

Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

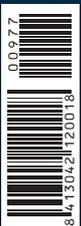
MILOŠ Baroque



#RITMO977

Diego Ares
Maria Callas
Anna Prohaska
Jonathan Tetelman
Teatro Real en NYC
Fanny Mendelssohn

Nº 977 · Noviembre 2023 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo

NAXOS

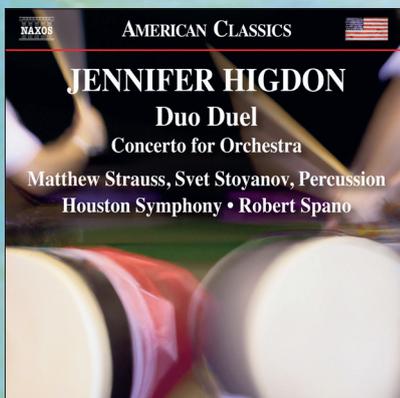
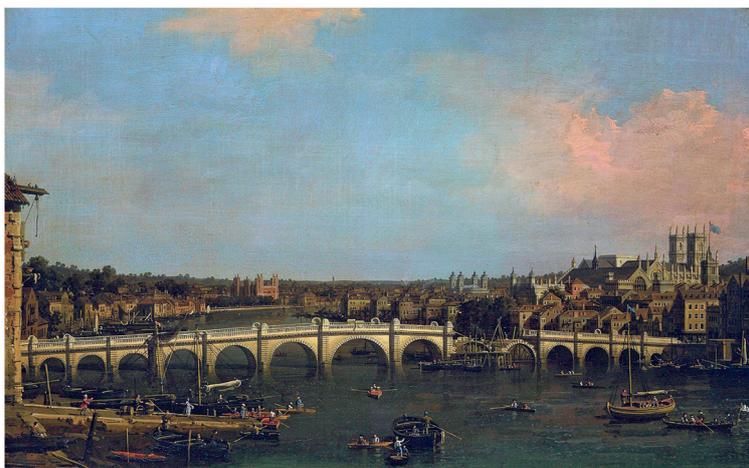
HAYDN

Late Symphonies • 1

Nos. 93–95

Danish Chamber Orchestra

Adam Fischer



Música
DIRECTA

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

SUMARIO NOVIEMBRE 2023

977

Miloš, "la madurez del guitarrista", es nuestra **portada de noviembre**, que ratifica la imparable carrera del guitarrista montenegrino, que nos ha sorprendido con un nuevo disco, **Baroque**, su primera grabación con Sony Classical. Coincidiendo con su presencia en Madrid para interpretar el rol haendeliano de Angelica de *Orlando* en el **Teatro Real**, nos reunimos con la soprano **Anna Prohaska**. También entrevistamos al clavecinista **Diego Ares** y su vinculación de por vida con Bach y sus *Goldberg*, y con el nuevo tenor estrella **Jonathan Tetelman**, que ha grabado *The Great Puccini*.

El Tema del mes lo dedicamos al **centenario** de **Maria Callas**, y nuestro ensayo mensual, firmado por la cellista

Beatriz González Calderón, está dedicado a "**Las veladas musicales de Fanny Mendelssohn en Berlín**". El compositor del mes es **Franco Alfano**.

Nuestro **número 977** se completa con una sección de **críticas de discos**, en pequeño y gran formato, **documentales**, el repaso a las plataformas **EN plataFORMA**, críticas de **óperas y conciertos**, **noticias de actualidad**, **entrevistas y reportajes** en pequeño formato, además de las páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **La gran ilusión**, **Semblanzas**, **Las Musas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Doktor Faustus** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con la cantante, actriz y modelo **Clara Muñiz Torres-Pardo**.

foto portada: © Christoph Köstlin



© Christoph Köstlin

6 En portada
Miloš, la madurez del guitarrista montenegrino



© Werner Classics

10 Tema del mes
Maria Callas, cien años del mito



© Marco Borggreve

14 Entrevista
Anna Prohaska, más que una cantante



© Ben Wolf

18 Entrevista
Jonathan Tetelman, *The Great Puccini*



© François Séchet

22 Entrevista
Diego Ares, reencuentro con las *Goldberg*



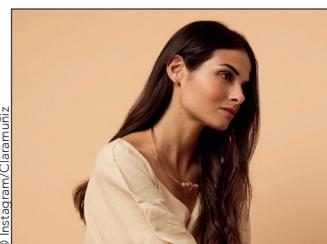
© Symphoniker Hamburg

44 Auditorio
Marina Prudenskaya, Fricka en la Royal Opera House



© Felix Broede

52 Discos
La *Fantasia* de Igor Levit en Sony Classical



© Instagram/Claramuñiz

82 Contrapunto
Con la cantante, actriz y modelo Clