su compatriota compositor Emmanuel Chabrier. El libreto, escrito por los especialistas Michel Carré y Jules Barbier, se ajusta a los criterios habituales de su tiempo con situaciones claramente trazadas pero convenidas. Y sin respeto de verdad del drama de Shakespeare: ¡con un Hamlet que acaba vivo y coronado rey!

En la Bastille, la puesta en escena se beneficia del talento renovador de Krzysztof Warlikowski. Hay que saber que el director polaco empezó su carrera teatral con *Hamlet* de Shakespeare. Es decir, que sabe del tema, en este caso situándolo en un hospital psiquiátrico, pues el héroe atormentado tiene problemas psicológicos. El decorado corresponde, como el vestuario, con luces macilentas y movimientos impecablemente arreglados con una aparición fantasmal, toda de blanco, del espectro del rey. Una manera de actualizar la trama y darle relieve trágico.

El pretexto de la producción proviene también del canto, presentando lo mejor que se puede encontrar para los dos cantantes principales. El barítono Ludovic Tézier encarna a Hamlet con toda la potencia de su voz y una gran caracterización. La soprano Lisette Oro-



El barítono Ludovic Tézier encarnó a Hamlet con toda la potencia de su voz y una gran caracterización.

pesa expresa a Ophélie con una coloratura sin fin, que corresponde exactamente a las exigencias de su papel. ¡Los dos triunfadores de la velada! La mezzo Ève-Maud Hubeaux defiende por su parte el papel de Gertrude con otra voz impresionante. Excelentes, igualmente, Jean Teitgen y Julien Behr en los papeles de Claudius y Laërte. El coro se muestra eficaz. Y la orquesta se hace resplandeciente bajo la batuta enérgica de Pierre Dumoussaud. Todo cumplido para defender al máximo una ópera poco conocida.

Pierre-René Serna

Ludovic Tézier, Lisette Oropesa, Ève-Maud Hubeaux Jean Teitgen, Julien Behr, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Pierre Dumoussaud. Escena: Krzysztof Warlikowski. Hamlet, de Ambroise Thomas.

La Bastille, París.

Visión filosófica

Valencia

Este *Don Giovanni* resultó genial y controvertido a la vez, por la visión filosófica del director de escena, Damiano Michieletto. El veneciano dio a entender que el personaje central es un hipnotizador a la par que un libertino sin control. De hecho, en el *lieto fine*, Don Giovanni hipnotiza a todos los integrantes de la trama, con la excepción, claro está, del Comendador, auténtico *Deus ex machina*, la figura que regresa de ultratumba para castigar al disoluto y restituir el orden moral en la sociedad. También puede entenderse de otro modo: tal vez Michieletto se atenga a la versión de la Compañía de Jesús, en tanto que el mal, *el maligno*, siempre está presente, siempre acecha, a pesar de la justicia divina. Empero, se preserva el mensaje católico del *libre albedrío*. Una manera original de leer el mensaje, aunque polémico.

Belshazzar audiovisual

Viena

A medida que el público londinense fue perdiendo interés por las óperas italianas, Haendel se dedicó a componer oratorios cuyos textos en inglés se basan, en su mayoría, en temas del Antiguo Testamento. Entre sus 23 oratorios, *Belshazzar*, compuesto en 1744 y estrenado en 1745, destaca por su notable calidad musical. Escrito sobre un libreto de Charles Jennens (el mismo libretista de *El Mesías*), el argumento de la obra estriba en la historia del arrogante y altanero rey Belshazzar de Babilonia y la caída de su imperio a manos de Ciro el Grande. La gran complejidad del libreto, que hace referencia a varios temas de candente actualidad (guerra, liberación, derecho universal al acceso a agua potable), es muy apropiada para un montaje escénico.

Marie-Eve Signeyrole, directora de esta producción del Theater an der Wien, se dedica tanto a la dirección escénica como a la cinematografía y, a consecuencia de ello, utiliza medios visuales para ilustrar la acción teatral que transcurre tanto en el proscenio e incluso por momentos en la sala (para escenas situadas fuera de los muros de Babilonia) o sobre el propio escenario cuando la acción transcurre en el palacio real, dentro de la ciudad. Simultáneamente, en la parte superior del escenario, se van proyectando imágenes captadas por una cámara que filma en vivo, desde el escenario o el proscenio, detalles de la acción. Esta técnica no es novedosa y ya se han presentado múltiples escenografías en las que se utilizan técnicas similares. Ello obliga a los cantantes a realizar un trabajo histriónico mucho más preciso y riguroso, puesto que, debido al tamaño de las imágenes proyectadas (siempre en la parte superior o en el fondo del escenario), sus gestos y expresiones se ven fuertemente ampliados. Desde este punto de vista, Signeyrole logró una labor ejemplar en lo que se refiere a la dirección de actores; no todos los cantantes están dotados de una formación histriónica tan completa como los actores de teatro hablado. Pero además de la intimidad del primer plano, la directora también se destacó en el manejo de todo cuanto atañe a grandes movimientos de masas o escenas multitudinarias, tales como el famoso Festín de Belshazzar, en la parte central del oratorio. La escenografía de esta producción, obra de Fabien Teigné, es sencilla, intemporal, al igual que los vestuarios de Yashi (sic). La parte visual del montaje no hace referencia a ninguna moda ni época histórica en particular.

En este montaje, la música de Haendel estuvo en manos de L'Arpeggiata, un conjunto integrado por músicos de diversas partes de Europa, todos dedicados a la práctica de instrumentos de época apropiados para la interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII. Christina Pluhar, su directora musical y fundadora, estuvo a cargo, con gran solvencia, de la dirección musical del oratorio. Cuando la obra se estrenó en Londres, las partes de Ciro y Daniel estuvieron a cargo de mezzosopranos. Para la presente producción, se optó por mantener



Jeanine De Bique, excelsa cantante, resultó cautivante gracias a su perfección vocal y su donaire.

esta tradición en lugar de recurrir a contratenores. Entre los cantantes destacaron la soprano Jeanine De Bique en la parte de Nitocris, madre de Belshazzar. Esta excelsa cantante, muy dedicada (pero no exclusivamente) a la música barroca, resultó cautivante gracias a su perfección vocal y su donaire. Ella supo, en todo momento, expresar la sabiduría y modestia del personaje. En su primera aria expresa el sentimiento de que todo imperio llega a su fin. Su hijo, Belshazzar, rey de Babilonia, es un personaje sin escrúpulos, violento, bebedor excesivo, que abusa sexualmente de sus esclavas judías. Un típico caso de "Me Too" moderno. El tenor Robert Murray brindó una formidable versión del personaje, tanto en lo actoral como en lo musical, superando con bravura todas las dificultades y exigencias de esta compleja y larga parte. La mezzosoprano Vivica Genaux, excelente cantante, no logró realmente convencer en esta oportunidad. Su interpretación del personaje de Cyrus (Ciro el Grande) resultó un tanto desdibujada. En cambio, en la parte de Daniel, descolló la mezzosoprano Eva Začik, una joven cantante dotada de los mejores atributos vocales y actorales. Su interpretación del personaje fue sencillamente admirable.

En los oratorios de Haendel, el coro cumple una función muy importante. Por lo tanto cabe destacar la estupenda actuación del Coro Arnold Schoenberg de Viena. En una docena de números exclusivamente corales y dos junto con solistas, dio voz a los pueblos de Babilonia, de Persia e Israel.

Gerardo Leyser

Jeanine De Bique, Robert Murray, Vivica Genaux, Eva Začik, etc. Coro Arnold Schoenberg, L'Arpeggiata / Christina Pluhar. Escena: Marie-Eve Signeyrole. Belshazzar, de Georg Friedrich Haendel. Theater an der Wien, Viena.



"Este *Don Giovanni* resultó genial y controvertido a la vez, por la visión filosófica del director de escena, Damiano Michieletto".

Michieletto cometió muchas licencias, según el argumento, como que Don Juan mató al Comendador a bastonazos; o en el baile de máscaras, donde éstas brillaron por su ausencia. O la escena de la cena en casa de Don Giovanni, que se convirtió en una bacanal. La escenografía de Paolo Fantin fue una maravilla, un mérito compartido con Elena Zamparutti. Ambos diseñaron una escena con practicables tradicionales, de neoclásico gusto, que giraba circularmente; de manera que, visualmente, el rápido movimiento de la tramoya contribuía subliminalmente a acelerar el discurso argumental. Las puertas que comunicaban las distintas estancias jugaron un papel decisivo para esconder, despedir o dar entrada a los personajes.

El tenor Giovanni Sebastiano Sala no puede decirse que posea una maravillosa voz, un instrumento sobresaliente, pero suple sus carencias naturales con un gran talento artístico; su ornamentación fue modélica. Este tenor italiano es un gran maestro cantando a *mezza voce*. Su *partenaire* fue encarnado por la soprano Ruth Iniesta. La baturra es una excelente soprano lírico-dramática. Brilló especialmente en los recitativos *accompagnati*, calentando los fogones de la trama. Pero, asimismo, se defiende bien con las coloraturas.

Si *Don Giovanni* es una tragicomedia, el bajo Riccardo Fassi hizo una lectura más trágica que cómica de su personaje, el criado Leporello. A pesar de todo, es un cantante que tiene un instrumento potente, rotundo, muy bien colocado. Davide Luciano encarnó el papel estelar, Don Giovanni. El de Benevento es un gran actor, y mantuvo en vilo a los espectadores con su dramática interpretación. Se trata de un buen barítono lírico quien, sin embargo, sabe destilar el *pathos*. Espectacular la soprano parisina Elsa Dreisig en el papel de Doña Elvira. Esta cantante lo hizo todo bien: los dos tipos de recitativos (el *secco* y el *accompagnato*) y las agueridas arias, con un instrumento que no es especialmente poderoso pero sí es muy poliédrico, que se adapta a todas las circunstancias. Aunque el papel de Zerlina suele confiarse a una mezzo, lo cierto es que, en esta versión, se encomendó a una soprano, como ocurrió durante el estreno en Praga, en 1787. Fue Jacquelyn Stucker quien encarnó a la campesina, con una delicadeza exquisita en sus arias. Más discreto fue su pareja, Adolfo Corrado, en el papel de Masetto, quien, a pesar de todo, cumplió correctamente con su cometido.

Riccardo Minasi imprimió fuego y velocidad al discurso musical. Este músico romano es un maestro de los silencios operísticos. Alargó las pausas y ralentizó los tiempos de las *fermatas* de los cantantes, con el propósito de aumentar el lucimiento canoro y mantener la tensión dramática. A su vez, agregó fuego con las respuestas de los instrumentos de metal y el timbal. Magnífica la Orquesta de la Comunitat Valenciana y el breve papel del Cor de la Generalitat Valenciana.

Francisco Carlos Bueno Camejo

Davide Luciano, Gianluca Buratto, Ruth Iniesta, Giovanni Sala, Elsa Dreisig, Riccardo Fassi, Adolfo Corrado, Jacquelyn Stucker. Orquesta de la Comunitat Valenciana / Riccardo Minasi. Escena: Damiano Michieletto. *Don Giovanni*, de W. A. Mozart. Palau de Les Arts, Valencia.

Una velada norteamericana

Vitoria-Gasteiz

Da gusto enfrentarse a un programa tan bien diseñado, en el que aparecían música representativa de tres de las posibles caras que uno puede imaginar de Estados Unidos: la de población descendiente de los esclavos negros llevados desde África para el trabajo extenuante; la de la población blanca y la de los recién llegados por razones político-sociales. Es decir, la música de George Walker (1922-2018), John Adams (1947) y Sergei Rachmaninov (1873-1943).

George Walker es un compositor ignoto para la inmensa mayoría de los melómanos y quien esto escribe reconoce haber escuchado sus primeros minutos de música en directo con *Lyric for Strings*, una suerte de suite elegiaca para orquesta de cuerda que el director invitado de la Euskadiko Orkestra, Roderick Cox (estadounidense, por supuesto), llevo con gesto elegante y profunda convicción. Obra breve, de apenas siete minutos, ha servido al menos para descubrirnos a un compositor negro, el primero de este raza que recibió el premio Pulitzer de música, y que compuso casi un centenar de obras. Ésta que nos ocupa es la más interpretada y con un lenguaje tradicional y tonal nos traslada al dolor y la serenidad de quien recuerda a su abuela, esclava.

La primera parte concluyó con uno de los aciertos más rotundos de la dirección artística de la orquesta: la programación de *Doctor Atomic Symphony*, una explosión de buen gusto y sonoridad basada en la ópera *Doctor Atomic*, de John Adams. Éste compositor es hoy uno de los iconos de la música clásica occidental y tras oír esta Sinfonía uno no puede sino seguir extrañado ante el hecho de que su ópera originaria aun sea desconocida en los principales teatros líricos del estado. La obra, en un único movimiento, descansa sobre percusión y metales y es ejemplo perfecto de la capacidad de Adams para crear desasosiego en el oyente, fácilmente entendible si atendemos al hecho de que esta ópera trata del surgimiento de la primera bomba atómica. Cox mantuvo siempre un gesto tan elegante como certero y transmitió una convicción en la obra merecedora de aplauso. Una interpretación sencillamente extraordinaria.

Sergei Rachmaninov es ruso pero tras el triunfo de la revolución bolchevique (1917) su firme postura anti-socialista le llevó, de por vida, a residir en los Estados Unidos y Suiza. Así pues, Rachmaninov sería uno de esos "estadounidenses de adopción" y las *Danzas sinfónicas Op. 45* es una de las primeras obras compuestas en el exilio, tras años de incapacidad creativa. Una vez más Cox supo crear esa atmósfera de contrastes propios de mundo de la danza y poner en evidencia que ese americano de adopción seguía siendo dueño de un alma rusa que le supuraba por todos los lados. La reacción popular fue medida, aunque la obra de Adams recibió notables muestras de aprobación. Un gran concierto que respondió a un programa inteligentemente diseñado y muy bien interpretado.

Enrique Bert



El director invitado de la Euskadiko Orkestra, Roderick Cox, diseñó un programa americano.

"Premio Jaén"

64

Concurso
Internacional
de Piano

Del 13 al 22 de abril
de 2023

Jaén, España



Miembro de la
Fundación ALINK-ARGERICH 2004



MEMBER OF THE WORLD
FEDERATION OF INTERNATIONAL
MUSIC COMPETITIONS 2004

Colaboran:





Ritmo.es

Guía

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

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

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

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



El conjunto Vanvitelli Quartet, fundado en 2017 y especializado en música de cámara italiana de principios del siglo XVIII, se dedica ahora, después de grabar varios álbumes con música de Michele Mascitti, a interpretar algunas de las primeras obras londinenses de Giuseppe Agus.

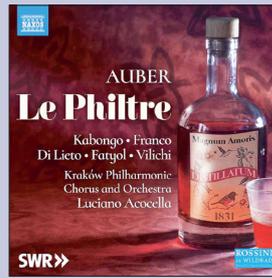
Agus fue un compositor y violinista italiano proveniente de Cerdeña que, después de formarse en Nápoles, emigró a Londres igual que muchos de sus contemporáneos. Alcanzó el éxito en Londres y posteriormente en París en la segunda mitad del siglo XVIII, pero fue en Londres donde conoció a Haendel y a Johann Cristian Bach y donde en 1751 publicó su primera obra, los *Seis solos para violín op. 1* que se reimprimieron posterior en 1760 bajo el título de *Sonata para violín solo y bajo Op. 1*. Estas Sonatas son un ejemplo significativo de su estilo, en el cual prescinde del contrapunto y pone en un primer plano el aspecto melódico, imitando de esta manera el creciente estilo galante. Las presenta siguiendo un modelo corelliano, de *sonata a tre*, dispuestas en tres movimientos en la mayoría. En 1767 publicó dos colecciones de danzas escritas para el King's Theatre, entre las que encontramos las 6 *Alemandas* que también aparecen en este CD, son obras fáciles de escuchar, escritas en un tono popular para entretener al público.

En esta grabación, el conjunto Vanvitelli Quartet está más que a la altura de su reputación y nos obsequia con una interpretación competente y exitosa rescatando la obra de un compositor poco conocido actualmente.

Raquel Serneguet

AGUS: *Sonata para violín solo y bajo Op. 1*. Quartetto Vanvitelli: Gian Andrea Guerra, violín; Nicola Brovelli, cello; Mauro Pinciarioli, archilaud y Luigi Accardo, clave.

Arcana A531 • 68' • DDD
★★★★★



Uno de los más loables méritos del festival alemán de Bad Wildbad, además de esa colaboración estrecha con el sello Naxos que permite la grabación de casi todas sus propuestas, es la recuperación de títulos infrecuentes de las primeras décadas del siglo XIX. Y continuando con la tradición, le toca el turno ahora a la pieza que inspiró a Gaetano Donizetti para componer su ya inmortal *L'elisir d'amore*. Aunque esta obra eclipsó a la fuente, aquella tuvo un éxito arrollador en el París de 1831 y *Le Philtre* de Auber se mantuvo en cartel asiduamente hasta varias décadas después.

La historia es la misma en esencia (solo cambian los nombres de los protagonistas) y la música, de deliciosa ligereza, está muy bien servida por los conjuntos estables de la Filarmónica de Cracovia a las órdenes de un inspirado Luciano Acocella. El elenco, siempre de jóvenes intérpretes muy ligados al festival, lo encabeza un cada vez más sólido Patrick Kabongo, tenor ligero que encuentra en Guillaume un vehículo ideal para mostrar unos mimbres de buen belcantista. El timbre es atractivo y es más sólida la línea, virtudes que comparte con la soprano Luiza Fatyol, su idolatrada Térézine. Las voces graves, en especial la de Emmanuel Franco, que se desenvuelve con soltura en los conjuntos y en su entrada como Joli-Coeur, resultan asimismo adecuadas. Una rareza que merece una escucha.

Pedro Coco

AUBER: *Le Philtre*. Patrick Kabongo, Luiza Fatyol, Emmanuel Franco, Eugenio Di Lieto y Adina Vilichi. Orquesta y Coro Filarmónicos de Cracovia / Luciano Acocella.

Naxos 8.660514-15 • 2 CD • 124' • DDD
★★★★★

Las inagotables *Variaciones Goldberg* conocen una nueva versión al piano debida a ese singular intérprete que responde al nombre de Fazil Say. Con este lanzamiento el pianista turco reclama un sitio bajo el sol de la discografía bachiana, a la que realizó su primera y única contribución en 1998. Estas *Variaciones* son, en palabras del propio Say, el fruto del "considerable periodo de tiempo" que la pandemia le brindó para su análisis y durante el cual profundizó en la búsqueda de sus propias soluciones a los problemas que plantea esta "obra maestra de la música y de las matemáticas". Se refiere el músico, claro está, a los derivados de que las *Variaciones* fueran concebidas para un clave de dos teclados y no para un piano moderno (con la consiguiente y ocasional superposición de notas, manos y dedos) o a la elección de los *tempi*, que Bach deja a criterio del intérprete y que Say adopta en función del estudio que ha hecho de suites (e incluso cantatas, oratorios y fugas) a lo largo de su carrera.

El dilema que se plantea al aficionado que debe elegir entre esta versión y las de Gould (1955 y 1981), Lang Lang, Andrés Schiff o Igor Levit no es pequeño, pero el sentido cantable, la claridad expositiva y la capacidad de Say para el matiz dinámico más sutil tampoco lo son y confieren a estas *Goldberg* no sólo un interés legítimo, sino un valor musical indiscutible que las hacen plenamente recomendables tanto para el sesudo conocedor como para quien solo sienta una vaga curiosidad.

Darío Fernández Ruiz



BACH: *Variaciones Goldberg*. Fazil Say, piano.
Warner Classics 5054197233968 • 76' • DDD

★★★★★



José Luis Temes, quien, con la Orquesta de Córdoba en el año 2010 nos sorprendió con la integral, publicada por el sello Verso (VRS 2099), de la Sinfonías de Ramón Garay (1761-1823), vuelve ahora por sus fueros, esta vez al frente de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, con otra integral del aún bastante preterido Clasicismo español, la de las 17 Sinfonías conservadas del compositor barcelonés Carlos Baguer (1768-1808), las cuales, si bien respondiendo a la "haydnolatría" imperante en la España de Carlos IV, presentan una feliz inspiración y una notable originalidad, sin ser en modo alguno meras imitaciones de los modelos europeos.

El CD aquí comentado, que quede esto bien claro, es un muestrario en formato físico con una selección de cinco Sinfonías, ya que la totalidad de la grabación, prevista en cuatro CD, va aparecer solamente en plataformas digitales internacionales. Sería, por tanto, muy de agradecer que, si fuese posible, dichos CD se editaran también de forma tangible para mayor disfrute de los discófilos chapados a la antigua, que preferimos el frío contacto del plástico.

No queda sino resaltar la fabulosa versión, ágil, nítida y luminosa, aquí presentada. Esperemos que esta hazaña tenga su continuación. Figuras como Francisco Javier Moreno, José Pons, José Nonó, etc., etc., siguen durmiendo el sueño de lo justos a la espera de una batuta que los rescate.

Salustio Alvarado

BAGUER: Sinfonías ns. 5, 8, 13, 14, 16. Orquesta Sinfónica de Castilla y León / José Luis Temes.

Cezanne CZ094 • 75' • DDD
★★★★★

Hace poco más de veinte años, un entonces adolescente Boris Giltburg se quedaba con la miel en los labios y tenía que conformarse con el segundo premio del XIV Concurso Internacional de Santander "Paloma O'Shea". El primero quedaba desierto porque el jurado, que estaba presidido por Antoni Ros Marbá y contaba con miembros tan reputados como Menahem Pressler o Elisso Virsaladze, no advirtió en el joven aspirante los atributos del intérprete maduro y preparado para afrontar la responsabilidad de un premio mayor.

Once años después, en 2013, el joven israelí vio compensada aquella decepción al imponerse en el "Reina Isabel" de Bruselas, uniendo su nombre a los de Emil Gilels, Leon Fleisher y Vladimir Ashkenazy, que también resultaron ganadores del certamen y comenzando así una carrera internacional que Naxos ha documentado reiterada y satisfactoriamente. Suyas son, entre otras, una integral de las Sonatas de Beethoven y otra de los Conciertos para piano que se completa precisamente con este registro, interrumpido por la pandemia.

Giltburg se revela aquí como un intérprete sensible, técnicamente muy capaz, dotado de indudable fantasía, poseedor de un sonido personal, contundente, que siente y cree en un Beethoven más romántico que clásico. El acompañamiento y el diálogo que le ofrecen la orquesta británica dirigida por Vasily Petrenko subrayan esta impresión en el vibrante *Rondó del Tercero* o en el *Andante del Cuarto*, donde habríamos deseado una toma sonora menos reverberante.

Darío Fernández Ruiz



BEETHOVEN: Conciertos para piano y orquesta ns. 3 y 4. Boris Giltburg, piano. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra / Vasily Petrenko.

Naxos 8.574152 • 70' • DDD
★★★★★



Como ya se ha comentado en otra ocasión anterior, el sello Dynamic ha vuelto a la costumbre de editar las óperas que también lanza en DVD en formato CD, y es este el caso que nos ocupa con esta rareza de Vincenzo Bellini. Si bien tuvo su germen en Nápoles con otro nombre, *Bianca e Gernando* (Naxos editó en primicia hace algunos años esta versión del estreno meridional de 1826), se pudo ver modificada como *Bianca e Fernando* en Génova en 1828. Y no es esta la primera vez que vuelve a la ciudad italiana en tiempos modernos (Cristina Deutekom fue una gran Bianca en la celebración de los 150 años del estreno), pero en esta ocasión sí que se tuvo mayores oportunidades de poder ser disfrutar, pues el vistoso montaje de Hugo de Ana y las varias funciones en el Carlo Felice hicieron que hubiera mayor repercusión.

Con una Salome Jicia muy implicada como Bianca, que aprovecha bien sus momentos solistas (emotivo el "Sorgi, o padre") y un muy lanzado Giorgio Misseri en el nada fácil rol de su hermano (ya indicamos que fue un rol David / Rubini) se puede decir que las interpretaciones están a un respetable nivel; a estas se les une la del siempre interesante Nicola Ulivieri, actor y cantante atento a los detalles.

La dirección del experto en estas lides Donato Renzetti es precisa, conjuga foso y escena con buena mano y muestra un variado juego dinámico.

Pedro Coco

BELLINI: Bianca e Fernando. Salome Jicia, Giorgio Misseri, Nicola Ulivieri, Alessio Cacciamani, Giovanni Battista Parodi, etc. Orquesta y Coro del Teatro Carlo Felice de Génova / Donato Renzetti.

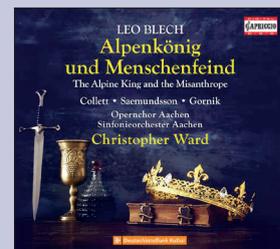
Dynamic CDS7954.02 • 2 CD • 142' • DDD
★★★★★

El pasado año se cumplía el 150 aniversario del nacimiento del músico alemán Leo Blech, y aunque actualmente se recuerde más por su faceta como director de orquesta, se dedicó asimismo a la composición a lo largo de los primeros años de su carrera, especialmente antes de su exilio a Letonia o Suecia por el ascenso del nazismo en Alemania. Sus orígenes judíos hicieron que sus composiciones se prohibieran, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, no se consiguió reavivar el interés por estas. Así, supone una agradable sorpresa descubrir que el sello Capriccio le rinde homenaje grabando una de sus óperas, basada en una famosa obra del dramaturgo y actor austriaco Ferdinand Raimund.

La base del argumento es la lección que el genio de los Alpes Astragalus pretende dar al misántropo Rappelkopf, que hace imposible la vida de su familia. La música, de corte más clásico que innovador para los comienzos del siglo XX, es de rica orquestación, y la lectura de Christopher Ward es fértil en matices. Consigue un brillante sonido de la precisa orquesta de Aquisgrán (ciudad natal por otra parte del compositor) y el reparto es igualmente muy homogéneo, con buenas prestaciones de los protagonistas de la historia.

Si se quedan con ganas de más Leo Blech, el mismo sello ofrece otro disco con canciones orquestales y piezas sinfónicas a cargo de los mismos intérpretes.

Pedro Coco



BLECH: Alpenkönig und Menschenfeind. Ronan Collet, Hrölfur Saemundsson, Sonja Gornik, Irina Popova, etc. Coro de la Ópera y Orquesta Sinfónica de Aquisgrán / Christopher Ward.

Capriccio C5478 • 2 CD • 125' • DDD
★★★★★



Con estas representaciones de *Adriana Lecouvreur* se inauguraba la edición de 2021 del Maggio Musicale Fiorentino, cuyos programadores elegían de protagonista a una de las sopranos más celebradas de la escena italiana actual, Maria José Siri. Había debutado el rol poco tiempo antes en Las Palmas de Gran Canaria y su adecuación queda constatada desde la archiconocida entrada del primer acto. Con un bello timbre, buen conocimiento de su dúctil instrumento y gran desenvoltura escénica delinea una muy creíble protagonista. A su mismo nivel, y dando una relevancia inusual a Michonnet, el baritono Nicola Alaimo; curtido en el personaje, sabe atraer nuestra atención. Por su parte, el tenor Martin Muehle defiende el rol de Maurizio con honestidad, y su arrojo e implicación lo sitúan a un nivel similar al de sus colegas.

El cuarteto protagonista lo cierra una rotunda Ksenia Dudnikova como princesa de Bouillon, de atractiva voz de tonos oscuros que le permite proyectar autoridad y sensualidad a partes iguales.

Coro y orquesta, esta última a las órdenes de un infrecuente en este repertorio Daniel Harding, ofrecen muy buenas prestaciones; el maestro decide jugar con las dinámicas de manera muy original y extrae con gran elegancia y belleza todo el teatro que encierra la obra. Por último, clásica con toques innovadores la puesta en escena, que, originalmente de Jürgen Flimm, dirige el cada vez más demandado Frederic Wake-Walker.

Pedro Coco

CILEA: Adriana Lecouvreur. Maria José Siri, Martin Muehle, Ksenia Dudnikova Nicola Alaimo, etc. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino / Daniel Harding. Escena: Frederic Wake-Walker. Naxos 2.110731 • DVD • 128' • DTS
★★★★

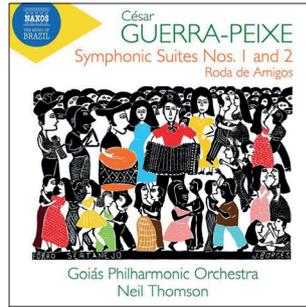
El conjunto de estudios aquí puede ser útil como una especie de forma abreviada de los métodos de Danielpour. "Los estudios no están en una tonalidad, sino construidos alrededor de un área armónica", indica Danielpour. "En cada estudio, la clave está definida por el área tonal en la que termina cada estudio, y estos proceden alrededor del círculo de quintas a medida que continúa el ciclo". Las áreas tonales a menudo están definidas por intervalos abiertos, colocados en estructuras claras y lógicamente desarrolladas. Sobre esta estructura básica se injerta, naturalmente, una buena dosis de virtuosismo, aquí ejecutado con total naturalidad y complicidad por el pianista Stefano Greco, el cual trabajó en estrecha colaboración con Danielpour para hacer la grabación, y estas lecturas pueden tomarse como definitivas, formando una pareja idealmente contrastada.

El programa se cierra con tres piezas independientes; la *Fantasia para piano* es un conjunto de variaciones basadas en el célebre coral final de la *Pasión según San Mateo* de Bach, que aparece en su totalidad solo al final. La *Canción sin palabras* y *Lullaby* son un complemento ideal para los estudios, contando con el excelente sonido de grabación. Música contemporánea para los que piensan que no les gusta la contemporánea, y expresa las ideas de Danielpour de una forma medida a las necesidades narrativas, magistralmente construidas y que lleva al oyente a viajes sonoros gratificantes.

Luis Suárez



DANIELPOUR: Doce Estudios para piano. Fantasia. Lullaby. Canción sin palabras. Stefano Greco, piano. Naxos 8.559922 • DDD • 66' ★★★★★



Continúa la serie sobre música brasileña del sello Naxos, en parte financiada por el gobierno carioca, que ha sacado a la luz una gran cantidad de música poco conocida fuera de Brasil. Guerra-Peixe comenzó como un estricto serialista. Después de que comenzó a estudiar música de raíces brasileñas, su estilo se volvió mucho más accesible, pero nunca perdió su rigor estructural y complejidad armónica. Considere las dos suites sinfónicas de este lanzamiento de la Orquesta Filarmónica de Goiás, dirigida por Neil Thomson. Fueron escritas en la década de 1950, después de que Guerra-Peixe se interesara por la investigación de la música folclórica, y cada uno está influenciado por la música de una determinada región. El subtítulo "Paulista" de la *Suite Sinfónica n. 1* se refiere a São Paulo, mientras que la *Segunda Suite* tiene sus raíces en la música del noreste de Brasil. Cualquiera de los dos trabajos animaría enormemente cualquier programa dedicado a la música del hemisferio occidental.

Los ritmos afrobrasileños son claramente audibles en la música, pero su incorporación a un lenguaje orquestal es sutil. Muestra el final de *Tambu* de la *Suite Sinfónica n. 1*, donde los ritmos comienzan en una especie de contrapunto. La *Suite Sinfónica n. 2*, impregnada de los ritmos ardientes del noreste, es quizá obra más conmovedora, pero ambas valen la pena, al igual que las representaciones musicales de la *Roda de amigos* ("Círculo de amigos") que sirve como un entreacto. La Filarmónica de Goiás toca con sentido de disfrute y compromiso.

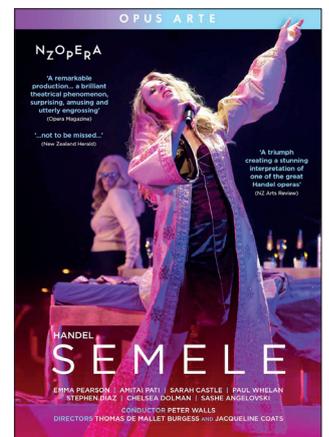
Luis Suárez

GUERRA-PEIXE: Suites Sinfónicas ns. 1 y 2. Roda de Amigos. Goiás Philharmonic Orchestra / Neil Thomson. Naxos 8.573925 • DDD • 58' ★★★★★

Opus Arte ofrece en DVD una curiosa lectura de la ópera mitológica *Semele* de George Frideric Haendel que tiene lugar en un reputado espacio religioso de la ciudad neozelandesa de Auckland, la Holy Trinity Cathedral, aparentemente muy implicada con la vida cultural de la capital. Aprovechando el templo como escenario a trescientos sesenta grados, en su altar tiene lugar tanto la fallida boda de la protagonista con Athamas como todas sus posteriores escenas con Júpiter, aquí un actualizado motero que llega con su Harley hasta la misma puerta principal. Desde el plano musical, y teniendo en cuenta la configuración del espacio y la localización a veces distante entre coro, orquesta y solistas, el resultado es positivo en líneas generales.

La lectura de Peter Walls, con dilatados *tempi*, es más *oratorial* que *operística* y las voces responden bien a lo que de ellas se espera. La oscuridad de los mimbres de la mezzosoprano Sarah Castle, versátil en su propuesta doble de Ino y Juno, la hace muy adecuada a roles tan dispares. Por su parte, Emma Pearson como protagonista se presenta siempre segura en el canto ágil. De entre las voces masculinas, el samoano Amitai Pati (hermano del también tenor Pene Pati) configura un respetable dios supremo y aprovecha bien los grandes momentos solistas, entre los más populares de la partitura. Correcto el resto de los integrantes del reparto.

Pedro Coco



HAENDEL: Semele. Emma Pearson, Amitai Pati, Sarah Castle, Paul Whelan, Stephen Díaz, etc. Orquesta Barroca y Coro de la Ópera de Nueva Zelanda / Peter Walls. Escena: Thomas de Mallet Burgess y Jacqueline Coats. Opus Arte OA1362D • DVD • 147' • DTS
★★★



Del premio Nobel belga Maurice Maeterlinck procede la historia para la que compuso música incidental el compositor Engelbert Humperdinck y que ahora ofrece en formato CD el sello Capriccio como primicia y rareza. La proximidad con las fechas navideñas que tuvo este lanzamiento discográfico pudo tener algo que ver con esta edición, pues las andanzas de los dos niños, Mytyl y Tytyl, hijos de un pobre leñador en busca del pájaro azul de la felicidad tiene mucho de cuento de hadas propicio para este momento. Además, el formato aquí propuesto, con un narrador (en alemán, eso sí, aunque con el texto completo en inglés en la carpeta del disco) lo convierte para los aficionados germanoparlantes en una especie de audiolibro infantil con banda sonora de lujo.

La música, encargada a Humperdinck para el montaje que en el Deutsches Theater de Berlín iba a dirigir el prestigioso Max Reinhardt, tiene mucho de la ópera por la que aquel es actualmente conocido, y se destilan melodías en este *Pájaro azul* de su *Hansel y Gretel*.

Los cuerpos estables de la radio berlinesa las ejecutan con su habitual buen hacer y pasión a las órdenes de Steffen Tast y, como bonus, se ofrece un segundo disco que recoge siete cuadros sinfónicos extraídos de aquella incidental de la obra. Por ello, si no hablan alemán, podrán escuchar, sin narrador, mucha de la música que salpica la obra teatral.

Pedro Coco

HUMPERDINCK: Der Blaue Vogel. Juri Tetzlaff (narrador). Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín / Steffen Tast.

Capriccio C5506 • 2 CD • 88' • DDD

★★★★

Gregory Hutter (1971) es un compositor norteamericano del que ya apareció un disco de música instrumental en este mismo sello. Actualmente profesor en la Universidad de Chicago, nos ofrece doce piezas para coro escritas entre 2009 y 2014. Lo primero que llama la atención es su excelente elección de poemas a los que poner música: Keats, Tennyson, Blake, Shakespeare, Frost... El mismo confiesa que su escritura coral pretende ser directa y melódica, dentro de una pantonalidad que tan boga está hoy en día en autores como Whitacre o Gjielo. Una vez superado el impacto emocional de la belleza de su primer coro, *Shed no Tear!*, los subsiguientes coros empiezan a sonar monótonos por la repetición de este estilo donde además el tempo siempre es moderato o adagio.

Más interés ofrecen los coros escritos con técnicas madrigalísticas propias del Renacimiento como los *Three American Madrigals*. Los doce coros son primera grabación mundial y son servidos por tres coros norteamericanos distintos. Y distan mucho de la excelencia, aunque obviamente los mínimos requisitos los cumplen, con alguna voz de soprano de abundante vibrato por aquí y por allá. De hecho, la parte monótona antes descrita es la interpretada por Philovox Ensemble.

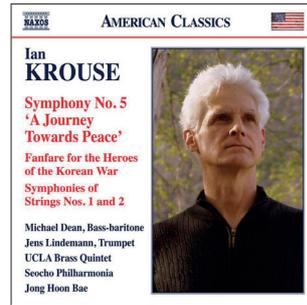
Jerónimo Marín



HUTTER: Obras corales. Shannon Seay, soprano. Scott Nicholas, piano. Philovox Ensemble / R. Schuneman. Composer's Choir / D. Shaw. The Singers-Minnesota Choral Artist / M. Culloton.

Naxos 8.559868 • 50' • DDD

★★★★



Este álbum orquestal refleja un aspecto importante del trabajo de Krouse como compositor público, con una voz conmemorativa poderosamente ecléctica. Las dos obras centrales fueron encargadas conjuntamente por la orquesta coreana que aquí las interpreta, la *Secho Philharmonia* para el 70 aniversario de la Guerra de Corea. La breve y conmovedora *Fanfarria de los Héroes de la Guerra de Corea* fue estrenada por ellos en un evento conmemorativo en Corea del Sur en 2021.

La *Sinfonía n. 5* ("Un viaje hacia la paz"), a su vez reúne tres obras compuestas entre 1998 y 2006. Con la intención de subrayar la relación muy especial entre los EE.UU y la República de Corea, también contiene fanfarrias brillantes y un patriotismo musculoso expresado en colores arrolladores al estilo de Copland, interpretada con espíritu por el solista de trompeta Jens Lindemann y la orquesta. Mientras que el segundo movimiento, "del Apocalipsis", utiliza una melodía coreana en un oscuro presentimiento que refleja la complejidad del mundo real del subtítulo de la obra general. El escenario del movimiento final, "en la playa por la noche", de Walt Whitman, cantado por Michael Dean, termina siniestramente.

Interpretadas convincentemente con texturas inventivas, las *Sinfonías de cuerda* (1993) se basan respectivamente en una antigua canción jasídica y en el archiconocido tema popular del Renacimiento español, *La Folía*.

Luis Suárez

KROUSE: Sinfonía n. 5. Fanfarria por los Héroes de la Guerra de Corea. Sinfonías para cuerda. Michael Dean, bajo-baritono. Jens Lindemann, trompeta. UCLA Gluck Brass Quintet. Filarmónica de Secho / Jong Hoon Bae.

Naxos 8.559907 • DDD • 69'

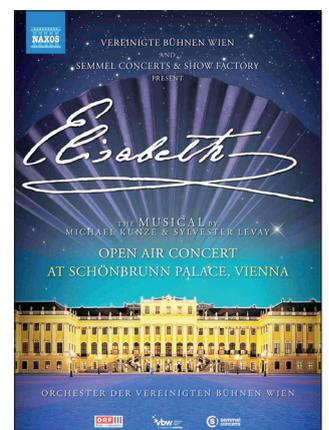
★★★★

Cuando se cumplían los treinta años del estreno en el Theater an der Wien del musical *Elisabeth* que escribiera el checo Michael Kunze y compusiera el serbio Sylvester Levay, colaboradores habituales, se decidió celebrarlo con una versión semiescenificada que tuvo lugar en los jardines del Palacio de Schönbrunn, sin duda lugar icónico para el evento siendo Sissi a quien se dedica la obra.

Se trata de un homenaje a una de las figuras más populares de la historia austriaca, que tiene reflejo en todas las artes y que sigue levantando pasiones, a juzgar por la entrega del multitudinario público presente. En un escenario en el que la numerosa orquesta tiene el lugar central, los cantantes, con un básico movimiento escénico, van exponiendo la historia del personaje y sus acólitos hasta el final de sus días.

Como narrador, un implicado David Jakobs, que encarna al asesino Lucheni; y en un plano surreal, la muerte, aquí vestida de blanco y a la que se le ofrecen unos buenos momentos de lucimiento, aprovechados por el cantante Mark Seibert. La inspiración en el musical de Broadway de finales de los ochenta tiene como consecuencia la aparición de emotivos números, de entre los que destaca la que parece pieza estrella. "Ich gehör nur mir", interpretada por la entregada cantante neerlandesa Maya Hakvoort, histórica en el rol desde su creación.

Pedro Coco



LEVAY / KUNZE: Elisabeth. Maya Hakvoort, Mark Seibert, David Jakobs, André Bauer, Abba Alaoui, etc. Orchester der Vereinigten Bühnen Wien / Michael Römer. Escena: Gil Mehmert.

Naxos 2.110749 • DVD • 126' • DTS

★★★★



Para el 175 cumpleaños de una de las más famosas óperas cómicas de Albert Lortzing, *Der Waffenschmied*, el teatro que la vio nacer, el austriaco An der Wien, decidió en octubre de 2021 programarla en versión de concierto (con ciertos toques escénicos) y el sello Capriccio aprovechó para registrarla y comercializarla posteriormente. Si bien ya se cuenta con una estupenda grabación de Emi, que en serie media apareció en CD en los noventa con Hermann Prey y Kurt Bohme, se puede afirmar que esta es una buena alternativa de la breve pieza bufa inspirada en la teatral de Ziegler *Libehaber und Nebenbuhler in einer Person*, algo así como "amante y rival en una sola persona".

El título hace referencia al conde de Liebenau, encarnado aquí por un implicado Timothy Connor, al que acompaña un espléndido Günther Groissböck; este se recrea en el rol muy expresivo del suegro Hans Stadinger, para el que tiene medios suficientes y transmite siempre el goce que siente al interpretarlo. También lo hace la soprano de encantador timbre Juliette Mars, integrante de la familia "estable" del teatro vienés, como lo son muchos del resto del homogéneo reparto.

La dirección de orquesta corre a cargo de un preciso y cuidadoso con las voces Leo Hussain y la empastada intervención de unos impecables coro Arnold Schoenberg (sinónimo de calidad en su largo recorrido ya) y Orquesta de la ORF.

Pedro Coco

LORTZING: Der Waffenschmied. Günther Groissböck, Miriam Kutrowatz, Juliette Mars, Timothy Connor, etc. Coro Arnold Schoenberg y Orquesta Sinfónica de la ORF / Leo Hussain.

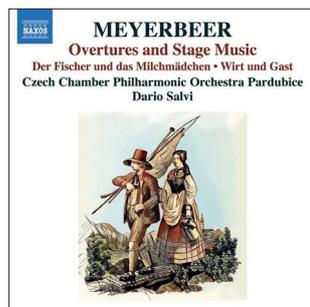
Capriccio C5490 • 2 CD • 103' • DDD
★★★★

A nadie en su sano juicio se le ocurriría pensar que Giacomo (Jakob Liebmann) Meyerbeer (1791-1864) es un compositor desconocido. Sin embargo, tan solo una pequeña parte, aunque posiblemente la más significativa, de su ingente producción es familiar al gran público. No es de extrañar, por tanto, que tres de las obras de juventud contenidas en esta grabación sean primicias discográficas mundiales, como la obertura de la ópera inacabada *El almirante o el proceso perdido* (1811), escrita en colaboración con su maestro el abate Georg Joseph Vogler (1749-1814), figura de la Escuela de Mannheim; el ballet *El pescador y la lechera o mucho jaleo por un beso* (1809), en la línea romántica que luego continuarían Adam o Pugni; y la obertura de la ópera fallida *La puerta de Brandemburgo* (1814).

El programa se completa con músicas que, sin ser primicias, son muy poco frecuentadas, como la obertura y la marcha turca de la ópera *Anfitrión y huésped, o una broma tomada en serio* (1812), que puede considerarse secuela de la ópera *Abu Hasan* (1811) de Weber, con la que presenta muchos puntos en común; y la obertura de la ópera *Romilda y Costanza*.

De nuevo Dario Salvi, esta vez al frente de la Orquesta Filarmónica Checa de Cámara de Pardubice, se muestra como el gran valedor de estos repertorios decimonónicos, cuya gracia y encanto sabe exponer como pocos.

Salustio Alvarado



MEYERBEER: Oberturas y música de escena. Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice / Dario Salvi.

Naxos 8.574316 • 75' • DDD
★★★★

DIRECTO AL CORAZÓN

Cinco años separan la publicación del *Sesto Libro de Madrigali* (1614) y el *Concerto. Settimo Libro de' Madrigali a 1, 2, 3, 4 & Sea voce, con Altri generi de Canti* (1619). Aunque ambos pertenecen a la etapa veneciana de Monteverdi, el *Settimo Libro* constituye una ruptura con los libros precedentes. Lleva el título de *Concerto*, palabra que se utilizaba para la unión de elementos heterogéneos. Y en efecto, es el primer libro de madrigales que no utiliza la plantilla vocal de cinco voces, sino una heterogénea mezcla de plantillas diversas, principalmente dúos, alternados con "otros géneros de cantos" que probablemente fueron concebidos en Mantua: arias, *canzonetti*, piezas en *stile rappresentativo* y un *ballo*. Todos ellos están concertados con un bajo, y aunque es cierto que desde la mitad del *Sesto Libro* Monteverdi ya emplea el continuo, en este libro añade gran cantidad de instrumentos dispuestos en dos ensembles, uno más grave y otro más agudo.

La ruptura estilística obedece, a primera vista, a una adaptación de las demandas del mercado, ya que la publicación de madrigales polifónicos a cinco voces había caído notablemente en la primera década del siglo XVII. Pero la ruptura es aún más profunda: el libro comienza con un prólogo sobre el texto de Marino *Tempo la cetra*, introducción en primera persona con una intención claramente programática: la de preparar a los oyentes y exhortarlos a que le acompañen en un viaje por diversos estados de ánimo y situaciones. A partir de este momento Monteverdi inicia una relación sin precedentes con los textos de los madrigales que ya no muestran ideas o afectos de una forma general mediante un grupo de cinco cantantes, sino que a través de texturas a solo, dos, tres o cuatro voces, el individuo es ahora el que toma el protagonismo en la expresión de sentimientos. Esta concepción radicalmente diferente



de la relación entre música y texto se eleva además desde el nivel narrativo de los madrigales anteriores, al nivel de representación dramática donde se mueve al oyente a un escenario ideal o imaginario. El libro está ordenado siguiendo el criterio de una disposición creciente de plantilla, pero Rinaldo Alessandrini lo ha organizado en dos bloques simétricos, enfrentando los textos de Battista Marino del CD 1 a los de Giovanni Battista Guarini del CD 2.

Ya nada más comenzar el Prólogo, el tenor Valerio Contaldo deja sentadas las bases del tipo de interpretación que nos vamos a encontrar: perfectamente avezada en la línea de canto monteverdiana y su ornamentación, sobria, directa y sin ambages en la expresión del texto. Los cantantes de *Concerto Italiano* nos llevarán desde la amorosa dulzura de los solos de Mónica Piccinini (*Con che soavità, labra odorate*) y los dúos en los que entrelaza su voz con la de Sonia Tedla, a la alegría pastoral de la *canzonetta Amor, che deggio far* o al dolor despiadado de los dúos entre los tenores Contaldo y Giordani (*Non verdrò mai le stelle*) sin transición, en un puro sobresalto emocional. En todo momento están acompañados por el excelente grupo de continuo formado por la tiorba de Ugo di Giovanni, el arpa de Mara Galassi y Salvatore Carchiolo y el propio Alessandrini en el clave. Un continuo inteligente, que apoya y enriquece sin estorbar a la voz complementado con la misma sabiduría por los instrumentos obligados que realiza el resto de *Concerto Italiano*. El virtuosismo interpretativo unido al manierismo expresivo de los textos hacen que este Libro VII de Rinaldo Alessandrini vaya directo al corazón.

Mercedes García Molina

MONTEVERDI: Concerto. Settimo Libro de' Madrigali. Concerto Italiano / Rinaldo Alessandrini.

Naïve OP7365 • 2 CD • 132' • DDD

★★★★★ R



Este DVD recoge la exitosa producción del Maggio Musicale Fiorentino de *Il ritorno di Ulisse in patria* de 2021. Como bien expresan las notas del libreto, supone un paso muy grande en la producción monteverdiana, denotando un estilo mucho más maduro del *recitar cantando* en un ejercicio compositivo con muchos más recursos dramáticos de madurez 33 años más tarde, en 1640, del estreno de *L'Orfeo* (1607).

Ottavio Dantone es un músico extraordinario y la Accademia Bizantina también lo son. No obstante, su formidable interpretación del barroco dieciochesco nos hace pensar en que esta producción es un encargo a un fantástico músico especializado en música antigua. La elección de un festival bastante alejado de un repertorio tan temprano nos demuestra que no todo el universo musical que cabe bajo lo denominado como *antiguo* es igual, ni mucho menos. Los cantantes, encabezados por una fantástica pareja para el siglo XVIII, colaboradores habituales de Dantone, sobre todo Delphine Galou, se muestran algo más alejados del repertorio que en fechas posteriores. Es quizás por esto que el fantástico bajo continuo de Accademia Bizantina, tan expresivo y vital, anime al excesivo volumen sonoro de cantantes y actores, que quizás funcionen en una sala en directo como el Teatro della Pergola, el considerado teatro más antiguo de Italia, construido en 1661 y con una gran capacidad de 1500 butacas.

Simón Andueza

MONTEVERDI: Il ritorno di Ulisse in patria. Workman, Giustiniani, Galou, Daszak, Milanese, De Liso, etc. Accademia Bizantina / Ottavio Dantone. Escena: Robert Carlsen.

Dynamic 37927 • 2 DVD • 165' • DD 5.1

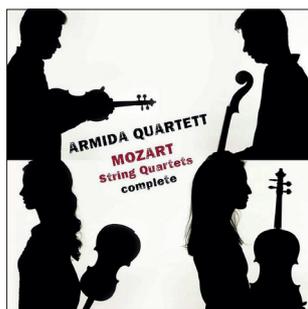


Para un cuarteto de cuerda de primer nivel, afrontar en un lapso de pocos años la integral de los Cuartetos de cuerda de Mozart significa vivir, pensar y respirar Mozart las 24 horas del día, dado el reto al que se enfrentan y la envergadura de la música, es decir, la dificultad de transmitir y comprender la naturaleza grandiosa de estas obras. Esta integral (criticada lanzamiento a lanzamiento en su gran parte por María del Ser en esta revista) es una colaboración del Armida Quartett con G. Henle Verlag para una nueva edición Urtext de los Cuartetos (afecta especialmente a arcos y digitaciones), aunque hay que tener el oído muy fino para apreciar las sutiles modificaciones.

La gran aportación del Armida es afrontar los primeros Cuartetos (KV 80 a 173) despojándolos de sus anclajes barrocos, de los que aun, como les ocurre en cierto modo a los "primeros" de Haydn, dependen estilísticamente. En ese caso asombra como convierten en un aria operística el *Adagio* del KV 172, la introducción lenta del KV 171 y la sordina que recrea la bruma en su *Andante* o la profundidad envolvente que recrean en el *Andante* del KV 158.

En cambio, los maduros y los dedicados a Haydn, reciben iguales logros interpretativos (extraordinario el KV 499), aunque quizá al KV 421 (una música bendecida) le falte un toque más dramático (*Menuetto*) y al KV 458 se le pide un poco más de ligereza en los trinos del *Allegro*. Aun así, una integral imprescindible para mozartianos, que lo serán todos los que leen, es de suponer.

Gonzalo Pérez Chamorro



MOZART: Los Cuartetos para cuerda completa. Armida Quartett.

Avi Music AVI8553523 • 7 CD • DDD



DOROTHEE OBERLINGER
NILS MÖNKEMEYER
DANCE FOR TWO

Piezas de J. S. Bach en la inédita combinación de flauta de pico y viola, además de piezas de otros compositores como Hildegard von Bingen o Béla Bartók

CAPELLA DE LA TORRE
FRANCESCO CAVALLI
TRANSITIONS

El impresionante réquiem de Francesco Cavalli en una nueva versión combinada con otras interesantes piezas de compositores italianos del Renacimiento

GOGO PENGUIN
PUBLICA SU ESPERADO NUEVO ÁLBUM
EVERYTHING IS GOING TO BE OK

Vuelve el exitoso trío de Manchester, (piano, contrabajo y batería) que se nutre de influencias clásicas, jazz, melodías de piano minimalistas, potentes líneas de bajo, baterías inspiradas en la electrónica y riffs épicos

Visítanos en: www.sonyclassical.es



Confieso que no me siento particularmente atraído por la música contemporánea. Aunque puedo, en ocasiones, llegar a entender y hasta disfrutar pasajes o secciones de obras, la música más reciente me sigue pareciendo difícil de escuchar. Pero hay excepciones felices y una de ellas la tiene el disco que quiero presentarles.

El clarinetista, director y compositor alemán Jörg Widmann nos ofrece en su más reciente grabación un exquisito maridaje. De la mano del Cuarteto Hagen, una agrupación de cámara que no necesita presentación y que ha ganado el justo reconocimiento del público y la crítica, Widmann nos ofrece dos obras. La primera es una nueva versión, nunca redundante, del celebrado Quinteto "Stadler" de Mozart (con este sobrenombre aparece reflejado en el libreto), tocado con buen pulso y equilibrio, pero con poesía y algo de sentido del humor.

A esta obra la complementa en el disco el Quinteto para Clarinete (2017) del mismo Jörg Widmann, una obra en un solo movimiento y con una gran riqueza de colores, que no desprecia la melodía. El sonido del Cuarteto Hagen es redondo y los pasajes lentos nos muestra la gran maestría de esta agrupación. La obra, como las buenas narraciones, tiene un inicio conmovedor y atrapante, que hace inevitable la contemplación del desarrollo y el desenlace. Este Quinteto a veces es reflexivo y a veces te toma por las solapas. Widmann, al lado del Cuarteto Hagen, nos entrega una obra interesante y muy bien tocada pero, sobre todo, profundamente reflexiva.

Juan Fernando Duarte Borrero

MOZART / WIDMANN: Quintetos con clarinete.
Jörg Widmann, clarinete. Hagen Quartett.

Myrios Classics MYR031 • 72' • DDD
★★★★

Grabado en directo en mayo de este pasado año, no deja de sorprender el despliegue de la Radio Bávara para preservar las actuaciones de sus conjuntos estables. Este todo Mozart, dirigido por el titular del coro y gran director Howard Arman, mantiene el nivel de excelencia habitual de la casa, con unos solistas más que solventes, si bien ahora la orquesta acompañante sea la especializada en instrumentos de época berlinesa Akademie für Alte Musik.

Tras el fracaso de su permanencia de un año en París, Mozart regresa como organista en 1779 a las órdenes de su despreciado patrón en Salzburgo, el Príncipe-Arzbischof Colloredo, y compuso para la siguiente Semana Santa una *Misa Solemne*, que llevaría el número de catálogo KV 317 y que Salieri elegiría en las tres coronaciones consecutivas de emperadores vieneses a partir de 1790. Escrita con las restricciones de duración de Salzburgo, consigue Mozart la magnificencia requerida. En esta versión Arman, con buen criterio, añade la Sonata de la Epístola para órgano y orquesta habitual tras el Gloria, y una pieza rara de escuchar, *Alma Dei Creatoris KV 277* como ofertorio, consiguiendo recrear de manera acertada la práctica de la época. Se completa el disco con el primer juego de *Vísperas* de los dos que escribió Mozart, dentro también de la limitación a máximo cinco minutos por salmo, impuesta por Colloredo en la liturgia de Salzburgo; lo cual no obsta para que Mozart les imprima un aire operístico y dramático, que, a buen seguro, haría levantar la ceja a su patrón.

Jerónimo Marín



MOZART: Misa de la Coronación KV 317. Sonata de la Epístola KV 329. Alma Dei Creatoris KV 277. Vísperas solennes de Domenica KV 321.
Katharina Konradi, soprano. Sphe Harmsen, mezzosoprano. Steve Davislim, tenor. Kresimir Strazanac, bajo. Raphael Alpermann, órgano. Chor des Bayerischen Rundfunks. Akademie für Alte Musik Berlin / Howard Arman.

BR Klassik 900530 • 60' • DDD
★★★★



Buena recuperación de Lorenzo Perosi (1872-1956), una de las personalidades más famosas de la Italia de principios del siglo XX y uno de los compositores de música sacra más importantes de todos los tiempos, fue una vez el líder del Coro de la Capilla Sixtina y miembro de un grupo de compositores italianos conocido como "Giovane Scuola", cuyos números incluían pilares del verismo como Puccini, Mascagni y Giordano. Perosi fue el único miembro del grupo que nunca escribió una ópera, quizás por ser sacerdote, pero fue enormemente productivo en otras formas. Aunque sus mayores logros fueron en el campo del oratorio, Perosi dejó una no despreciable cantidad de música de cámara, incluidos 18 cuartetos de cuerda; aquí se nos presentan los Quintetos con piano (1930) y uno de sus Tríos de cuerda (1928). Nos encontramos con una interpretación rítmicamente dinámica con melodías memorables, donde todo fluye a la perfección y es cautivadora de principio a fin. Perosi utiliza el lenguaje post-romántico, donde él absorbe lo suficiente del lenguaje moderno para dar una sensación de acidez y mordedura. También es una ventaja la grabación de Naxos, que es nítida, cercana y reverberante, obteniendo por completo de la intimidad que las grabaciones de cámara tienden a requerir. El lenguaje musical de Perosi es ciertamente culto, y como siempre, cuando un lenguaje es verdaderamente culto, es también sencillo e inmediato.

Luis Suárez

PEROSI: Quintetos con piano ns. 1 y 2. Trío de cuerdas n. 2. Matteo Bevilacqua, piano. Roma Tre Orchestra Ensemble.

Naxos 8.574375 • DDD • 59'
★★★★

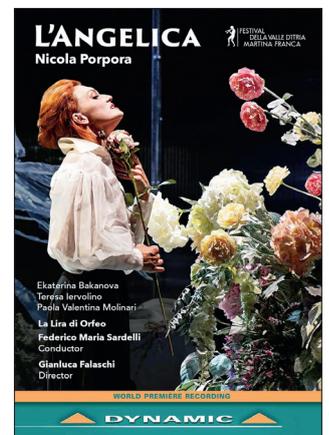
En *L'Angelica*, compuesta por un treintañero Nicola Porpora en Nápoles para celebrar el veraniego cumpleaños de la emperatriz Elisabetta Cristina, se encontraban por primera vez, junto al maestro, dos figuras fundamentales del barroco italiano, Farinelli y Metastasio, por lo que esta serenata, que no ópera, tiene un interés histórico además del musical.

El festival de Martina Franca encargaba en el verano de 2021 una nueva edición a La Lira d'Orfeo y a su creador, Raffaele Pe, y encomendaba la dirección orquestal a un vivaz y preciso, además de sumamente experimentado, Federico Maria Sardelli. Por ello, el disfrute desde el plano musical está asegurado, con un muy teatral planteamiento lleno de contrastes y elegancia.

A esto, se suma una inteligente elección de cantantes, entre los que destacan, por la belleza del timbre, la precisión y la entrega, las dos voces femeninas más graves: Gaia Petrone y Teresa Iervolino, Licori y Orlando, respectivamente. Asimismo, adecuadas a sus roles y con buena disposición escénica, Paola Valentina Molinari, un Medoro que consigue emocionar en la escena a solo con el cello y la ágil Ekaterina Bakanova como protagonista.

Una puesta en escena funcional (la trama procedente del inmortal *Orlando* de Ludovico Ariosto no requiere demasiado cambio ni alardes) reúne a los personajes alrededor de una mesa de banquetes que sirve como vertebradora la acción.

Pedro Coco



PORPORA: L'Angelica. Ekaterina Bakanova, Teresa Iervolino, Paola Valentina Molinari, Gaia Petrone, Sergio Foresti, etc. La Lira di Orfeo / Federico Maria Sardelli. Escena: Gianluca Falaschi. Dynamic 37936 • DVD • 147' • DD 5.1

★★★★

El director John Jeter, habitual en Naxos, lanza una nueva grabación de música orquestal de la magnética Florence Beatrice Price. Después de dirigir las *Sinfonías ns. 1, 3 y 4* y otras obras como *Ethiopia's Shadow in America* y *The Mississippi River* de la compositora afroamericana, en esta ocasión se pone al frente de la Württembergische Philharmonie Reutlingen para ofrecernos cuatro estrenos mundiales. Este viaje sonoro comienza con dos Oberturas de Concierto basadas en espirituales negros, una práctica recurrente en el discurso compositivo de la autora como un reflejo de su herencia vernácula.

A continuación, podemos disfrutar en exclusiva de la primera grabación de *Songs of Oak*, un poema sinfónico que desprende dinamismo y en el que la sección de vientos cobra particular relevancia en la descripción de las criaturas del bosque. *The Oak*, por su parte, aunque comparte elementos con la obra previamente escuchada, presenta un ambiente más incierto, sombrío y enigmático. Ambos trabajos descubren una faceta desconocida (pero más que interesante) del catálogo de la compositora.

Uno de los principales reclamos en la obra de Price es el uso de danzas y, como broche de oro en esta grabación, la orquesta nos obsequia con una magnífica interpretación de *Colonial Dance* y *Suite of Dances*. La primera de ellas está formada por enérgicas danzas escocesas y el último conjunto de piezas aparece en su acertada versión orquestal de la original para piano *Three Little Negro Dances*.

Sakira Ventura



PRICE: *Songs of the Oak*, etc. Württembergische Philharmonie Reutlingen / John Jeter.

Naxos 8.559920 • 61' • DDD

★★★★★



Profil lanza al mercado un estuche del 150 aniversario del nacimiento de Scriabin, el extraordinario compositor moscovita del cual se recopila su música para piano tocada por Sofronitsky, uno de sus grandes valedores, y otros pianistas "invitados". Los 12 CD ordenan el conjunto por géneros, comenzando por los Estudios, pasando por las imprescindibles Sonatas y acabando con piezas menores. Pese a la notable consideración entre sus colegas (Richter y Gilels, que aparecen también en los discos) y el estatus de leyenda pianística en vida, Sofronitsky no ha pasado a la historia con la "unanimidad" de los grandes, aunque su estilo decididamente romántico y espontáneo va como anillo al dedo para la fantástica, mística y libérrima música de Scriabin. Los Estudios, Mazurcas y formas chopinianas reflejan ese estilo personalísimo y sin ataduras de Sofronitsky, que acaba por estallar en los Poemas y las Sonatas, para lo bueno y lo malo; el pianista ruso es capaz de dar lo mejor, y por momentos, echar a perder la interpretación. Pianistas con similar enfoque (con muchos matices) sobre Scriabin, como Horowitz y Ashkenazy, sientan cátedra en estas Sonatas.

Dos consideraciones finales: el "corta y pega" de diferentes registros en una misma obra puede ser molesto. Y el sonido es todo lo bueno que puede ser; hay que tener en cuenta que hablamos de grabaciones de entre 1940 y 1960, muchas de ellas en vivo.

Jordi Caturla González

SCRIABIN: Obras para piano (150 aniversario). Vladimir Sofronitsky, Sviatoslav Richter, Samuel Feinberg, Heinrich Neuhaus, Emil Gilels, Alexander Goldenweiser, Alexander Scriabin.

Profil PH22006 • 12 CD • 10h 58' • ADD

★★★★★ H

En su más reciente grabación, el maestro finlandés John Storgards, al frente de su orquesta, la Filarmónica de la BBC, ha vuelto a Shostakovich y esta vez nos ofrece las *Sinfonías ns. 12 y 15*, que son parte de la obra más madura del compositor ruso.

La *Sinfonía n. 12* "El año 1917", es interpretada por Storgards con una intensidad y una pasión que pocas grabaciones muestran. El maestro finlandés cuenta con unas fuerzas orquestales con una disciplina y un músculo que nunca se ponen por encima de la musicalidad que la obra exige. En cuanto a la interpretación de la *Sinfonía n. 15*... si hubiera una especie de conteo, que seguro lo hay, de los mejores movimientos de sinfonías, con toda probabilidad estaría el segundo movimiento de esta obra. En esta grabación, este movimiento es tocado con una poesía que conmueve.

En la música de Shostakovich se encuentra vertido en notas musicales todo el sufrimiento y las cicatrices dejadas por un régimen tristemente célebre para el mundo. Pocos capítulos de la historia reciente de la música dejan apreciar la esperanza, la embriaguez por la alegría, pero también la zozobra y las promesas no cumplidas de la revolución. Pero esta también es una música compleja que requiere una interpretación sensible e inteligente que nos permita apreciar lo inquietante y evocador de estas partituras. Y así es la interpretación de John Storgards. Su lectura es soberbia, magistral y con un sonido impecable. Un disco que todo admirador de la música de Shostakovich amarará.

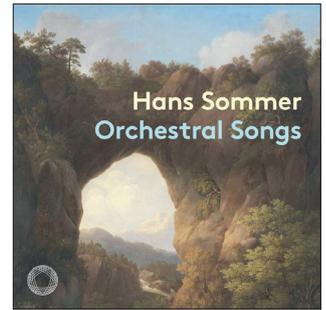
Juan Fernando Duarte Borrero



SHOSTAKOVICH: *Sinfonías ns. 12 y 15*. BBC Philharmonic / John Storgards.

Chandos CHSA5334 • 84' • DDD

★★★★★ R



¡Pobre Hans Sommer! Nacido en Braunschweig en 1837, sólo encontró su camino como compositor casi con cuarenta años, siendo su profesión hasta ese momento un científico, de cierto renombre, sobre sistemas de lentes, y obligado por su padrastro, pionero en la producción de cámaras fotográficas, a ser el natural heredero de la empresa a ello dedicado. Alumno de Franz Liszt, sus primeras composiciones (canciones) de 1876 son su presentación, y su primer éxito su ópera *Lorelei Op. 13* completada en 1889, que fuera dirigida en Weimar por un jovencísimo Richard Strauss en 1892. Si añadimos que no quiso entrar en los circuitos editoriales al uso, autoeditándose su música, explica su falta de trascendencia en los días de hoy. Su último periodo creativo, de 1912 en adelante, está dominado por canciones orquestales, mayormente de Goethe.

Y este disco está a ellas dedicado, para lo cual cuatro de los mejores cantantes actuales se entregan a regalarnos estos textos tan conocidos con este nuevo ropaje posromántico que tan bien le cuadra. Guillermo García Calvo, muy conocido en nuestro país por ser el director musical actual del Teatro de la Zarzuela, nos ofrece unas versiones elegantes y preciosistas, muy atentas al detalle de la orquestación tan cuidada de Sommer, dando lugar a un disco bello de música que debiera formar parte de las programaciones habituales, disco donde las 22 canciones se presentan en primicia mundial. Hete aquí al antecesor de las *Cuatro canciones finales* de Richard Strauss.

Jerónimo Marín

SOMMER: *Canciones orquestales*. Mojca Erdmann, soprano. Anke Vondung, mezzo-soprano. Mauro Peter, tenor. Benjamin Appl, barítono. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin / Guillermo García Calvo.

Pentatone PTC5187023 • 70' • DDD

★★★★★ R



Philippus van Steelant (1611-1670) fue compositor y organista en la iglesia de Sint-Jacob de Amberes. Fruto de la colaboración entre el Royal Conservatoire Antwerp y el Research Group Performance Practice Antwerp, las musicólogas Stephanie Beghein y Eugeen Scheureus y Frank Agsteribbe, director de CantoLX, surge este proyecto de recuperación musical. Las obras elegidas han sido la *Missa pro defunctis*, de 1650 a 6v, el *Miserere mes Deus* a 5 de 1656 y la *Missa pro defunctis* a 6 de 1656. La música del compositor belga refleja la influencia de Monteverdi y Schütz, pero también denota el conocimiento de la de su contemporáneo alemán Dietrich Buxtehude.

Para la grabación, Agsteribbe ha necesitado la colaboración del B'Rock Ensemble y ha empleado una plantilla aún mayor a la reflejada en las partituras originales, añadiendo cornetos tal y como se hizo en otras obras de Steelant. La interpretación de B'Rock y Canto LX fluye de forma elegante entre las partes de solo con continuo y las del *tutti*. En los momentos de *tutti*, la sonoridad de ambos conjuntos es rica y suntuosa, especialmente gracias a los cuatro espléndidos sacabuches. El registro es un excelente ejemplo de recuperación histórica que nos trae la música que pudo escucharse en el funeral de Rubens, cuyos restos reposan allí en Sint-Jacob.

Mercedes García Molina

STEELANT: Antwerp Requiem. CantoLX, B'Rock Orchestra / Frank Agsteribbe.

Pentatone PTC5287006 • 74' • DDD

★★★★★

Pocas cantantes de nuestros días tienen la etiqueta de straussianas, pero Rachel Willis-Sørensen, entrevistada el mes pasado en RITMO, posee el título de "La mariscala del canto", tal y como tituló Blanca Gallego su entrevista con la americana. Y además ha tenido como maestro de ceremonias a Andris Nelsons, que sabe manejar la tensión y la voluptuosidad de la escritura de Strauss, siempre en el filo de la navaja, entre lo sublime y lo accesible. "Los astros se alinearon para que Nelsons, la Gewandhausorchester y yo grabáramos juntos este álbum dedicado a Strauss", afirmaba la soprano, y no sabe la razón que tiene, puesto que el suntuoso sonido de la Gewandhaus casa a la perfección con su timbre, de amplias resonancias, lírico y oscuro a la vez, que deja momentos de inefable belleza en *Frühling* (domina el caudal de su voz para no emitir el volumen excesivo que rebaja la intimidad pero no aminora la intensidad) o en el comienzo de *Beim Schlafengehen*, uno de los más bellos escuchados en los últimos años (dirigido con *tempo* perfecto, que parece más lento, pero no lo es; ahí radica la sabiduría de Nelsons). Quizá a *Im Abendrot* (dirigido desde el *Walhala*), se le puede poner algún reparo; inevitablemente este *Lied* siempre nos remite a Schawarzkopf, Jessye Norman o Fleming.

La grabación, que parece seguir el modelo de duración actual de las series (45 minutos, para degustar de una tanda en las plataformas digitales), se completa con la escena final de *Capriccio*, territorio natural de la soprano y otro ejemplo de maestría del letón.

Gonzalo Pérez Chamorro



R. STRAUSS: Cuatro últimos *Lieder*. Escena final de *Capriccio*. Rachel Willis-Sørensen, soprano; Sebastian Pilgrim, barítono. Gewandhausorchester Leipzig / Andris Nelsons.

Sony Classical 19439921722 • 45' • DDD

★★★★★



En mi modesta opinión, el disco debe primordialmente ser un documento musicológico que divulgue el patrimonio musical de la humanidad, pero indudablemente hay grabaciones que persiguen otros fines, como, por ejemplo, el dar a conocer el arte de un virtuoso. Esto es precisamente lo pretendido en este disco, en el que Johanna Rose, violagambista alemana afincada en Sevilla, supera la prueba de presentar un programa constituido únicamente por obras para viola da gamba sin acompañamiento, cuya parte más sustancial lo constituyen obras de esos dos misteriosos personajes conocidos como Monsieur de Sainte Colombe, padre, (±1640-±1700) y Monsieur de Sainte Colombe, hijo, (±1660-±1720), cuya aportación al repertorio del heptacordo instrumento se considera como una de las cumbres de la música del Grand Siècle.

Muchísimo más discutibles son los arreglos de las *Suites n. 5 BWV 1011* y *n. 6 BWV 1012*, para violonchelo de Johann Sebastian Bach (1685-1750), si bien hay que tener en cuenta que en aquella época ambos instrumentos eran fácilmente intercambiables y que, si durante tantos y tantos años el violonchelo ha invadido del terreno de la viola da gamba, esto podría interpretarse incluso como un caso de "justicia poética".

En esta su tercera grabación para el sello británico Rubicon, Johanna Rose confirma aquello que se pretendía demostrar, es decir, que es una instrumentista de enorme talento capaz de afrontar los más exigentes retos.

Salustio Alvarado

7 MOVEMENTS. Obras para viola da gamba de BACH y SAINTE COLOMBE. Johanna Rose.

Rubicon RCD1101 • 62' • DDD

★★★★★

Werner Joachim Wolffheim (1877-1930) fue un jurista berlinés y musicólogo aficionado, cuya pasión era la de coleccionar partituras antiguas, llegando a reunir una importante biblioteca musical, que subastó poco antes de su muerte. Entre sus tesoros figuraba un "Album für die Laute" para laúd de once órdenes, que fue adquirido por la editora musical australiana Louise Hanson-Dyer (1884-1962), fundadora de las famosas Éditions de l'Oyseau-Lyre, quien lo donó a la biblioteca de la Universidad de Melbourne que lleva su nombre, donde en la actualidad se conserva.

Este manuscrito contiene multitud de obras desconocidas, muchas de ellas anónimas, otras de compositores de los que se sabe algo como Ennemond Gaultier (1575-1651), Germain Pinel (1600-1661), Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680), Esaias Reusner el Joven (1636-1679) o Achaz Casimir Hültz (1658-1723) y también de músicos de los que apenas se sabe nada, como es el caso de Jean Berdolde Bernard Bleystein de Praga.

Como primicia discográfica mundial, se han reunido en esta grabación diversas piezas de dicho "Álbum para el laúd", en impecable versión del laudista vienés Bernhard Hofstötter, alumno de Konrad Junghänel y Hopkinson Smith, entre otros, y que ha protagonizado muy aplaudidos registros para los sellos TYXart, Brilliant Classics y Querstand.

Salustio Alvarado



ÁLBUM PARA EL LAÚD. Bernhard Hofstötter.

TYXart TXA22172 • 72' • DDD

★★★★★



Anthony Romaniuk nos presenta su segundo CD en solitario en Alpha Classics. Quien siga el trabajo de Romaniuk, quizás sepa que es continuista en el conjunto Vox Luminis, pero para todo aquel buen melómano que quiera disfrutar de la buena música, rompiendo estereotipos sin importar el purismo que se le podría presuponer, le recomiendo encarecidamente esta grabación con una toma de sonido exquisita realizada por Hugues Deschaux, que resulta ser una honesta búsqueda de la belleza impecablemente interpretada bajo múltiples formas de acercarse a la ella, unas veces de forma rigurosa e historicista, otras de forma apasionada mediante la improvisación, y otras veces buscando impactantes modos de experimentación con un resultado fascinante.

Así, escuchamos un ecléctico y trabajado programa que se basa en el movimiento perpetuo que encontramos en todos estos tipos de música, desde los hipnóticos *grounds* de Henry Purcell (delicioso el *A new ground* ZT 682 con un elegante academicismo), pasando por el preciosismo de una interpretación más moderna de un preludeo bachiano, alcanzando al Romanticismo desde una histórica pulsación de un cáldido fortepiano en composiciones de Schubert, Schumann e incluso Satie, hasta llegar a territorios más experimentales como en *Dances de Travers* utilizando un electropiano Yamaha CP80, que nos llega a recordar a The Doors, e incluso atreviéndose con un secuenciado en el sintetizador de la *passacaglia* de la *Toccata Arpeggiata* de Kapsberger, mientras se improvisa con un piano sobre ella.

Simón Andueza

ANTHONY ROMANIUK. PERPETUUM. Anthony Romaniuk (piano, fortepiano, clave, piano electroacústico Yamaha CP80, virginal 'Muselaar', sintetizador Prophet Rev2).

Alpha Classics 913 • 68' • DDD

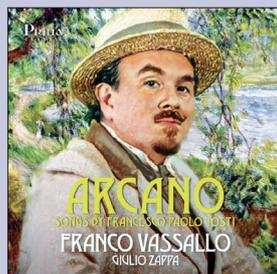
★★★★★ RS

La soprano Marina Rebeka decidió embarcarse en el proyecto de crear su propia discográfica para, en un principio, lanzar sus recitales u óperas integrales sintiéndose completamente libre de decidir qué programa elegir sin la presión de los grandes sellos. Tras varios discos de excelente factura, la firma se ha ido ampliando a otros colegas, como el tenor Levy Sekgapane y, ahora, el barítono italiano Franco Vassallo, que ha decidido registrar una veintena de canciones del que es, por excelencia, el compositor italiano de piezas vocales de cámara más popular: Francesco Paolo Tosti.

En este noveno disco del sello Prima Classic no faltan los títulos más frecuentes en los recitales, como la inconmensurable *Malia*, de cuyo "arcano potere" quizás provenga el título del disco, la melancólica *L'ultima canzone*, el etéreo *Ideale* o la sensual *'A vucchella*, de las que aquí el barítono, con unos medios que adapta a cada microuniverso musical con ductilidad, un fraseo elegante y una dicción muy cuidada consigue recreaciones a la altura de otros predecesores que se han embarcado en similares proyectos.

Por su parte, cuenta con la colaboración de un gran conocedor del repertorio, el pianista Giulio Zappa, muy demandado en los recitales de canto por su buen hacer, su precisión y su capacidad para respirar con el intérprete en todo momento.

Pedro Coco



ARCANO. Canciones de TOSTI. Franco Vassallo, barítono. Giulio Zappa, piano.

Prima 009 • 75' • DDD

★★★★★



Dentro del campo de la conocida "música ligera" de la mal denominada música clásica, el concierto fue, como era de esperar, una reafirmación de la tradición, que, al menos, una vez al año no hace daño. El director, el ya reincidente Welser-Möst, trabaja bajo un programa con un elenco muy tradicionalista, pero, al menos con cambios en las piezas y autores de las mismas, lo cual es muy de agradecer para no caer siempre en un exceso de conservadurismo cultural, aparentemente diseñado para brindar una familiaridad y a la vez interés.

Eso sí, todo es vienés, con la familia Strauss aún más representada de lo habitual, Eduard, Josef y Johann II, y con compositores contemporáneos a los mismos, como Carl Michael Ziehrer (1843-1922), Franz Von Suppé (1819-1895) y Joseph Hellmesberger II (1855-1907), con obras interpretadas por vez primera en el certamen. La música es especialmente de alta energía. Hay polkas, galop, vales, marcha y una obertura. Los ingenieros de Sony Classical han estado del todo acertados para producir un sonido realmente claro, vivo y real. La dirección de Franz Welser-Möst, a pesar de sus detractores, es buena, incluso mejor de lo esperado, lo cual con la profesionalidad indiscutible de la Filarmónica vienesa no tiene que producir dificultades, con una interpretación estructural y emocionalmente convincente de las obras registradas. Una notable grabación para cualquier aficionado a la música ligera y romántica austriaca tardía que merece la pena escuchar en su totalidad.

Luis Suárez

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2023. Coro Niños Cantores y Orquesta Filarmónica de Viena / Franz Welser-Möst.

Sony Classical 19658717392 • DDD • 97'

★★★★★ S

Con esta grabación, el conjunto Concierto Ibérico nos muestra lo que fue la cultura de los ministriles en la música española del Renacimiento y el Barroco, manifestándonos la diversidad musical existente en esa época y sus influencias en la música de toda Europa, evidenciando, de esta manera, el intercambio cultural que existió y que desde entonces nunca se ha detenido. Las obras que interpretan son de diversos compositores europeos y españoles, pero la inspiración para crear este álbum les vino dada al leer un prólogo de una obra de Antonio de Cabezón, que fue el máximo cultivador de tientos y de la variación en piezas para clavicémbalo y órgano, y cuya obra estuvo influida por el gran compositor flamenco Josquin des Prés.

Este CD es muy dispar, queda como una representación de la diversidad de instrumentos y timbres de la música española de ese momento, recrean agrupaciones tímbricas que funcionan bien y que nos muestran numerosos instrumentos de viento, que desempeñan un papel esencial en este trabajo. También podemos encontrar elementos de improvisación acompañados por la tiorba y la guitarra española. En conclusión, escucharemos interpretaciones muy variadas que nos aportan diversión, novedad y múltiples y nuevos timbres como la corneta, la flauta renacentista, el sacabuche, el bajón, la guitarra española, la tiorba, la percusión y el órgano (que es un órgano renacentista típico de ese momento histórico, cuyo sonido imita a los instrumentos de viento de la época).

Raquel Serneguet



ESPAÑOLETAS. Concierto Ibérico. Obras de CABEZÓN, SCHEIDT, ORTIZ, MARTÍN Y COLL, SWEELINCK, PREATORIUS. Anna Schall, corneto; Inés Pina Pérez, flauta de pico; Ester van der Veen, bajón; Fernando Oliva, tiorba; Lea Suter, órgano; Nota Thiele percusión y Juan Gómez Martínez, sacabuche y dirección.

Perfect Noise PN2204 • 60' • DDD

★★★



Otra entrega de los múltiples registros sonoros del gran Kreisler, que a pesar de los ruidos podemos disfrutar de un violinista legendario, con un sonido limpio, afinación impecable, con un empleo ligero del portamento, típico de la época que incluso Kreisler no solía utilizar en exceso, unas dobles cuerdas cristalinas por su sonoridad y rigurosa afinación, etc. Son piezas basadas en autores de muy diversa factura, desde Dvorák, Winternitz, Ravel, Godowsky, Heuberger, Falla, Gluck a Schubert, además de un grupo de obras originales del propio Kreisler.

Toda la música a través de un violín, desde el barroco al impresionismo, bajo el prisma de su interpretación comedida, austera, limpia y siempre bella. La sencillez no es algo que se valore en nuestros días de intérpretes convulsos, pero de vez en cuando conviene volver a estos grandes maestros que nos enseñan el valor de las pequeñas cosas. Después de estas ligeras piezas de café, Kreisler podía armarse con su violín y junto a su pianista Carl Lamson, dar un recital en el Carnegie Hall con obras como la *Sonata en sol mayor* de Brahms, el *Concierto en sol menor* de Bruch o la *Habanera* de Ravel o irse hasta Berlín y tocar el *Concierto* de Brahms con la Filarmonía y Furtwängler. Quiere decir que, aun estando en el momento de la gran depresión, para un intérprete que vive la música, adquiere igual o parecida significación una cosa que otra.

Paulino Toribio

FRITZ KREISLER. LAS GRABACIONES COMPLETAS (Vol. 10, 1928-29). Fritz Kreisler, violín. Carl Lamson, piano.

Naxos 8.111411 • 86' • AAD

★★★★H

El sello de Idil Biret ha lanzado el 12º volumen de la "Solo Edition", que recoge obras de varios compositores rusos. Las grabaciones datan de 1993 y 2017, y como no podía ser de otra manera, muestran dos caras bien diferentes de la genial pianista turca. Al último año corresponden los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky y la *Segunda Sonata* de Glazunov. La primera revela varias cosas, y no precisamente buenas. Primero, una toma sonora inusual, que aporta un sonido seco y con poco recorrido, algo imperdonable en una música tan visual. Segundo, la interpretación de Biret, que no es precisamente para recordar. La pianista no consigue emocionarnos porque se hace muy evidente que sus dedos no están en el mejor estado de forma. Las costuras técnicas de la obra quedan a la vista y falta mucho trabajo con las dinámicas y las pedalizaciones, como se aprecia crudamente en *El mercado de Limoges* y *Baba Yaga*, respectivamente. El recorrido por las pinturas resulta así un *via crucis* que se ve únicamente alegrado por piezas como *Bydlo*, donde Biret recupera sensaciones.

Respecto a Glazunov, la *Sonata* es una obra de carácter más romántico, mucho más afín a la pianista, y aquí sí aparece una mejor versión de Biret, aunque sigue habiendo una diferencia abismal con *Islamey*, grabación en vivo de los 90 donde la técnica sí se muestra en todo su esplendor. Aun con ello, la interpretación resulta algo atropellada, emborronada, poco matizada, incluso alocada por momentos. Una lástima.

Jordi Caturla González



IDIL BIRET EDITION, VOL. 12. Obras para piano de BALAKIREV, GLAZUNOV y MUSSORGSKY.

IBA-Naxos 8.571340 • 74' • DDD

★★★★



Esta recopilación de seis discos que aparecieron en su día por separado pone el foco en la figura del pianista-compositor de los siglos XIX y XX, más allá de los Schumann, Chopin o Liszt. Adolf von Henselt abre el ciclo con sus obras de pequeño formato que son buen reflejo de su legendaria técnica y su querencia por las piezas de salón. Sergio Gallo las interpreta con gusto y solvencia, dejando paso a Banowetz con la obra de Ignaz Friedman, otro pianista compositor desatendido, cuya variada obra de claras influencias vienesas reviste un interés relativo. Por su parte, Josef Hofmann también plasmó su virtuosismo en la partitura, dejando obras tremendas como las *Charakterskizzen*, que ponen a prueba en este caso a Artem Yasynskyy. El ucraniano extrae lo mejor de la música del polaco con un pianismo tan arrollador como poético.

De Cortot se han incluido arreglos de obras de varios compositores, destacando las excelentes transcripciones de Fauré (*Suite Dolly*) y Franck (*Sonata para violín*). El joven He Yue cumple su misión razonablemente bien, atendiendo al amplio espectro expresivo que tiene que abarcar.

Y, para finalizar, Palmgren y Medtner. Del primero se incluyen los *24 Preludios*, miniaturas impresionistas excelentemente interpretadas por el también finés Jouni Somero que merecen la pena; y del segundo, Paul Stewart plasma nitidamente en su interpretación el carácter temperamental y complejo de las interesantes sonatas. El sonido, como siempre en este sello, es excelente.

Jordi Caturla González

LA ERA DORADA DE LOS PIANISTAS-COMPOSITORES. Joseph Banowetz, Sergio Gallo, Yue He, Jouni Somero, Paul Stewart, Artem Yasynskyy, piano.

Grand Piano GP899X • 6h 16' • DDD

★★★★S

La compañía de ballet de Stuttgart y el sello Unitel han decidido homenajear con el lanzamiento de este DVD a una de las figuras fundamentales de la historia de la compañía: el coreógrafo sudafricano John Cranko. Este creó para la capital alemana espectáculos de gran éxito que viajaron por medio mundo; y es el caso de esta *Fierrecilla domada* de finales de la década de los sesenta, vista a ambos lados del Atlántico e incluso en Australia, que se retomó (y grabó) a finales de la temporada 21/22 con la producción original de Elisabeth Dalton.

Con sus geometrías sencillas, cierto grado de abstracción en los paisajes y vistoso vestuario, recrea agradablemente la comedia de Shakespeare, a la que pone música, inspirándose en composiciones de Domenico Scarlatti y Kurt-Heinz Stolze. Creada para la considerada musa de Cranko, la bailarina brasileña Marcia Haydée, el personaje de Katherina es uno de los más mimados de la obra, y la expresiva valenciana Elisa Badenes, estrella de la compañía, capta desde el inicio su esencia y la evolución de su carácter con una sabia combinación de desparpajo y elegancia. A su lado, el descartado Petruccio de Jason Reilly, que hace alarde de gran virtuosismo en sus escenas solistas.

La orquesta del Staatstheater recrea bien las atmósferas a las órdenes de Wolfgang Heinz y el resto de la compañía se integra con estupendo hacer en la cómica trama.

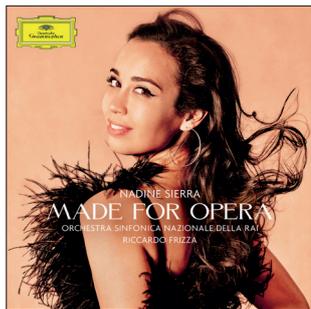
Pedro Coco



LA FIERRECILLA DOMADA. Con música de STOLZE y D. SCARLATTI. Elisa Badenes, Jason Reilly, Veronika Verterich, Martí Fernández Paixà, etc. Orquesta del Teatro Estatal de Stuttgart / Wolfgang Jeinz. Coreografía: John Cranko.

Unitel 808108 • 2 DVD • 222' • DTS

★★★★★



Sé que no tengo las pruebas necesarias, pero no tengo dudas de que las mejores voces del mundo de la ópera en la actualidad son voces femeninas. El pretexto para esta declaración que hace tiempo he buscado hacer me la dio la más reciente grabación de Nadine Sierra, una de las personalidades más importantes de este campo.

Sí, la soprano estadounidense tiene una preciosa voz que ha sabido complementar con una técnica poco común, muy necesaria para interpretar el repertorio en el que es especialista, pero su cualidad más sobresaliente es su inteligencia. Nadine Sierra sabe que en el *belcanto* se mueve como pez en el agua y es ahí en donde puede y quiere dejar su impronta. No parece una soprano interesada en incursionar en repertorios que puedan estropear su voz, como ha sido el caso de algunos de sus colegas.

Este disco nos trae recitativos y arias de tres heroínas que han sido emblemáticas del *belcanto*: Violeta, Lucia y Juliette. Tres personajes que le permiten a la soprano desplegar sus cualidades vocales, pero también poner algo de su visión particular de las partituras de tres gigantes: Verdi, Donizetti y Gounod y con un acompañamiento brillante por parte de la Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI de Turín, bajo la batuta de Ricardo Frizza.

Lejos de sentir, al término de la audición, de que estamos ante otra exhibición de habilidad, o un despliegue de técnica, esta grabación de Nadine Sierra nos demuestra la gran musicalidad del *belcanto* y lo bien que se presta para la expresión de lo serio y lo trágico.

Juan Fernando Duarte Borrero

MADE FOR OPERA. Nadine Sierra, soprano. Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI / Ricardo Frizza.

DG 4860942 • 61' • DDD
★★★★

Maria Kliegel, célebre violonchelista germana, ganó varios premios antes de llegar a la fama. El más importante de ellos es el Gran Premio en el II Concurso Internacional de Violonchelo "Mstislav Rostropovich" en 1981. Ahora, a sus 70 años, la discográfica Naxos ha querido dedicarle esta colección de su extensa producción discográfica, a sus 70 años.

Una reunión antológica en tres discos que van desde obras de un violonchelista talentoso, como Zoltán Kodály, pasando por Beethoven, Brahms, Bruch, Saint-Saëns, Elgar, etc. Extractos de ya celebradas grabaciones en su día. Obras de cámara o concertantes, todas bendecidas en su interpretación por un fuerte sentido del color y/o un profundo sentimiento de nostalgia. Kliegel explora tanto material temático con orígenes o inspiración folclórica en algunas de ellas, desde un estilo más oscuro e impresionista, este último con una abundancia de ritmos audaces y arrebatos melódicos, donde las melodías amplias se combinan con texturas suntuosas para crear una atmósfera de introspección apasionada. Gracias a su interpretación incisiva, su espléndida maestría musical y su tono redondo y cálido, Maria Kliegel encuentra fácilmente el corazón expresivo de la música. Sus acompañantes muestran igual afinidad por este fascinante mundo sonoro. Los movimientos extremos se tocan rápido con notas muy uniformes y auditivamente todas presentes y correctas. Los tempos lentos se suelen abstener, en su gran medida, de ornamentaciones completamente innecesarias. Se adentra en la mente de cada compositor para sacarles la magia interior. Una antología brillante que luego sugiere ir adentrándose en cada grabación completa.

Luis Suárez



MARIA KLIEGEL. ANNIVERSARY EDITION. Varios autores. Maria Kliegel, violonchelo.

Naxos 8578370-72 • 3 CD • DDD • 236'
★★★★



Neue Bahnen. Nuevos caminos. Así tituló Robert Schumann el artículo con que daba la bienvenida a Johannes Brahms, recién llegado a Düsseldorf allá por 1853 y así se titula (en su traducción literal al inglés) esta interesante grabación que la pianista japonesa Mari Kodama dedica al músico hamburgués y en cuyo imaginativo programa se evidencia el estrecho vínculo que se estableció entre ambos y Clara Wieck, quien firma el arreglo de *Widmung* que cierra el disco. Los cincuenta y ocho minutos precedentes recogen obras del Brahms más joven, como la *Sonata n. 1*, las *Variaciones sobre un tema de Schumann Op. 9* y el *Tema y variaciones Op. 18b*, en las que Kodama, según la propia pianista afirma en el breve texto de la carpeta interior, entrevé esa fuerza, toda energía, que emana de la amistad y el afecto.

La técnica y el sentido narrativo de la intérprete son de primera magnitud y evocan con entusiasmo y delicadeza el rico universo sonoro concebido por el veinteañero Brahms, "este elegido sobre cuya cuna las gracias y los héroes parecen haber velado" (Schumann). Podría reclamarse una mayor introspección en el segundo tema del primer movimiento de la *Sonata* o un canto más expansivo y liberado del rigor metronómico en las variaciones lentas de la *Op. 9*, pero es lo de siempre: "si mi abuela tuviera ruedas, sería una bicicleta". Más allá de esos reparos, el programa, la calidad de las interpretaciones y (no olvidemos) la toma sonora distinguen sobradamente a un álbum que merece ser escuchado.

Darío Fernández Ruiz

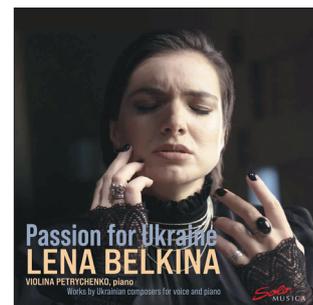
NEW PATHS. Obras de BRAHMS (*Sonata n. 1*, *Variaciones Schumann*, *Tema y variaciones de re menor*) y SCHUMANN (*Widmung*, arr. C. Schumann). Mari Kodama, piano.

Pentatone PTC5186976 • 60' • DDD
★★★★S

Lena Belkina (entrevistada en esta revista en abril de 2022) es una mezzosoprano ucraniana de prestigio internacional, que empezó su andadura como miembro del ensemble de la ópera de Leipzig, pero que actualmente va de teatro en teatro cantando papeles principales (en el Teatro Real cantó Cherubino de *Las bodas de Figaro* y en Valencia Olga de *Eugen Onegin*). El drama de la invasión rusa de Ucrania, siendo ella además de Crimea, ha sido lo que le ha espoleado este homenaje a su patria y su música con quince canciones agrupadas de tres en tres, empezando por las tres populares iniciales (no olviden que Ucrania es el primer país del mundo en cantidad de canciones populares preservadas en la biblioteca de audio de la UNESCO) para continuar con cuatro autores ordenados cronológicamente: Alchevskiy 1866-1920), Stetsenko (1882-1922), Zherbin (1911-2004) y Razumeniko (1989).

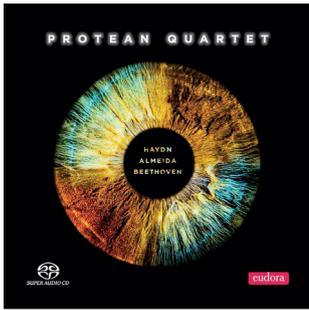
Es un viaje emocional y autobiográfico donde cada una de las canciones ha sido un jalón en su trayectoria, y, al mismo tiempo, es un homenaje a esa tierra tan vapuleada por la historia, tierra que rara vez han dejado los países limítrofes en paz para que creciera. Además, la selección de canciones ofrece belleza por doquier, y la interpretación de Belkina, con una voz redonda y de muy variado color vocal, es muy intensa desde el punto de vista expresivo, dando por supuesto que técnicamente tiene recursos más que suficientes para hacerlo, y siempre bien acompañada desde el teclado por otra artista a tener en cuenta, Violina Petrychenko, también muy involucrada en esta desgarradora propuesta en contra de la guerra y a favor de la belleza.

Jerónimo Marín



PASSION FOR UKRAINE. Obras de compositores ucranianos para voz y piano. Lena Belkina, mezzosoprano. Violina Petrychenko, piano.

Solo Musica SM418 • 45' • DDD
★★★★



Javier Aguilar, Edi Kotler, Ricardo Gil y Clara Rada son los miembros del Protean Quartet, con su actividad centrada, desde 2018, en la interpretación histórica con instrumentos de época. Ganadores, en 2020 y 2022, del primer premio en el Concurso Internacional de Música Antigua "Biagio Marini" (Alemania) y del "Concurso internacional de Música Antigua de York" (Reino Unido), presentan con la pasión y responsabilidad a las que aluden, el *Cuarteto de cuerda en re mayor Op. 33 n. 6 Hob. III:42* de Franz Joseph Haydn, estrenado en 1781. Con la frescura, la vitalidad y también la intimidad evocada en las veladas musicales de la época, nos conducen a la primera grabación mundial del *Cuarteto de cuerda en sol menor Op. 7 n. 1* (edición de Raúl Angulo, Asociación Ars Hispana), del portugués Juan Pedro Almeida Mota, aunque desarrolló su trayectoria en España y con el que apelan a esa convergencia con la literatura y los afectos. Es a través del carácter de su segundo movimiento, *Romance. Andantino*, como, en un cierto sentido, invitan y preparan al oyente para la escucha del primero de los seis *Cuartetos de cuerda Op. 18* de Ludwig van Beethoven, colección compuesta en 1799 y dedicada al Príncipe Lobkowitz quien, a su vez, había encargado varios a Haydn. Con una nueva referencia literaria en su segundo movimiento inspirado en la escena de la cripta de Romeo y Julieta de Shakespeare, Lewis Lockwood alude a las palabras en francés que contiene el autógrafo condicionando la concepción y, por tanto, la interpretación: cuidada, equilibrada y muy expresiva.

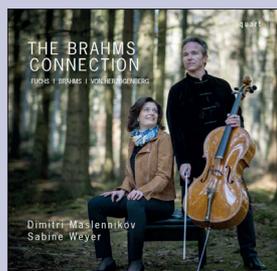
María del Ser

PROTEAN QUARTET. Obras de HAYDN (*Cuarteto Op. 33 n. 6*), ALMEIDA (*Cuarteto Op. 7 n. 1*) & BEETHOVEN (*Cuarteto Op. 18 n. 1*). Protean Quartet. Eudora EUDSACD2301 • 59' • SACD
★★★★

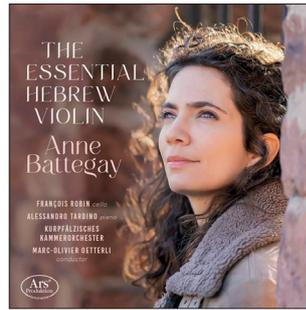
En el último mes del año 2022, en diciembre, en esta páginas entrevistamos a la pianista Sabine Weyer, que colabora en este precioso disco con el sensacional cellista Dmitri Maslennikov, ofreciendo dos Sonatas para cello y piano que giraban en torno a otra gran Sonata para el cálido instrumento compuesta en el siglo XIX, la *n. 1 en mi menor Op. 38* de Brahms, la primera de las dos grandes Sonatas que para cello y piano que escribió el de Hamburgo. "Queríamos compartir en este disco las primeras Sonatas de Brahms, Fuchs y Herzogenberg, intentando así reforzar el vínculo entre las tres obras, que fueron compuestas más o menos al mismo tiempo", afirmaba la pianista, incidiendo además que "los tres compositores se conocían en vida, tenían un contacto extenso por carta, de hecho Fuchs envió algunas partituras a Brahms, que siempre las apreció mucho".

Y son precisamente las obras de Fuchs y Herzogenberg, la *Sonata n. 1 en re menor Op. 29* y la *n. 1 Op. 52*, respectivamente, el principal atractivo del disco, por su similitud estilística con Brahms (un arco temporal de 1865 a 1886) y por lo poco frecuentadas en los atriles de los grandes cellistas. El extenso *Molto moderato* de la *Sonata* de Fuchs es un ejemplo de buen hacer y hondo romanticismo alemán (pensemos en el colosal primer movimiento de la *Sonata n. 1* de Brahms), mientras la *Sonata* de Herzogenberg se enrosca en sí misma en un íntimo y pasional *Adagio*.

Blanca Gallego



THE BRAHMS CONNECTION. Obras de BRAHMS, FUCHS, HERZOGENBERG. Dmitri Maslennikov, cello. Sabine Weyer, piano. Quartz Music QTZ2151 • 78' • DDD
★★★★



En una entrevista concedida el mes pasado a quien firma, la violinista Anne Battegay indicaba que "estas piezas seleccionadas para la grabación muestran cómo el lado místico y espiritual es un aspecto esencial también de la música judía". "El violín hebreo esencial", como podrías traducirse casi literalmente el título de este disco, "en sí representa más un legado de la naturaleza de estas obras en su relación con una herencia judía, y para ello se convirtió no solo en un viaje musical, sino también espiritual". Quizá sea esta continua búsqueda del trance espiritual y su vinculación con la cultura judía la que convierte este viaje en una paciente escucha poco alterada por otras culturas que no sean la judía, fuertemente impregnada en muchos autores y muchas de sus obras.

Destacan los arreglos para violín, piano y orquesta de cámara (una estupenda Kurpfälzisches Kammerorchester Mannheim, que dirige Marc-Olivier Oetterli) de *Kaddish* y *L'énigme éternelle* de Ravel o el archiconocido *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the Roof*) de Jerry Bock (en arreglo de John Williams). No faltan, como no podía ser menos, la *Obertura sobre temas hebreos* de Prokofiev (arreglo para trío con piano por el propio pianista, Alessandro Tardino) y *Kol Nidrei* de Bruch, sorprendiendo la honda y emotiva *Melodía hebrea Op. 33* de Joseph Achron, que recuerda en parte a la música compuesta por John Williams para *La lista de Schindler*.

Blanca Gallego

THE ESSENTIAL HEBREW VIOLIN. Obras de RAVEL, ACHRON, ENGEL, BRUCH, PROKOFIEV, KRESLER, etc. Anne Battegay, violín. Francois Robin, Alessandro Tardino, Kurpfälzisches Kammerorchester Mannheim, Marc-Olivier Oetterli. ARS Produktion ARS38348 • 49' • DDD
★★★★

Esta tercera grabación de Seong-Jin Cho supone un logro que supera con mucho el de sus dos primeros álbumes, publicados al calor de su triunfo adolescente en el Concurso Chopin de Varsovia. Si aquellos giraron en torno al músico polaco, Cho nos lleva ahora a un territorio muy distinto: tres de las Suites para clavecín editadas por Haendel en 1720 y las *Variaciones* con que Brahms le rindió homenaje en 1861.

La escritura sobria típicamente alemana, las danzas encadenadas de regusto francés y las formas italianas de *allegro* y *adagio* articulan las piezas de un Haendel joven, pero maduro, que mira de reojo a Couperin y que Cho desentraña con fino criterio. La evolución en estos ocho años es indiscutible, como lo es el despliegue de sensibilidad que apreciamos en trinos, motivos principales y en la ornamentación de las repeticiones. Cho depura su técnica para dar más color a la línea contrapuntística, evita el uso del pedal y modifica alguna indicación dinámica para aprovechar todo el potencial expresivo del piano.

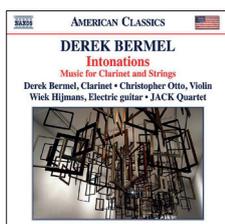
Las *Variaciones* de Brahms le permiten explotarlo al máximo, desde ese órgano que parece resonar en la *n. 6* hasta la ilusión orquestal de la *n. 4*. Quizás por eso Wagner dijo que en ellas "vemos lo que se puede hacer aún con las formas antiguas cuando se presenta alguien que sabe la manera de manejarlas". El tema es un mero pretexto para entretener una tupida red de rigor formal y fantasía que anonada al oyente, si es tocada con la delicada y deslumbrante precisión de Cho.

Darío Fernández Ruiz



THE HAENDEL PROJECT. HAENDEL: Suites n. 2, 5 y 8. BRAHMS: Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel. Seong-Jin Cho, piano. DG 4863018 • 65' • DDD
★★★★★R

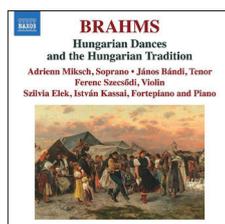
Sección breve de crítica discográfica elaborada por Blanca Gallego, Gonzalo Pérez Chamorro,
Silvia Pons y Lucas Quirós



No es el primer registro en Naxos con música de Derek Bermel (1967), al que su sólida formación convierten en un interesante creador que amalgama técnica y una inventiva copiosa, que le ha llevado a lograr dos premios Grammy.

BERMEL: Intonations, Music for Clarinet and Strings. Derek Bermel, Christopher Otto, Wiek Hijmans, Jack Quartet.

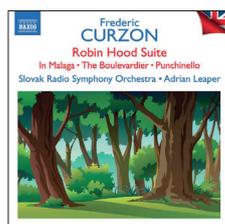
Naxos 8.559912 • 69' • DDD
★★★★



Extraño disco con las *Danzas húngaras* de Brahms a dos pianos, o mejor piano + fortepiano, conexas con arreglos de canciones húngaras tradicionales por diversos compositores del siglo XIX.

BRAHMS: 21 Danzas Húngaras (Tradición húngara). Adrienn Miksch, János Bándi, Ferenc Szecsódi, Szilvia Elek, István Kassai, Fortepiano and Piano

Naxos 8.574424-25 • 2h 31' • DDD
★★★★



El volumen 6 de "British Light Music", reediciones de originales de Marco Polo, no aporta nada, ya que la música, como el título de la colección indica, es banal y ligera; menos mal que Leaper es maestro sobrado para estas obras menores.

CURZON: Robin Hood Suite; in Malaga, etc. Slovak Radio Symphony Orchestra / Adrian Leaper.

Naxos 8.555172 • 66' • DDD
★★★



La música orquestal proveniente del mayor compositor operístico de Brasil deja un grato sabor de boca, pues su experimentación en el lenguaje y el buen hacer de sus intérpretes hacen de este disco una "rareza" brasileña más que digna.

GOMES: Opera Overtures and Preludes. Minas Gerais Philharmonic Orchestra / Fabio Mechetti.

Naxos 8.574409 • 58' • DDD
★★★★



Obras vocales inspiradas por la poesía emanadas de la pluma de William McClelland (1950) con una facilidad pasmosa, provocando en el oyente una comunión con la naturaleza de los textos muy evidente. Un gran creador, sin duda.

MCCLELLAND: Where the Shadow Glides. Solistas. The New York Virtuoso Singers, etc.

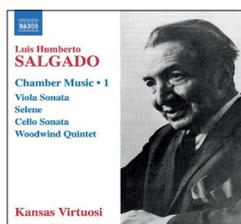
Naxos 8.559906 • 53' • DDD
★★★★



Matthias Manasi se desenvuelve con estas Sinfonías de Mozart conociendo bien la orquesta que maneja, la Slovak Sinfonietta, a la que dota de mucho ímpetu y energía. A tener en cuenta estos nuevos nombres.

MOZART: Sinfonías 34, 35, 36. Slovak Sinfonietta / Matthias Manasi.

Hänssler HC11078 • 74' • DDD
★★★★



Luis Humberto Salgado (1903-1977) es una figura esencial de la música ecuatoriana, que vive del folclore de su país y las nuevas tendencias. Estas obras de cámara en primeras grabaciones mundiales atestiguan su variedad.

SALGADO: Viola Sonata; Selene; Cello Sonata, etc. Kansas Virtuosi.

Naxos 8.579128 • 75' • DDD
★★★★



87 minutos de un solo CD (¿el récord?) para unas músicas altamente inusuales, muchas de ellas en primera grabación mundial. El empeño por Naxos en acercar y recopilar tanta música nos lleva al segundo volumen de Leone Sinigaglia.

SINIGAGLIA: Obras completas para cuarteto de cuerda (Vol. 2). Archos Quartet, Wawrzyniec Szymański.

Naxos 8.574495 • 87' • DDD
★★★★



Excelente presentación para registros históricos del mítico Michelangeli, incluyendo el *Concierto en sol* de Ravel con Celibidache. Si no lo conoce, hágase con esto ya, aunque el sonido, mejorado, siga sin ser lo bueno que debiera.

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI - The London Recordings Vol. 1. Obras de RAVEL, CLEMENTI, CHOPIN.

The Lost Recordings TLR2203042 • 88' **★★★★ HRP**



Lieder con viola nos remiten enseñada a los excelsos *Cantos Op. 91* de Brahms, pero en este disco se incluyen además obras de Adolf Busch, Sarah Nemtsov y Walter Zimmermann. Interpretaciones de gran valor artístico y con primicias.

BIRDS WITH ROOTS (Canciones para voz, viola y piano). Tehila Nini Goldstein, Jascha Nemtsov, Julia Rebekka Adler.

Hänssler HC22079 • 72' • DDD
★★★★P



Entrevistado Franz Farnberger, director de los St. Florianer Sängerknaben (Niños Cantores de San Florián), en RITMO de diciembre de 2021, este disco navideño es una gozada para aquellos que disfrutan con este repertorio y voces infantiles.

LITTLE CHRISTMAS. St. Florianer Sängerknaben / Franz Farnberger.

Ars Produktion ARS38602 • 60' • DDD
★★★★



Nova Filarmonia Portuguesa, Sinfónica Portuguesa y Orquesta do Algarve, dirigidas por Cassuto, recorren obras conocidas para mostrar su buena forma, pero el disco no pasa de ser un mix con poco interés, mejor habría sido con obras menos frecuentes.

TRES ORQUESTAS PORTUGUESAS. ÁLVARO CASSUTO.

Naxos 8.579130 • 66' • DDD
★★★★

DEMOSTRACIÓN DE UN APASIONANTE PROYECTO ORQUESTAL

Uno de los proyectos musicales más singulares acuciados en España en la última década es sin duda ADDA·Simfònica, la orquesta residente con la que se ha dotado el Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA), de la que ha tomado su nombre. El artífice de esta feliz idea ha sido el director alicantino Josep Vicent, músico de gran temperamento y amplia formación, adquirida en alto grado en el prestigioso Conservatorio de Amsterdam, y una gran experiencia como intérprete, destacando de modo especial su dedicación a las obras de nueva creación y de vanguardia. Deseoso siempre en alcanzar la excelencia, desde una cuidada selección inicial de los componentes de la plantilla, ha controlado al detalle desde su fundación el desarrollo de esta orquesta, en cuyo proceso hay que situar la grabación videofonográfica de los tres grandes ballets de Stravinsky como una de sus aspiraciones más deseadas en aras a determinar a qué nivel artístico llegó esta formación en 2021, con sólo tres años de existencia.

Acústica del ADDA

Contar con la acústica del nuevo auditorio alicantino ha sido un factor muy positivo para la cohesión expresiva de la orquesta, ya que su reverberación y escasa saturación sonora se encuentran casi en los parámetros ideales de escucha, efecto que se aprecia en estos registros, muy acertadamente tratados por Lluís Miquel y Fernando Arias, creativos ingenieros en la toma de sonido y masterización, lo que ha redundado muy positivamente en el resultado artístico de este producto fonográfico. Entrando en tan sustancial álbum, hay que considerar la personalidad musical de Josep Vicent como de gran capacidad analítica en el fondo y apasionada en la forma, cualidades que redundan de manera determinante en la interpretación de estas obras maestras, con las que Stravinsky se situó en el olimpo de los grandes compositores de todos los tiempos. La sensación de misterio conseguida al principio de *El pájaro de fuego* predispone al oyente a mantener una gran atención, que se ve incrementada ante la audacia rítmica con la que desarrolla la danza subsiguiente. La



Las interpretaciones de este álbum están recogidas de conciertos en vivo de la ADDA·Simfònica dirigida por Josep Vicent.

capacidad de canto de la orquesta alicantina se manifiesta con gran musicalidad con la aparición de las doncellas acompañando a la princesa. Tratada como pasaje sustancial de la Suite, Josep Vicent aprovecha la *Danza infernal* para sacar el mayor efectismo de sus pupilos, destacando en todo momento la originalidad de los ritmos y la genial tímbrica que propone el compositor desde un resplandeciente sonido. El fagot se recrea en la enigmática canción de cuna que lleva a uno de los momentos de mayor luminosidad, pasaje logrado con gran virtuosismo, antes de afrontar la desbordante alegría del final con la que ADDA·Simfònica deja patente su gran nivel como instrumento orquestal. En el inicio de *Petrushka* se alcanza uno de los pasajes más brillantes de color sonoro con un punto de transparencia realmente sobresaliente, que lleva a encontrar esa personalísima voz del compositor en un ejercicio de impulso

dinámico en el que quedaba de manifiesto una nueva forma de escuchar, que en esta grabación ha sido muy tenida en cuenta con la toma de sonido desde el ámbito interior de la orquesta, no percibida sólo desde fuera, lo que permite reproducir esa atmósfera sonante entre los distintos timbres que experimentan entre sí los músicos y que tanto cuesta conseguir a los directores. En este caso, se manifiesta con claridad y además con esencial significación dramática. Para lograr tal calidad de discurso, Josep Vicent ha llegado al límite de una ejecución camerística en cada sección y en cada instrumento, dejando en todo momento la convicción de haber desgranado el sentido que contiene esta música pensada para la danza y por tanto para ser también visualizada.

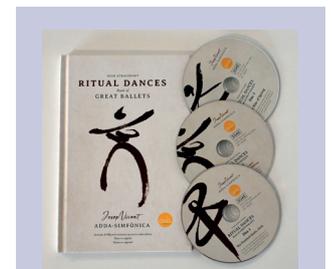
timbalero Salvador Soler, uno de los esenciales vértices de sustentación de esta orquesta. Si este aspecto es capital entre las cualidades de ADDA·Simfònica que se muestran en esta grabación, no es menor cómo el maestro de Altea crea en el oyente una expectante tensión mantenida, haciendo bueno ese secreto stravinskyano de alterar siempre toda experiencia de escucha. Esa sensación se percibe en este registro que lleva a recordar versiones míticas como la de Igor Markevitch, en concepto, y la de Pierre Boulez, en cuanto a sonoridad, culminando un álbum (formato libro, de excelente presentación) de las Suites de estos tres grandes ballets que ha de marcar un hito en la producción fonográfica en España.

José Antonio Cantón

“Josep Vicent crea en el oyente una expectante tensión mantenida, haciendo bueno ese secreto stravinskyano de alterar siempre toda experiencia de escucha”

Consagración de la primavera

Este álbum adquiere máximo significado en *La consagración de la primavera*, en la que el director hace un detallado ejercicio de análisis sonante desentrañando los innumerables misterios de esta obra única en la historia de la música por su original lenguaje armónico, su variada y prodigiosa instrumentación, así como por su casi inabarcable rítmica, cuestión esta última muy bien cuidada por Josep Vicent (no hay que olvidar que ha sido director del admirado Amsterdam Percussion Group), para lo que cuenta con unos intérpretes muy válidos en los integrantes de la sección de percusión, liderados por el



RITUAL DANCES. BOOK OF GREAT BALLETS. STRAVINSKY: El pájaro de fuego (Suite, 1919), Petrushka (versión revisada, 1947), La consagración de la primavera. ADDA·Simfònica / Josep Vicent. Aria Classics Aria 007 • 3 CD

★★★★★ PS



NAXOS

THEATER
BASEL

EINE WINTERREISE

Based on Music and Songs by Franz Schubert

Anne Sofie von Otter
Kristian Bezuidenhout

Conceived and Staged by **Christof Loy**



DVD
VIDEO

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

JAN SCHMIDT-GARRE: LA PASIÓN DE FILMAR EL SONIDO

Uno de esos cineastas cuya inquieta cámara bucea constantemente de manera veraz y efectiva sobre el universo filmico que rodea al sonido, es sin duda alguna el alemán Jan Schmidt-Garre, que con su promiscuidad artística sigue engordando día a día su áureo currículum cinematográfico dedicado a la música. El muniqués, hijo de la respetada crítica germana Beate Kayser, es una de las vacas sagradas del subgénero, firmante de algunos de los mejores trabajos documentales de las últimas décadas con temática musical, como son, por ejemplo, el fascinante viaje vocal por el tiempo que nos propuso en *Bel Canto*, *The tenors of the 78 era*, el esmerado poema de amor de *Furtwängler's Love*, las introspecciones místicas en el mundo de dos compositores de inspiración divina como son Bruckner y Gubaidulina (*Bruckner's decision* y *Sophia*) o sus venerados acercamientos a ese Buda de la dirección que fue el coloso Celibidache, figura recurrente a lo largo y ancho de su filmografía, no en vano estudió con él de joven dirección y teoría musical, algo que, sin duda, terminó por influir inevitablemente en su vocación artística, definitivamente torcida (apenas si tienen repercusión sus trabajos como director de escena, donde ha sido asistente de deidades del calibre de los Ponnelle, Herz y Kupfer) cuando en los 80 funda su productora Pars Media, con la que ha recogido infinidad de premios y galardones durante estos últimos años.

Ven ahora la luz sus dos nuevas obras paridas al calor de su compañía. La primera quiere ser testimonio de esos meses en que el mundo, como un reloj roto, se paró de repente debido a la pandemia. Tras los duros meses de confinamiento, mucho más traumáticos para aquellos oficios que no tienen razón de ser sin público, un puñado de músicos de diferentes nacionalidades residentes entonces en Berlín (con todas sus salas y teatros cerrados a cal y canto) y con Francesco Piemontesi como principal instigador, deciden organizar conciertos y recitales y retransmitirlos vía *streaming* por internet. El pianista suizo propone incluso su apartamento como sala de grabación, pero

finalmente el espacio elegido es el Schinkel Pavillion (construido en los años de la RDA) que dirige Nina Pohl, que además custodia su histórico Steinway fabricado en New York en 1901 (cálido y con una amplia paleta de colores), que será el piano manoseado en todas las sesiones de grabación.

Pese a lo monótono que puede llegar a ser la realización, pues el casero escenario no da para más, se editan ahora todos estos recitales y conciertos de cámara en un par de DVD con más de seis horas de música (magnífico sonido) y un testimonial documental donde el realizador planta a los músicos delante de la cámara para que vuelquen sobre ella sus miedos y frustraciones, por esos apocalípticos tiempos que nos tocaban vivir a todos los que habíamos este contaminado planeta. Además, de paso, exploran y se explayan didácticamente en las obras que van a ejecutar.

Un verdadero maremágnum de artistas y partituras el que supone enfrentarse a las catorce retransmisiones que se llegaron a difundir por la red (el primero está fechado el 30 de marzo 2020) durante esos días de reclusión preventiva. Hoy todavía cuesta creer que eso realmente sucedió, cuando uno ve imágenes de una Puerta de Brandeburgo desierta. La lista es amplia al piano, con Piemontesi a la cabeza, seguido de Igor Gryshyn, Zlata Chochieva, Severin von Eckardstein, Nicholas Rimmer, Jonathan Ware, Iddo Bar-Shai, Alexander Melnikov y Matan Porat. De la parte vocal se encarga el gran Roman Trekel (estupendo en sus aportaciones mahlerianas), la soprano Olena Tokar (señorial en *Songs my mother taught me*, de Dvorák), Elsa Dreisig (que salta sin red del ruiseñor de Berg de las 7 canciones tempranas hasta *La maja* de Goyescas) o Jacquelyn Wagner, que con ese apellido es normal que se cante bien los *Wesendonck Lieder*. En los instrumentos de cuerda sobresalen poderosamente esa diosa de la viola que es la maravillosa Tabea Zimmermann (espectacular en la *Suite* de Reger) y el violín de la no menos magna Isabel Faust, que ofrece la *Cuarta Sonata* de Beethoven junto al fortepiano de Melnikov. También está presente el clarinete de Sharon Kam

(estupenda en *El pastor en la roca* de Schubert), el chelo de Gabriel Schwabe y el joven violín de Veronika Eberle y el inclasificable de Christian Tetzlaff.

Fuego en el cuerpo

Con el propio cineasta como recurrente narrador de la acción, la segunda y muy hermosa de sus propuestas fílmicas lleva por título *Fuoco Sacro*, y en él Schmidt-Garre se pregunta cómo surge ese "fuego interior" tan especial y tan difícil de explicar a veces, que debe de envolver, dar forma y emoción al canto. Para ello echa mano en el arranque y en su conclusión de Carla Gavazzi, soprano especializada en el verismo, que en unas imágenes de archivo asegura que "al público hay que hacerle llorar y para ello solo hay que sentir la palabra". Bonita frase, que encierra sin duda un gran misterio, ¿cómo nace esa centelleante y mística flama, esa milagrosa magia que surge a veces mientras se canta un texto? Para intentar desvelar este complicado acertijo, el realizador se detiene en un trío de poderosas guardianas de ese "fuego sagrado", personificadas en tres grandes sopranos de nuestro presente: Ermonela Jaho, Asmik Grigorian y la fascinante Barbara Hannigan. Tres voces para repertorios vocales muy diferentes en el tiempo. Junto a ellas asistimos expectantes a las pruebas y ensayos de los recitales y óperas que mientras se filma la película están representando en ciudades como Munich, Hamburgo, Aldeburgh o Salzburgo. Schmidt-Garre (que a veces ansía seguir los pasos formales del gran documentalista Mark Cousins) consigue momentos muy bellos de puro cine, como ese en el que se para el tiempo mientras filma desde la intimidad a las sopranos, mientras se escuchan a ellas mismas con unos auriculares. Suor Angelica, The snow queen, Salome, Mélisande, Madama Butterfly, Lolanta o la Magda de *La Rondine* son algunos de los personajes femeninos utilizados para encontrar ese verdadero fuego interno y sagrado que debe impregnar el canto.

En los estupendos extras, aparte de los fragmentos de recitales y de explayarse mostrándonos los trucos y técnicas de precalentamiento vocal (*warm-up*)

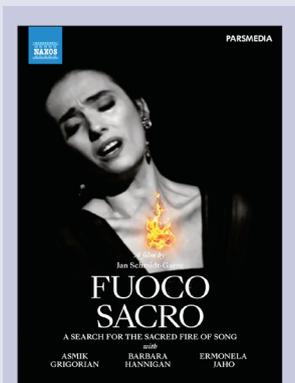
que usan estas tres damas de la escena, sobresale la protagonizada por el esparragado octogenario Reinbert de Leeuw (venerado por la Hannigan), dentro del universo musical que le dio fama y fortuna, el de Erik Satie. Ya bastante ajado (no tiene fuerzas ni para abrir el tapón de su botellín de agua) le disfrutamos en el Festival de Aldeburgh en el verano de 2019, pocos meses antes de fallecer. Tras *Trois mélodies* junto a su adorada diva, regala cinco *Grossiennes* con ese *tempo* lento e hipnótico tan particular y único. Fuego verdaderamente santificado.

Javier Extremera



HOME MUSIC BERLIN. Un filme de Jan Schmidt-Garre. Int.: Isabelle Faust, Igor Gryshyn, Alexander Melnikov, Francesco Piemontesi, Christian Tetzlaff, Roman Trekel, Tabea Zimmermann.

Naxos 2.110681-82 • 2 DVD • 413' (Documental 58') • Stereo 5.1



FUOCO SACRO. A search for the sacred fire of song. Un filme de Jan Schmidt-Garre. Int.: Asmik Grigorian, Barbara Hannigan y Ermonela Jaho.

Naxos 2.110710 • DVD • 189' (Documental 92') • DTS





Maggio Musicale Fiorentino

L'amico Fritz

Mascagni

Salome Jicia
Charles Castronovo
Teresa Iervolino
Massimo Cavalletti

Orchestra e Coro
del Maggio Musicale Fiorentino
Riccardo Frizza, conductor
Rosetta Cucchi, director



DVD
VIDEO

Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

DYNAMIC

EN plataFORMA

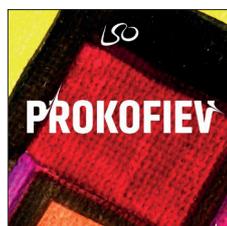
Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas por Juan Berberana

Novedades



El Beethoven de Rattle es impecable. Y este *Concierto para violín* no es excepción. Lo más interesante (entre tantas opciones disponibles) son las cadenzas de Jörg Widmann. Merece la pena su escucha con oídos abiertos.

BEETHOVEN: Concierto para violín. Veronika Eberle. London Symphony / Simon Rattle.
LSO / Disponible desde 24-02-23
★★★★



Vibrante e intensa versión de este Prokofiev juvenil. Noseda se desmelen con una lectura entre las mejores de los últimos años. Esperemos que continúe con el ciclo completo. Excelente sonido. Muy recomendable.

PROKOFIEV: Sinfonía n. 1. London Symphony / Gianandrea Noseda.
LSO / Disponible desde 03-03-23
★★★★



La coreana Jimin Oh-Havenith está bastante lejos de los oropeles y los circuitos comerciales, tras años en silencio. Pero su Schumann es de lo mejor de hoy, y nos retrotrae al de Arrau. Magnífica grabación. Seguro que oiremos más de ella.

SCHUMANN: Sonata n. 1. Fantasia Op. 17. Jimin Oh-Havenith, piano.
Audite / Disponible desde 03-03-23
★★★★★ R



Está de moda grabar Sibelius. Pero lo curioso es que Nézet-Séguin no lo hace con su Orquesta de Filadelfia. Se anima con la joven Metropolitana de Montreal (ya grabó la *Primera*). Un Sibelius de ímpetu, calidad y bien entendido. Grata sorpresa.

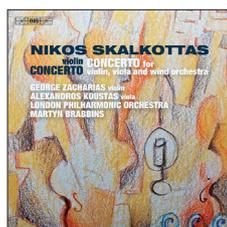
SIBELIUS: Sinfonías n. 3 y 4. Orq. Metropolitana Montreal / Yannick Nézet-Séguin.
Atma / Disponible desde 03-03-23
★★★★

Novedades repertorio infrecuente



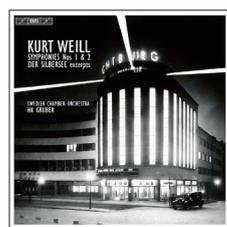
Desde que Muti rescató su música para el disco, las grabaciones de Nino Rota ya no son novedad. Esta de *Capriccio* es una buena selección entre sus mejores bandas sonoras y sus mejores obras para concierto. Excelente sonido.

ROTA: Conciertos. Guerra y paz. Ensayo de orquesta. Orq. WDR Colonia / Felix Bender.
Capriccio / Disponible desde 03-03-23
★★★★



Discipulo de Schönberg, Skalkottas no pudo remontar el trauma de la guerra. En su etapa final en Grecia, sobrevivió como violinista y profesor. Estos dos *Conciertos* de esa etapa (novedad absoluta) son de lo mejor de su catálogo. Imprescindibles.

SKALKOTTAS: Conciertos para violín. Solistas, London Philharmonic / Martyn Brabbins.
Bis / Disponible desde 03-03-23
★★★★★ R



No hay tantas grabaciones de las Sinfonías de Kurt Weill, dos obras que merecen más interés y presencia de la que se les da (no solo su teatro musical fue apasionante...). Estas versiones de HK Gruber son de lo mejor, hasta hoy.

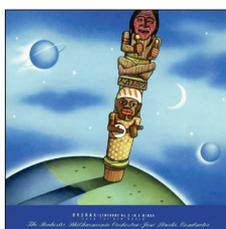
WEILL: Sinfonías (+ otras obras). Orq. Cámara Svenska / HK Gruber.
Bis / Disponible desde 03-02-23
★★★★



La Sinfónica de Dakota es una de las orquestas de moda en EE.UU (Alex Ross). El mundo del disco empieza a interesarse y esta grabación pone en valor su cooperación con los grupos étnicos más desfavorecidos de la zona y con su música.

LAKOTA. Obras de DAVIDS, PAUL, WIPRUD. Sinfónica de Dakota / Delta David Gier.
Innova / Disponible desde 28-10-22
★★★★

Reediciones



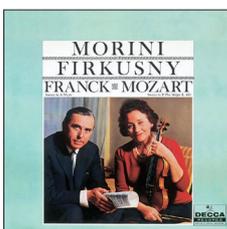
Sony recupera las grabaciones de José Iturbi en RCA (16 CD). El mediático pianista también brilló como director. Esta agitada versión de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* lo demuestra. No solo es una curiosidad. A veces la fama tapa otras virtudes.

DVORAK: Sinfonía n. 9. Filarmónica de Rochester / José Iturbi.
Sony / Disponible desde 03-03-23
★★★★



En el salón de la fama a José Iturbi le debiera haber acompañado su hermana Amparo. Apreciable pianista, con esporádicas apariciones en el cine de Hollywood. Esta grabación de ambos, pese a su pobre sonido, atestigua su calidad artística.

MOZART: Conciertos para 2 pianos y n. 20. José y Amparo Iturbi / Filarmónica de Rochester.
Sony / Disponible desde 03-03-23
★★★★



Decca reedita las grabaciones del dúo Morini/Firkusny de los años 60. Es curioso como la mayor fama de la violinista, entonces, ha virado hoy en día hacia un mayor reconocimiento de su compañero. Merece la pena escuchar y opinar.

MOZART / FRANCK: Sonatas para violín y piano. Erica Morini & Rudolf Firkusny.
Decca / Disponible desde 10-03-23
★★★★



Rodolfo Celletti dijo de la Violetta de Victoria de los Ángeles que era "fina, elegante y estilizada, aunque algo mortificada en el registro alto...". Nuestra soprano era una gran cantante/actriz, pese a esos problemas. También hay que recordarla en Verdi.

VERDI: La Traviata. De los Ángeles, etc. Ópera Roma / Tullio Serafin.
Warner / Disponible desde 24-02-23
★★★★



NAXOS



DVD
VIDEO



FRA PROD

Jacques Offenbach

LA VIE PARISIENNE

Jodie Devos
Rodolphe Briand
Marc Mauillon
Franck Leguérinel
Sandrine Buendia

Chœur de chambre de Namur
Les Musiciens du Louvre
Conductor **Romain Dumas**

Stage Director, Set and Costume Designer **Christian Lacroix**



B

PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

LA MESA DE ABRIL

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

MENÚ

“Grandes (o pequeñas) obras minimalistas”

DAVID CORTÉS SANTAMARTA
 Crítico

Erik Satie / *Vexations*
 Steve Reich / *Drumming*
 Terry Riley / *In C*
 Philip Glass / *Einstein on the Beach*
 Louis Andriessen / *De Staat*
 Steve Reich / *The Desert Music*
 David Lang / *The Little Match Girl Passion*
 Arvo Pärt / *De Profundis*
 La Monte Young / *Composition 1960*
 John Adams / *Harmonium*

DANIEL DOURA
 Compositor

Terry Riley / *In C*
 Steve Reich / *Music for 18 instruments*
 Arvo Pärt / *Tabula Rasa*
 Per Nørgård / *Twilight*
 Brian Eno / *Music for Airports*
 Laurie Anderson / *Home of the Brave*
 John Adams / *Harmonielehre*
 Meredith Monk / *Book of Days*
 Meredith Monk / *Ellis Island*

RITMO
 Conjunto de colaboradores

Arvo Pärt / *Tabula Rasa*
 Philip Glass / *Einstein on the Beach*
 Steve Reich / *Different Trains*
 John Adams / *Short Ride and fast machine*
 Steve Reich / *Four Organs*
 John Adams / *Nixon in China*
 Philip Glass / *The Perfect American*
 Arvo Pärt / *Cantus in memoriam de Britten*
 Philip Glass / *Glassworks*
 Terry Riley / *In C*

LAURA VEGA
 Compositora

Henryk Górecki / *Sinfonía 3 (II. Lento e Largo - Tranquillissimo)*
 Arvo Pärt / *Fratres*
 Arvo Pärt / *Spiegel im Spiegel*
 John Tavener / *The Protecting Veil*
 Pēteris Vasks / *Distant Light*
 John Adams / *Harmonielehre*
 Anna Clyne / *Dance (I. When You're Broken Open)*
 Anna Clyne / *Color Field (III. Orange)*
 Caroline Shaw / *Entr'acte* (para cuarteto de cuerda)
 Caroline Shaw / *Valencia* (para cuarteto de cuerda)

SOBREMESA



No es fácil etiquetar la música como “minimalista”, pero, sin duda, ha sido y es un movimiento estético fundamental en el arte y en la música en el siglo XX. Y con motivo de nuestra portada, la ópera *Nixon in China* de John Adams (uno de los pilares de este movimiento), que este mes sube a escena en el Teatro Real, hemos convocado en esta mesa de abril a un colaborador de RITMO como David Cortés Santamarta, especialista en música de nueva creación, y a dos compositores, a los que damos la bienvenida, la gran canaria Laura Vega (que reconoció el trabajo que le había costado “seleccionar solo 10” -era el tope prescrito-) y Daniel Doura, con una amplia experiencia en Estados Unidos, cuna en cierto modo del minimalismo. El propio Doura afirmaba que su elección se basaba en que “además de un estilo, en estas obras escogidas la idea forma parte de la técnica compositiva”, ampliando que “a pesar de ser un movimiento con mucha aceptación general, no todo el minimalismo ‘es de gustar’, ya que son tendencias estéticas, puesto que la verdadera música minimalista viene de Asia y tiene que ver con la simple búsqueda de la meditación”.

La obra más mencionada es *In C*, de Terry Riley, con tres votos, música escrita en 1964 para un indefinido número de intérpretes. Con dos elecciones figuran la muy conocida *Tabula Rasa* de Arvo Pärt, la ópera *Einstein on the Beach* de Philip Glass y *Harmonielehre*, precisamente de John Adams, quien ha “motivado” esta mesa.

Pero también aparecen nombres como Satie, Louis Andriessen, La Monte Young, Per Nørgård, Brian Eno, Laurie Anderson, Meredith Monk (sus registros en el sello discográfico minimalista por excelencia, ECM), Górecki, Tavener, Pēteris Vasks y dos compositoras, Anna Clyne y Caroline Shaw, sin olvidar a Steve Reich, citado en cinco ocasiones.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus **obras minimalistas**, que pueden hacerlo en **Twitter o Facebook**, citando nuestra cuenta:

  @RevistaRITMO



Paul
WRANITZKY
 Orchestral Works • 5

Continuing to corner the market.



Paul
WRANITZKY
 (1756–1808)

Orchestral Works • 5

Das listige
 Bauernmädchen
 (Ballet)

Vorstellungen
 Quodlibet: Contradance

Czech Chamber
 Philharmonic
 Orchestra
 Pardubice
 Marek Štilec



Musica
 DIRECTA



EL ÚLTIMO HECHICERO

¡Larga vida a Pauline Viardot!

por Marta Eguilior

En los últimos años se ha hablado mucho y bien de la compositora Pauline Viardot García. En la época del #metoo, en la que se pretende mostrar y buscar una paridad (quien sabe si por firmar bonito o porque realmente existe el deseo de la igualdad), los teatros han desempolvado las partituras de diferentes mujeres que la historia o los hombres se encargaron de guardar en un cajón. Y de este modo, yo, como directora de escena, llegué a la brillante Viardot.

En noviembre de 2018 estrenaba *Le dernier sorcier* (*El último hechicero*) en el coliseo jerezano. Y digo "estrenaba", porque esta exquisita opereta no se había puesto jamás sobre las tablas de un teatro, su única muestra abierta al público había tenido lugar en la casa parisina de la familia Viardot en 1863. Resulta ciertamente desconcertante e inquietante que una pieza de la calidad artística de este *hechicero*, se mantuviera como Walt Disney durante 155 años, hasta que la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, la Ópera de Cámara de Sevilla, el Teatro Villamarta y GNP Producciones "la devolvieran a la vida". La pregunta es porqué. La partitura de *El último hechicero* se había dado por perdida. ¿Eso quiere decir que se mantuvo escondida por una cuestión de género o que hubo alguna razón más "oscura" para que no viese la luz durante más de siglo y medio? (Lo que me gusta a mí imaginar no está escrito).

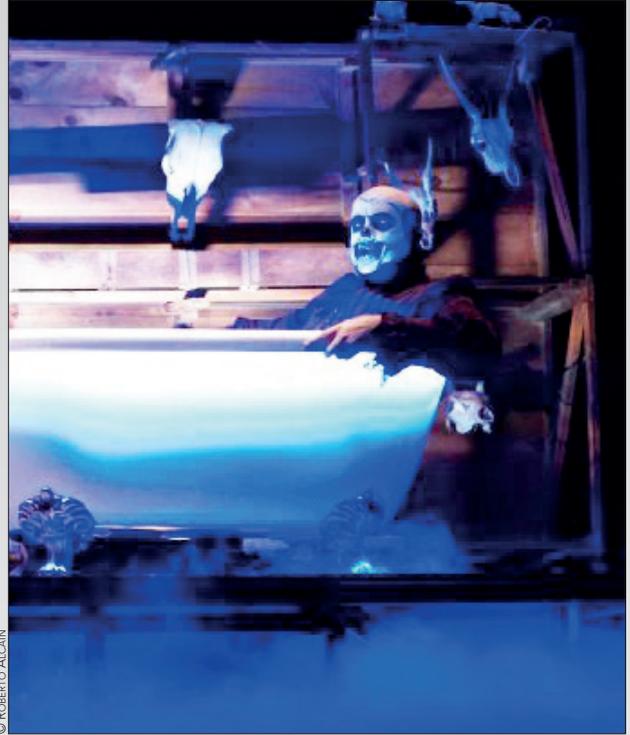
Sea como fuere, desde mi experiencia como creadora escénica, lo que sí sé es que esta opereta de Pauline Viardot (la única completa conservada de las siete que creó) cuenta con unos momentos musicales y escénicos de una exquisitez inusitada. Que me costaba comprender cómo una obra de tal calibre se

había mantenido hibernando. Suerte la mía, en realidad, tener el honor y el verdadero gusto de dirigir y diseñar la escena y vestuario de lo que sería el estreno mundial, gracias a Francisco Soriano y José Manuel Martínez.

Para los que no tengan idea del argumento de la pieza que nos compete, el resumen sería el siguiente (hablamos de una historia sencilla pero chispeante y llena de fantasía, como debe ser la vida): el gran brujo Krakamiche, que se encuentra de capa caída después de muchos años de esplendor poderoso y mágico, se enfrenta a la

reina de los elfos (hadas, trasgos y toda esa basura socialista (como diría mi buen amigo el dramaturgo Darío Paso-Jardiel en su aclamada y desternillante obra *Una extraña comedia* -la cual, por cierto, podéis encontrar publicada dentro de la editorial Antígona-). (*Nótese cómo funciona el pensamiento arborescente en la dicente).

...Y este enfrentamiento entre ambos (Kraka y Reina) no es más que una lucha por quedarse con el poder. Podríamos decir que hay cierto tufillo a la relación entre Oberón y Titania de *El sueño de una noche de verano* de nuestro amigo Guillermo. A lo que iba, que pierdo el hilo: esta historia se entremezcla con una tierna relación amorosa entre la bella hija de Krakamiche, Stella, y el cazador Lelio (el cual también a veces aparece como Leilo, así que yo dejo al lector que elija qué versión le *suliveya* más del nombre, que para eso vivimos en una democracia). Así



© ROBERTO ALCÁIN

Detalle de la puesta en escena de Marta Eguilior para *El último hechicero* de Pauline Viardot.

que nos encontramos con este núcleo amoroso alrededor del que gira la obra.

Siendo un joven y todopoderoso-temido hechicero, nuestro cascarrabias Krakamiche construyó un magnífico palacio mágico en medio del bosque. Pero según iba perdiendo sus poderes, éste se convirtió en una triste chabola en la que digamos, "a día de hoy" (vamos, en el presente de su tiempo), vive el gruñón de Kraka con Stella (no la de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, sino la hija del *sorcier*). Y concluyendo, la reina de los bichos mágicos se convierte en la madrina del amor vainilla de los jóvenes, y el señor sin poderes recupera el buen humor y viven felices y comen perdices.

Pues con esta premisa en primera instancia "simplicísimus", la señora Viardot se marcó uno de los grandes títulos de la lírica de su tiempo. ¿Que aún no la habéis escuchado? Ay, pobres almas... Tanto en Spotify como en YouTube podéis encontrar la grabación completa de esta delicia francesa, que poco tiene que envidiar a las creaciones de compositores como Jacques Offenbach.

¡Larga vida a Pauline Viardot! ¡Larga vida a la imaginación!

PD. Que si me preguntáis a mí, me quedo con "coulez, coulez, gouttes fines", interpretada por Ruth Rosique (faltaría más).

"Resulta ciertamente desconcertante e inquietante que una pieza de la calidad artística de *El último hechicero*, se mantuviera como Walt Disney durante 155 años, hasta que la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, la Ópera de Cámara de Sevilla, el Teatro Villamarta y GNP Producciones 'la devolvieran a la vida'"

Marta Eguilior

Directora y escenógrafa bilbaína, de amplia trayectoria nacional e internacional, destaca en sus trabajos teatrales con una notable integración de escena y estética.

<https://martaeguilior.com>



© E. MORENO ESQUIBEL

DOKTOR FAUSTUS

por **Álvaro del Amo**

El enemigo en casa

La *Sonámbula*, *Don Giovanni* y *Arabella*, que acabamos de ver en Madrid (Teatro Real) y Valencia (Palau de les Arts), así como las noticias que llegan de otros desaguisados escénicos perpetrados en otros lugares contra *Scarpia* o *Macbeth*, personajes inermes contra el odio de los llamados "registas" encargados de ponerlos en escena, un verdadero ataque muy generalizado dispuesto a acabar con la ópera representada.

Estridencias llevadas a cabo por imaginaciones con vocación "rompedora" se recibían, se aceptaban o rechazaban con la razón, o el pretexto, de que era preciso contar los viejos argumentos de otro modo, pues un cansino cartón piedra o un vetusto teatro de coturnos, armaduras y camisolas habían llegado a convertir la vitalidad del género operístico en un objeto del pasado. De ahí que un coro de nobles apareciera sentado en sendos retretes o que la gitana *Carmen* se quitara literalmente las bragas (dos "relámpagos de ruptura" entre los cientos que podrían citarse).

Luego la libertad del encargado de contarnos el cuento en cuestión empezó a criticar el cuento que debía contar, concediéndose una libertad que lo mismo servía para perdonar la vida a *Floria Tosca* y a *Salomé* que para convertir en ratas a los caballeros encargados de custodiar el *Santo Grial*.

Es bien sabido que el clásico operófilo, y en especial el español, deslinda animosamente los aspectos vocales y musicales de los puramente teatrales. Para quienes (entre ellos, el

propio *Richard Wagner*) la ópera es un espectáculo total, no dejaba resultar chusco el comentario que desdeñaba una puesta en escena asegurando que "no molestaba". Más chusco, por no decir incomprensible, la reacción del aficionado que ante un montaje disparatado en *Bayreuth*, recomendaba que siempre había la posibilidad de "cerrar los ojos".

Hoy la barbarie de varios recientes montajes no permiten el vencido desánimo de contentarse con que "no molesten". Y quien no va al teatro para "cerrar los ojos" siente la sacudida de lo que muestra el escenario incapaz de recibir tan solo la calidad de una voz y la precisión de la batuta. Porque se están destruyendo unas obras forzándo-



Don Giovanni mata a bastonazos al Comendador, al comienzo del *Don Giovanni* que el Palau del Arts ha representado con el montaje de *Damiano Michieletto*.

las a aparecer no sólo lo que no son, sino todo lo contrario de lo que sus autores pretendieron.

Los encargados de interpretarlas para el público del siglo veintiuno, en vez de hacerlas visibles para el espectador actual, se dedican a emborronarlas, retorcerlas, afeárselas, hasta convertirlas en guiñapos sobre los que la música forcejea y sobrevuela. Que pueda apreciarse música y canto mientras disgusta lo que aparece en el escenario no suaviza el daño causado por la ferocidad letal de lo que se contempla. Sencillamente porque la dirección de escena "no tiene derecho"

a impedir la reconciliación de los amantes (*La Sonámbula*), ni a convertir al Comendador en un vejete que no acude a la cena final del libertino sino a una sórdida orgía (*Don Giovanni*), ni, mucho menos, despojar a *Mandrika* de su impecable dignidad degradándolo en violador (*Arabella*).

La Literatura, el Drama, los Personajes son aquí las víctimas, un atentado ante el que la Música asiste en calidad de testigo estupefacto e impotente. ¿Hasta cuándo seguiremos así? Tal vez valga la pena indagar las causas de una situación que merecería mayor preocupación, una alarma más angustiada.

"La Literatura, el Drama, los Personajes son aquí las víctimas, un atentado ante el que la Música asiste en calidad de testigo estupefacto e impotente"

"Estridencias llevadas a cabo por imaginaciones con vocación "rompedora", como que un coro de nobles apareciera sentado en sendos retretes o que la gitana Carmen se quitara literalmente las bragas"



La Sonámbula - Teatro Real
Don Giovanni - Palau de les Arts
Arabella - Teatro Real



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Beaumarchais, juez y espía

por Pedro Beltrán

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) fue un escritor francés. En diferentes momentos de su vida fue también relojero, inventor, diplomático, juez, espía, editor, traficante de armas, financiero y revolucionario. Es famoso en particular por ser el autor de los textos que sirvieron a Rossini y a Mozart para crear dos de las óperas más geniales de la historia, *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*.

Le Figaro, el periódico francés fundado en 1826, debe precisamente su nombre al célebre personaje creado por Beaumarchais. La inspiración para Figaro la tomo de un largo viaje a España de diez meses, viaje en el que residió en Madrid; así lo explica Hugh Thomas en su libro *Beaumarchais en Sevilla*. Beaumarchais visitó varias barberías en Madrid, pero estuvo en Sevilla. La capital del Guadalquivir fue también un mito romántico para óperas de Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi, Donizetti, Leoncavallo, Bizet y Prokofiev, que tampoco estuvieron en Sevilla.

El personaje de Figaro es autobiográfico y está inspirado en la propia vida del polifacético Beaumarchais. El escritor tuvo una relación especial con el mundo del derecho, que se refleja claramente en sus obras teatrales. Durante 20 años fue juez, ejerciendo dos días por semana bajo el control del gran cetrero de la Corona. Ante él se presentaban pequeños delitos relativos al derecho de caza. Eran juicios sobre apropiación indebida de perdices, vallas destartadas y ovejas pastando en lugares no autorizados. Su distrito judicial comprendía la región actual de Ile-de-France con París, Versalles y los alrededores. Dado que sólo el rey tenía derechos de caza, su juzgado era conocido como el tribunal conservador de los placeres del rey. Como juez llevaba la peluca reglamentaria, traje especial y cordón.

“Beaumarchais fue, además de escritor, relojero, inventor, diplomático, juez, espía, editor, traficante de armas, financiero y revolucionario”

Trataba de ser justo y no favorecer a la nobleza y uno de sus casos alcanzó celebridad. El famoso príncipe Conti había sido denunciado por demoler un muro que no era suyo. Beaumarchais supo exponer el asunto con tanta precisión, elocuencia y energía, que hasta convenció al príncipe que su actuación había sido incorrecta y se ganó su respeto y afecto.

Beaumarchais, hijo de un relojero parisino, ascendió en la sociedad francesa y se hizo influyente en la corte de Luis XV como profesor de música. Hizo importantes contactos comerciales y sociales, desempeñando diversos papeles como diplomático y espía. Entre sus labores de espionaje estuvo, por encargo de Luis XV, la destrucción en Inglaterra de unos panfletos relativos a la joven amante del rey, Madame du Barry. Otra de sus actividades de espionaje fue a instancias del guillotinado Luis XVI. Apoyó en secreto a los partidarios de la independencia estadounidense durante la Guerra de Independencia. Beaumarchais supervisó la ayuda encubierta de los gobiernos francés y español para suministrar armas y asistencia financiera a los rebeldes en los años previos a la entrada formal de Francia en la guerra en 1778. Su papel en la independencia de Estados Unidos es mucho más importante que la del General Lafayette.

Beaumarchais también participó en las primeras etapas de la Revolución Francesa de 1789. Figaro es el lacayo que se atreve a decir al conde: “¿Qué ha hecho usted para me-



Un fotograma del film *Beaumarchais el insolente*, dirigido en 1995 por Edouard Molinaro.

recer todos esos bienes?”. Es la revolución, hasta tal punto que Murat dijo: “Figaro mató la nobleza”. Tanto Robespierre como Danton comentaron que varias frases de Figaro fueron esenciales para la Revolución Francesa. El estreno de *Las bodas de Figaro* se considera uno de los actos precursores de la Revolución, como aparece en la escena final de la imprescindible película *Beaumarchais el insolente* (1995, dirigida por Edouard Molinaro).

La famosa trilogía teatral de Beaumarchais, *El barbero de Sevilla*, *Las bodas de Figaro* y *La madre culpable*, ha sido llevada a la ópera por Rossini, Mozart y Corigliano, respectivamente. Las tres obras encadenan protagonistas y trama argumental. Mozart escribió el episodio segundo con *Las bodas de Figaro* y fue su libretista Lorenzo Da Ponte quien le sugirió el tema y adaptó la obra de Beaumarchais. El emperador José II se opuso inicialmente, pero acabó aceptando, estrenándose en Viena en 1786. Años más tarde, en 1816, Rossini ofreció en Roma la primera parte, *El barbero de Sevilla*, que narra acontecimientos anteriores. Por su parte, Darius Milhaud fracasó en 1966 (Ginebra) con su *La madre culpable*. Tendríamos que esperar a 1991 para una genial tercera parte, con el estreno de la ópera de Corigliano *Los fantasmas de Versalles* en el Metropolitan de Nueva York. En esta versión aparecen María Antonieta y Luis XVI, que no estaban en la obra original de Beaumarchais.

Beaumarchais También tiene relevancia para la música como libretista de *Tarare*, una ópera con música de Antonio Salieri. En esta ocasión el libreto es del propio Beaumarchais. Se estrenó en 1787 en la Ópera de París y en ella se nos habla de un déspota destronado y de levantamientos populares. Salieri reelaboró el material en una versión italiana titulada *Axur, re d’Ormus*, con libreto de Da Ponte, que se estrenó en Viena en 1788. En la película *Amadeus*, recordamos al emperador José II brincando de la butaca y declarando que era “la mejor ópera nunca escrita”.

Músico, dramaturgo, juez, espía y revolucionario, Beaumarchais es un personaje esencial de la historia de Francia.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

La extrañeza

¿Llegará una película como *La inspiración. El gran Pirandello*, de Roberto Andò, aparentemente tan intelectual, al gran público? El director de *Viva la libertà* obra el milagro. Se la dedica a su mentor y amigo Leonardo Sciascia.

Luigi Pirandello, nacido en Agrigento en 1867 y muerto en Roma en 1936, fue un reconocido dramaturgo, novelista y escritor de relatos cortos. De familia partidaria de la unificación democrática de Italia, él, extrañamente, pidió la entrada en el partido de Mussolini en 1924 y asumió la dirección artística del Teatro d'Arte di Roma. Su posterior alejamiento y numerosos desencuentros con varios líderes fascistas, hizo que acabara rompiendo el carnet y se declarara apolítico. Separando al hombre, al que apodaron *Randello* ("Garrote") de su obra, sus méritos le llevaron al Premio Nobel en 1934.

Tuvo una muy difícil relación con su padre que, al pasar por un grave problema económico, utilizó la dote que aportó la mujer de Luigi al matrimonio. Esta circunstancia provocó una enfermedad mental a su esposa y tendencias suicidas en el escritor. Ella tuvo que ser internada y pasó toda su vida en un manicomio. Esa situación aparece reflejada en una escena de la película. El film comienza con un viaje que tiene que realizar el autor a Catania para visitar a su amigo Giovanni Verga, escritor famoso que cumplía ochenta años. Sobre uno de sus libros se escribió el libreto de la ópera *Cavalleria Rusticana*, con música de Pietro Mascagni (el director de la película, Roberto Andò, ejerció como director artístico de esta misma ópera en 2007).

Durante todo el largometraje, Andò trata de disminuir la seriedad del personaje, interpretado por el gran actor Toni Servillo (*La grande bellezza*), describiendo más sus penurias como dramaturgo que sus vicisitudes como hombre. Utiliza para ello dos personajes de ficción, sepultureros y aficionados al teatro, que están ensayando una obra escrita por ellos mismos y que le servirá a Pirandello para avanzar en la suya. Es una película que dibuja la creación artística: no importa tanto la vida del autor como su relación con los intérpretes de la función, mezclando para



Cartel para el film *La Stranezza*, de Roberto Andò, titulado en España como *La inspiración. El gran Pirandello*.

"La inspiración. El gran Pirandello es una película que dibuja la creación artística: no importa tanto la vida del autor como su relación con los intérpretes de la función, mezclando para conseguirlo teatro y cine"

conseguirlo teatro y cine: escenas aparentemente reales, pensamientos, ensayos teatrales, sueños...

En sus inicios el teatro (del griego: "Yo veo") era garantía de veracidad, pero, con el tiempo ha ido cambiando y Pirandello, estudioso de la psicología humana, fue uno de los autores que rompió con las formas tradicionales para epatar al público, primero con la obra que aparece en la pantalla y, definitivamente, con *Esta noche se improvisa*. Esta comedia proviene de un precioso y durísimo cuento que se llama *Leonora, addio!*: en el relato Pirandello nos cuenta la vida de una mujer a la que su marido encierra en una habitación después del matrimonio y a la que maltrata continuamente. Después de tener dos hijas, la esposa les canta óperas completas para que conozcan la vida fuera del encierro (*La fuerza del destino, El trovador*); la noche que les canta *Leonora, addio!*, por el tremendo esfuerzo realizado, muere.

El director imprime a todo el film un toque de humor ("Clavo y soy feliz") al estilo del maestro que escribió un ensayo sobre ello: *El humorismo*. Como comenta Toni Servillo, hoy todas las obras acaban siendo iguales, nada sorprende, el público no tiene materia para reflexionar. Es lo contrario de lo que ocurre con Luigi Pirandello y con esta hermosa película que termina con la representación de *Seis personajes en busca de autor*, sólo que en ella es el autor el que va al encuentro de sus actores. Por eso creo que el título en italiano, *La Stranezza*, sentimiento que, en el caso de Luigi, viene desde la infancia y que produce sensaciones de rareza, asombro y perplejidad... es más apropiado que el título en español (*La inspiración. El gran Pirandello*).

Quedan al final en el Teatro d'Arte di Roma los dos sepultureros, uno dormido y el otro imitando la postura de Séneca sentado y reseñando, porque piensa que, después de los pitos y protestas del público, la vida como escritor de Pirandello está acabada: "No hay nadie menos afortunado que el hombre a quien la adversidad olvida pues no tiene la oportunidad de ponerse a prueba". No fue el caso de Luigi Pirandello.



LA QUINTA CUERDA

Tiempo y espacio

por Paulino Toribio

En la República de Platón, la educación musical es la ciudadela del estado perfecto. Cuando se observa la decadencia de la música y la poesía comienza un periodo de degeneración. Un estado que no incluye entre sus prioridades el estudio y desarrollo de las bellas artes, entre ellas la música, claro está, se abandona a una prosaica banalización del arte. El producto de esta ecuación se haya en la enseñanza.

Hay dos enseñanzas de música, la que se ofrece en los conservatorios, escuelas públicas y privadas, la de verdad, la que emplea tiempo y espacio, y otra que se ofrece al resto de los mortales, la figurada, la tamizada, la que promueve el juego y la diversión por encima de cualquier otro aspecto. Digámoslo claramente, la flauta de plástico no es hacer música; los instrumentos Orff de percusión en los colegios son un buen aliado de la música cuando hay un especialista detrás que los sepa emplear, pero no sustituyen a una enseñanza propia instrumental. Evidentemente aprender música puede ser muy divertido y gratificante, pero debe ir en consonancia con crear contenidos serios y profundos.

La continuidad en los estudios de música en los conservatorios se debe, en muchos casos, a la predisposición del profesor, a su entusiasmo y motivación, al tiempo que dedica en exclusiva diariamente a cada uno de sus alumnos y también a las infraestructuras y condiciones de trabajo de los centros, al espacio. La administración hace *tabula rasa* y pretende que los conservatorios profesionales se rijan bajo los mismos preceptos que un instituto de secundaria y no tiene nada que ver. Horarios, infraestructuras y condicionantes, son muy diferentes. La enseñanza profesional de la música es en cierta manera elitista, queramos o no, en el sentido de que un alumno dispone cada semana de un profesor para sí mismo durante una hora, además de otras muchas clases conjuntas, de cámara, orquesta, lenguaje musical, coro, banda, etc.

¿En qué enseñanza pública se destina un profesor por aula y alumno? A todas luces no parece rentable, pero tampoco es rentable la producción de una ópera o una zarzuela por sus elevados costes. El Estado y las administraciones públicas, sin embargo, deben de sustentar este sistema para dotar de una sólida cultura a sus ciudadanos y si además la gestión es óptima, habrá seguro unos beneficios.

La llamada generación K, de 0 a 21 años, la anterior a los *millennials*, son el futuro del consumo cultural y actualmente están, muchos de ellos, a la deriva, manejados e influenciados



"Aprender música puede ser muy divertido y gratificante, pero debe ir en consonancia con crear contenidos serios y profundos".

por las corrientes más preponderantes de internet y de las redes sociales. Viven en la red, *online*, una media de seis a nueve horas diarias, lo que supone que reciben una cantidad ingente de información nueva, pero al mismo tiempo les merma en su capacidad de atención y concentración. Es nuestro deber como profesores, conducir y orientar a esta generación, enseñarles, motivarles, mostrarles la grandeza de la gran música de todos los tiempos, aquella que perdura a través de los siglos. Ya no nos vale solo con la flauta de plástico y los instrumentos Orff, es necesaria una profundización en su cultura musical, en cuanto a historia de la música, tradición, folklore, apreciación musical y una iniciación seria y responsable a los estudios de un instrumento. "Todos los niños deberían tener derecho a aprender a tocar un instrumento y a cantar en la escuela", lo dice el Music Education Council del Reino Unido.

Cuando lleguen al conservatorio, entonces, nos encontraremos con unas bases sólidas en cuanto a conocimiento y experiencia, bases sobre las que han trabajado y estimulado los colegios y las familias, porque la familia es un puntal indispensable en toda enseñanza, la responsabilidad no recae solo en el profesor, el ambiente de estudio, la motivación, la recompensa. El tú a tú a solas con el profesor es un lujo de enseñanza que debe optimizarse al máximo. Durante el confinamiento, el 70% de los accesos a internet fueron para reclamar productos culturales, lo que quiere decir que estamos ávidos de consumir cultura y que solo hace falta tiempo y dedicación. Espacio y tiempo son las dos claves, los dos ejes sobre los que se desarrolla la actividad cultural, en las familias, en los centros de enseñanza, en las instituciones públicas y privadas. La Escuela Reina Sofía acaba de ampliar su espacio. Un nuevo edificio público, cedido por el INAEM, se suma a sus instalaciones, nos satisface enormemente pero también nos sume en un cierto escepticismo teniendo en cuenta que hay falta de medios e infraestructuras hasta en conservatorios profesionales. ¿No será que estamos empezando la casa por el tejado?

En cuanto al tiempo, a lo largo de las sucesivas leyes de enseñanza se han ido acotando los ratios dedicados a la enseñanza musical y ya somos conocedores de que la música necesita tiempo, mucho tiempo.

"Un estado que no incluye entre sus prioridades el estudio y desarrollo de las bellas artes, entre ellas la música, claro está, se abandona a una prosaica banalización del arte"

"Espacio y tiempo son las dos claves, los dos ejes sobre los que se desarrolla la actividad cultural"

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

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Marchas procesionales en calles y plazas

La Semana Santa representa una época del año especialmente afortunada para las citas musicales, con una amplia gama de festivales y encuentros que nos permiten recordar la vinculación esencial de la música con lo sagrado, esa trascendencia que en sus orígenes tuvo como vehículo directo de comunicación de los aspectos más trascendentes del ser humano. El arte fue eminentemente sacro hasta hace pocos siglos, y por ello gran parte de nuestro patrimonio musical más excelso pertenece precisamente al terreno de la música religiosa. Es una belleza poder además escuchar estas obras muchas veces en espacios vinculados a lo sagrado, tan lejos de la despersonalización que en ese caso puede representar una moderna sala de conciertos.

En España ese encuentro con la semana de pasión es especialmente intenso gracias a las manifestaciones que emergen con la fuerza telúrica que otorga la conexión con la esencia del ser humano, como respuestas que han surgido desde el amanecer de la especie en su conciencia. He de reconocer que me impresiona comprobar la vitalidad del arte en esos días, de las distintas expresiones musicales que por un lado están en constante evolución, pero que a la vez mantienen un firme anclaje con la tradición, dos aspectos que parecen contradictorios pero que en cierta forma se me antojan más bien complementarios. Aquello que tiene una raíz firme es a su vez lo que se permite crecer con más riqueza y variedad.

Es difícil encontrar en España una localidad o zona que no tenga una riqueza musical propia en estas fechas: desde las costumbres más atávicas, que parecen llevarnos directamente a las prácticas ancestrales de la prehistoria, fascinantes en su desnuda fuerza sonora, hasta las más sofisticadas agrupaciones musicales

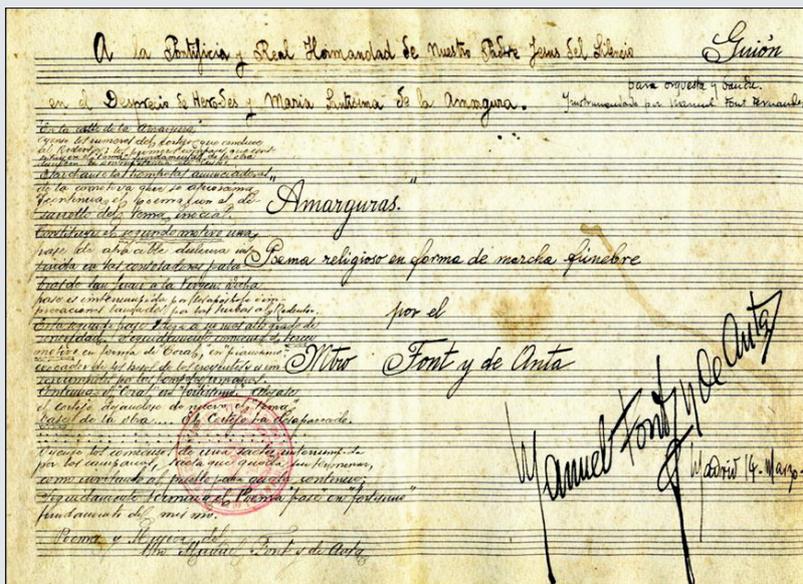
que estrenan nuevas composiciones; calles y plazas, ciudades y pueblos, se transforman en un escenario de lujo para las músicas de semana santa. Por mucho que nos

forcemos individualmente, es imposible comparar nuestras propuestas personales con el acierto en la dramaturgia destilada por la sabiduría popular durante generaciones. Pocas experiencias más emocionantes que la saeta resonando libre entre los edificios, y pocas pruebas más difíciles para un cantante.

Fijemos por ejemplo nuestra atención en las marchas procesionales, un mundo que ha ido evolucionando desde el siglo XIX, para poder en la actualidad ofrecer un reperto-

rio amplio, con una tipología propia y de gran riqueza, que necesita de agrupaciones musicales de alto nivel para su interpretación.

Aunque es habitual organizar conciertos con muchas de las obras más destacadas, no hay nada más impresionante que poder disfrutarlas en su verdadero contexto, en rincones únicos y en las horas mágicas de la madrugada o entre dos luces. Se me antoja difícil destacar un título, desde el reconocimiento unánime de *Amarguras*, de Manuel Font de Anta, prácticamente un poema sinfónico, hasta la popularidad indiscutible de *Pasan los campanilleros* de López Farfán, y eso por decir dos ejemplos, que cada uno tendrá sus preferencias. Hay que apreciar la dificultad extraordinaria en las bandas de cornetas y tambores, y las horas de ensayos en las distintas agrupaciones, con una participación popular que en muchos casos representa además un camino de integración activa al mundo de la música, aspecto tan necesario en una sociedad que parece encaminada más a consumir música que a ser capaz de producirla como elemento diario de vida. Un patrimonio musical que nos aguarda año tras año en esa semana única de pasión.



“Las marchas procesionales han ido evolucionando desde el siglo XIX, para en la actualidad ofrecer un repertorio amplio, con una tipología propia y de gran riqueza” (en la imagen, edición original de *Amarguras*, de Manuel Font de Anta).

“El arte fue eminentemente sacro hasta hace pocos siglos, y por ello gran parte de nuestro patrimonio musical más excelso pertenece precisamente al terreno de la música religiosa”

“Es difícil encontrar en España una localidad o zona que no tenga una riqueza musical propia en estas fechas”

LA BATUTA SUENA

por **Fernando Pérez Ruano**

En el 60 aniversario de la SMRC

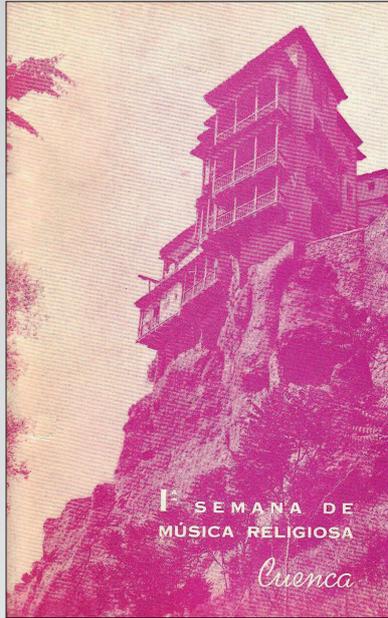
Sin ser España un país de rica tradición musical, al menos de la que podíamos llamar música clásica o música de concierto (sí lo es en músicas de tradición oral o folclóricas), hace tiempo que algunos festivales, concursos y otras citas de ámbito nacional de puntual celebración en nuestro calendario musical son una referencia en el panorama artístico de dentro y fuera de nuestras fronteras. La Semana de Música Religiosa de Cuenca (SMRC) es uno de ellos y en el presente año celebra su 60 edición. Es bueno puntualizar que esta debía haberse celebrado hace dos años pero de todos es sabido que el confinamiento y las restricciones de la pandemia lo impidieron.

El origen de los festivales de música de concierto en España es relativamente reciente, aún no ha cumplido un siglo, y debe partirse de 1930, año en el que tiene lugar la primera edición del Festival Chopin de Valldemosa (Mallorca); al final de esta década nacería la Quincena Musical de San Sebastián, concretamente en 1939. En 1952 surgieron el Festival Internacional de Música y Danza de Granada y el también internacional Festival de Santander. En los años siguientes vieron la luz otros certámenes con diferentes orientaciones artísticas en distintas ciudades de nuestra geografía y, ya en la nueva década, en 1962, la SMRC. La creación de nuevos festivales, concursos, semanas y decenas musicales, jornadas y certámenes de música de concierto siguieron aflorando hasta superar la veintena en los años sesenta y setenta del pasado siglo.

En aquel 1962 también se celebró la primera edición del Festival Internacional de Música en Barcelona y, en el ámbito de lo religioso, comenzó el Concilio Vaticano II, acontecimiento importantísimo para el devenir de la música en la Iglesia que culminaría, en esta materia, con la Instrucción Postconciliar de 1967. Permítanme, estimados lectores, que justifique esta dilatada introducción para destacar con ella que la Semana conquesa fue el primer festival de música sacra creado en España y referente indiscutible, dentro de este género, de los que surgieron después.

El panorama musical español de aquellos años sesenta del pasado siglo era muy limitado y manifiestamente mejorable al igual que la cultura musical de nuestro país. Naturalmente, no pretenden estos párrafos hacer un resumen de los sesenta años del festival sacro, cosa del todo imposible, por otra parte, y recomiendo a los lectores de este artículo que sientan la curiosidad de adentrarse en el conocimiento del devenir histórico y artístico de este festival que consulten los trabajos publicados en torno a él, incluido el libro *La música religiosa, la música en la Iglesia*, reseñado en este mismo medio (RITMO n. 915, feb. 2018, p. 22), en donde se dedica un amplio capítulo a sus primeros años de andadura, acotado por el periodo temporal en el que se enmarca el estudio (1962-1978). Ahora bien, seis décadas bien merecen unas líneas en la revista decana de la música española en torno a esta cita anual con la música religiosa que fue y sigue siendo un embrión generador de una nueva y contemporánea creación musical sacra española.

Antonio Iglesias Álvarez, figura polifacética en la vida musical española, pianista compositor, escritor y gran impulsor de festivales musicales, fue el creador de la SMRC, a la que trasladó su inquietud por la música española del pasado y del presente y la motivación creadora de obras sacras mediante encargos compositivos que fueron estrenados en las correspondientes ediciones



Portada del folleto-programa de mano de la I edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca de 1962.

del festival así como la apuesta por la música religiosa de infrecuente interpretación. Contó con el gran apoyo del paradigmático director de orquesta Odón Alonso, adalid de la música española y entusiasta de la música de nueva creación de autores españoles y también de aquellas que no eran habituales en los atriles orquestales. Según testimonio de su viuda, doña Gloria Franco, la ilusión y compromiso por este nuevo proyecto musical fue compartido con un lógico reparto de funciones en la gestión e intervención artística del mismo, no en vano el balance estadístico de los primeros lustros de la Semana conquesa desvela una asidua participación del maestro Odón Alonso al frente de diferentes orquestas, agrupaciones instrumentales y vocales y con programas variados y atractivos en los que se estrenaron numerosas obras. La nómina de directores de orquesta y de coros que participaron en aquellas ediciones fue numerosa así como la de los conjuntos vocales, orfeones y agrupaciones musicales. Mención especial merecen los encargos compositivos que el festival hizo cada año a las primeras figuras de la creación musical de nuestro país así como los estrenos absolutos, estrenos en España y primeras

audiciones que sonaron en la Semana de Cuenca con el siempre leitmotiv de interpretar música española de la mano de las más destacadas figuras del palmarés nacional, y también internacional, del momento.

A la programación artística de la SMRC se le incorporó desde aquellos primeros años otras actividades paralelas como conferencias, talleres, seminarios, etc., y, año tras año, y con la particular visión y aportación de cada director, hoy este festival de música sacra es referencia nacional e internacional. En una "fiesta de cumpleaños" como la que nos ocupa no es momento de evocar algunas de las sombras por las que ha pasado la Semana conquesa y sí ponerla en valor y celebrar su resurgir cuando esta atravesó momentos de incertidumbre y verdadera dificultad.

Mucha música religiosa nacional e internacional ha sonado en Cuenca desde aquel 17 de abril de 1962 en el que se inauguró la primera edición; muchos nuevos espacios de la ciudad han dado cobijo a las composiciones sacras que en sus comienzos tuvieron como escenarios principales la iglesia de San Miguel, la Santa Iglesia Catedral y la Iglesia románica de Arcas; y también muchos han sido los medios de comunicación que con sus reputados críticos y comunicadores han dado cuenta a la ciudadanía del acontecer artístico de cada edición escribiendo páginas brillantes de la historia de un festival nacido desde la ilusión y el compromiso con la música religiosa, en general, y con la de autores españoles, en particular.

Desde estas líneas es obligado felicitar a quienes desde sus orígenes y en el transcurrir de su historia han intervenido en él y, desde sus diferentes perspectivas y aportaciones, han contribuido a que la Semana de Música Religiosa de Cuenca haya llegado hasta aquí y celebre en estos días su sexagésimo aniversario.

Fernando Pérez Ruano es Doctor en Humanidades, musicólogo y compositor. Académico correspondiente en Madrid de la Real Academia de BB. AA. de San Telmo

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Lo que está vivo tiene voz y la voz es para convocarla

“Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas”

Jorge Luis Borges

“La música es la última palabra del arte como la muerte es la última palabra de la vida”

Heinrich Heine

Robert Riemer, ese notable filósofo holandés contemporáneo, escribe en *Fe, ética y verdad en el siglo XXI*:

“El gran arte también tiene la cualidad de la permanencia: aún escuchamos la música de Bach y nos sentimos conmovidos, leemos los sonetos de Shakespeare y lloramos, podemos ver las tragedias de Sófocles y sentirnos conmovidos. ¿Por qué? Porque estas obras nos hablan y sólo puede hablarnos porque hay vida en ellas. Todo lo muerto permanece en silencio, pero lo que está vivo tiene voz. Hay vida en estas obras porque hay verdad en ellas. Sin la verdad, sin el sentido, no existirían ya. La verdad trae vida porque la vida no puede fundarse en una mentira. Sólo la verdadera amistad permanece, el verdadero amor, la verdadera belleza”

Palabras de un cálido humanista, hoy tan necesarias en medio de un mundo hostil, mediocre y desorientado (me recuerdan a muchos momentos del pensamiento de Albert Camus). Y hablando de recordar, existe un ejemplo notable en la historia de un poeta judeo-polaco, Alexander Wat, quien, durante la Segunda Guerra Mundial, fue encerrado en la prisión stalinista de Lubyanka, en Moscú. En *Mi siglo* (sus memorias), cuenta que de pronto tuvo la sensación de que podría soportar esa terrorífica prisión cuando, una mañana, a principios de primavera, escuchó algunos fragmentos de *La Pasión según San Mateo* de Bach. Se conmovió y se dio cuenta: “si la voz humana, si los instrumentos hechos por el hombre, si el alma humana puede crear, aunque una sola vez en toda la historia, tal armonía, tal belleza, tal verdad y tal poder en tal unidad de inspiración, si esto existe, entonces qué efímera, qué insustancial debe ser toda la fuerza del imperio soviético. Hay algo, además del amor y la amistad, que puede dar sentido a la vida, que da vida a la vida: es la belleza del arte”.

Palabras de otro cálido humanista que recuerdan aquellas palabras de Sócrates: “si en la vida hay algo bueno, si todo lo que posee vida es bueno, entonces lo mejor de nuestra vida es aquello que da vida a la vida”. Y Sócrates se encarga de marcar enfáticamente cuáles son aquellos sentimientos claves que dan vida a la vida, esa gramática de la existencia: libertad, verdad, belleza, justicia, amor, amistad, perdón, aquellos sentimientos sagrados que pueden transformar lo físico y material en espiritual, lo transitorio en atemporal, el sin sentido en sentido. Dadores de vida que representan lo mejor de la experiencia humana.

En otra vertiente (quizá en la misma) Sandor Marái, en *El último encuentro*, señala: “esa música era diferente a la que provenía del exterior, la que sonaba en los restaurantes, en las salas de baile, en los salones del centro de la ciudad y que era diferente a la que prefería Konrad, puesto que sólo sonaba para que la vida fuera más placentera, más festiva, para que brillaran los ojos de las señoras, para que chispeará la vanidad de los caballeros. La música que Konrad prefería no sonaba para que la gente olvidara ciertas cosas sino que despertaba pasiones, despertaba incluso un sentimiento de culpa, y su propósito era lograr que la vida fuera más real en el corazón y en la mente de los seres humanos”.

En este momento recuerdo a Wittgenstein, al borde del suicidio, conmovido y abandonando el arma al escuchar un Cuarteto de Brahms. La música puede salvar una vida. Y esto, que parece elemental, no lo es tanto, porque además la música puede poseer, además de un perfil delicado, un perfil peligroso, que está expuesto a mil ataques en los que podemos dejar de ser lo que somos y el

sentido de dónde estamos (un crítico de la época, ante el estreno de *Elektra* de Richard Strauss, escribió: “Strauss no *Elek-trizó* al público: lo *Elek-trocuto*”), pero es cierto que al mismo tiempo ese incesante fluir de la conciencia, del emergente de esa luz interior bajo el nombre de Bach o Brahms, nos hace conscientes de quiénes somos, qué clase de ser somos o podemos ser, y se transforma en lo más intenso, lo más significativo, lo más hermoso de la existencia humana, un estremecimiento que viene del *más allá* (como decía Mahler), porque resuena en nuestro mundo íntimo con la atracción instintiva de lo imaginario, haciendo de cada corazón un diapasón universal, un espejo, reitero, de nuestras tribulaciones más viscerales y filosóficas. Se trata de una conciliación el absurdo de la vida con la gloria de vivir. Lo dirá Cioran así: “la música sólo existe mientras dura la audición, como dios mientras dura el éxtasis”.

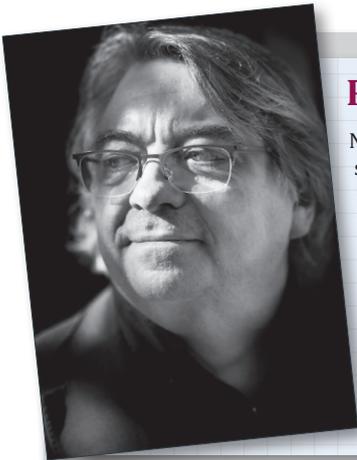
Siempre recuerdo aquellos versos de Héctor Yáover: “Cuando alguien canta / toda la creación canta con él. / Cuando alguien canta / todos los hombres cantan a través de él. / Cuando alguien canta / canta para siempre. / Amén”. Quizá el amor a la música es esencialmente lograr inclinarse ante un pentagrama como se abraza a una pareja querida, donde en cada caricia se va silenciando aquello que nos separa para asumir exclusiva y apasionadamente aquellos que nos une. Thomas Mann, en *Misión de la música*, lo decía así: “Grande es el misterio de la música. Por su naturaleza a la vez sensual e hipersensual, por su sorprendente alianza de rigor y ensueño, de moralidad y magia, de razón y sentimiento, de día y de noche, ella es, sin duda, la más seductora manifestación de la cultura humana”. Mann mismo escribió algo en 1940 con lo que coincido plenamente y que se puede adscribir a la música toda: “Richard Wagner es uno de los fenómenos más complejos de la historia del arte y del intelecto y uno de los más fascinantes, porque representa el desafío más profundo a la conciencia de cada uno”. El mismo Albert Einstein (a fin de cuentas un científico, un sabio físico) decía estas palabras: “Si no fuera físico, probablemente sería músico. A menudo pienso en música. Vivo mis sueños en música. Veo mi vida en términos musicales. No puedo decir si habría podido hacer alguna pieza creativa de importancia en la música, pero sí sé que lo que más alegría me da en la vida es mi violín”. Ojalá uno pudiera encontrar la palabra que tenga el sentido del violín de Einstein.

Steiner escribió que cuando se habla de música el lenguaje cojea y, ambos, el lenguaje y el cojo, intentan el desvelamiento de lo imposible. Pero no tenemos otra cosa que nuestras propias palabras, así de inexpresivas, así de precarias, pero así de necesarias. Son palabras veladas, enigmas cantados, cuerpos que responden a la incitación del misterio, nieblas o “abstractos arabescos” que nos hablan en un lenguaje pre-lógico de las desgarradas pulsaciones que signan los interrogantes últimos del ser humano: amor a la belleza, necesidad de absoluto, significación de la muerte, miedo a sí mismo y sentido del amor.

El hombre, animal de lenguaje es, antes que nada, animal de corcheas. Como escribe Diana Sperling: “un artista no es nada sin la conciencia de la finitud. Ésta es el motivo por el cual en la obra de arte acontece la verdad, porque es la verdad de la muerte, de la filiación, de la finitud (junto con la aspiración de lo eterno) lo que ahí se dice, sea como fuere y por los medios que el artista disponga, porque seguimos siendo eso: criaturas destinadas a la muerte, pero por lo mismo a la metáfora y la memoria”. Naturalmente, Diana conoce aquel pensamiento que Alberto Ruiz Gallardón me regaló a través de Hugo von Hofmannsthal: “amo la vida. O, por mejor decir, amo sólo la vida”.

Por eso la finitud se me mezcla con lo eterno y la conciencia de una verdad tornadiza, en vaivén siempre cambiante, es muchas veces también la certeza del sentido de la vida cuando una corchea nos habita el alma. Dios no es tan perfecto como una fuga de Bach y por eso Karl Kraus decía: “lo que vive del día, muere con él. Lo que vive en el lenguaje vive con él”. La música, ese querido pentagrama de corcheas, es la prueba irrefutable de tal aseveración.

JESÚS RUIZ MANTILLA



Preguntamos a...

Nuestro contrapunto de abril presenta a un prestigioso periodista cultural con una larga carrera en El País y autor de varias novelas y ensayos, que acaba de publicar *Divos* (Galaxia Gutenberg), donde los más grandes cantantes del momento revelan testimonios de primera mano sobre el mundo de la ópera en el siglo XXI.

© Zenda Libros

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

A Bunbury.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Juanita Banana.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Al de la poesía, sin duda.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Yo creo que lo es, pese a que algunos se empeñen en lo contrario.

¿Cómo suele escuchar música?

Ahora por Spotify, allá donde me encuentre, con mis cascos o en casa.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Tristán e Isolda.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Rigoletto.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

El Teatro Real.

¿Un instrumento?

El piano.

¿Y un intérprete?

Daniel Barenboim.

¿Un libro de música?

Viaje musical por Italia y Francia, de Charles Burney.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Madrid, 1940, de Francisco Umbral y *Extrañas*, de Guillermo Arriaga.

¿Y una película con o sobre música?

Amadeus, de Milos Forman.

¿Una banda sonora?

La lista de Schindler, de John Williams.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Manuel de Falla.

¿Una melodía?

Hey Jude, de los Beatles.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el último movimiento de la *Tercera Sinfonía* de Mahler: *Langsam. Ruhevoll. Empfundener*, que quiso describir con este enunciado: "Lo que el amor me enseña".

¿Un refrán?

En casa del herrero...

¿Una ciudad?

Santander.

***Divos*, su último libro, cuéntenos el por qué...**

Miré atrás y comprobé que había entrevistado a los mejores cantantes de la época presente. Todos ellos conformaban tres generaciones y una visión colectiva fascinante y de primera mano sobre el mundo de la ópera en el siglo XXI. Ha sido más que gozoso escribirlo.

Por cierto, ya que ha abierto el melón, ¿la crítica y el periodismo pueden sufrir de "divinitis"?

Más que los que se la juegan en el escenario, sobre todo la crítica. Y no entiendo por qué.

¿Cuál de sus libros es su niño bonito?

Por Dios, no me haga esa pregunta... ¡Todos!

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

En Madrid sobra elitismo impostado y fuera de lugar, es decir, eso implica lo contrario y así redondeamos la pregunta: que le falta conectar con la realidad y otros públicos.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Los conciertos de piano de mi tío José Francisco Alonso, a los que me llevaban mis padres cuando era niño.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Jesús Ruiz Mantilla?

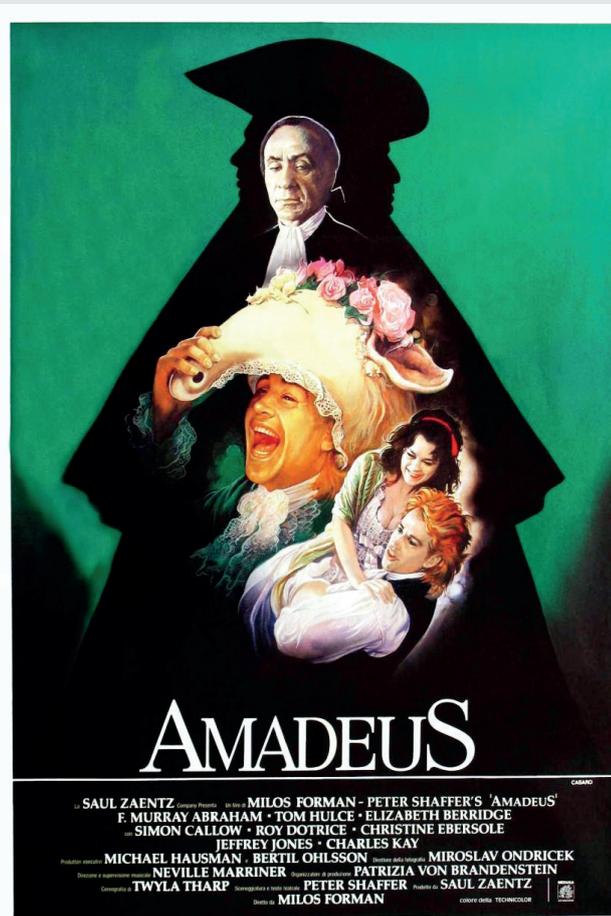
A la Revolución francesa.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

Ser esclavo del teléfono móvil, con todo lo que el aparato diabólico implica.

Cómo es Jesús Ruiz Mantilla, defínase en pocas palabras...

Sereno y rabioso a partes iguales. Disfrutón, hedonista, temperamental, comprometido, desquiciantemente paradójico, flexible, escéptico ya, todavía más idealista que nihilista. Aprendiendo a ser libre, que no es fácil y no sé si lo lograré.



Un cartel poco común para *Amadeus*, de Milos Forman, la película con o sobre música escogida por Jesús Ruiz Mantilla.



Ritmo.es

los 10 discos Recomendados para abril

2

THE HAENDEL PROJECT.
Obras de **HAENDEL y BRAHMS**.
Seong-Jin Cho, piano.
CD DG



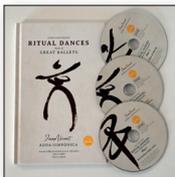
3

SOMMER:
Canciones orquestales.
Solistas.
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
/ Guillermo García Calvo.
CD Pentatone



5

RITUAL DANCES.
BOOK OF GREAT BALLETS.
Obras de STRAVINSKY.
ADDA-Sinfónica / Josep Vicent.
CD Aria Classics



7

R. STRAUSS:
Cuatro últimos Lieder, etc.
Rachel Willis-Sørensen.
Gewandhaus Leipzig /
Andris Nelsons.
CD Sony Classical



9

BAGUER:
Sinfonías ns. 5, 8, 13, 14, 16.
Orquesta Sinfónica
de Castilla y León /
José Luis Temes.
CD Cezanne



1



MONTEVERDI: Concerto.
Settimo Libro de' Madrigali.
Concerto Italiano / Rinaldo Alessandrini.
CD Naïve

4

SHOSTAKOVICH:
Sinfonías ns. 12 y 15.
BBC Philharmonic /
John Storgards.
CD Chandos



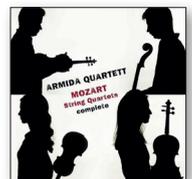
6

PORPORA: L'Angelica.
Solistas. La Lira di Orfeo /
Federico Maria Sardelli.
Escena: G. Falaschi.
DVD Dynamic



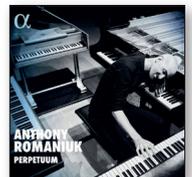
8

MOZART:
**Los Cuartetos
para cuerda completos.**
Armida Quartett.
CD Avi Music



10

ANTHONY ROMANIUK.
PERPETUUM.
**Obras de ADAMS, SATIE,
LIGETI...**
CD Alpha



DVD
VIDEO

UNITEL
EDITION



11 BRUCKNER

WIENER PHILHARMONIKER
CHRISTIAN THIELEMANN



Wiener Philharmoniker
Christian Thielemann
Anton Bruckner
Symphonies Nos. 3 / 6

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es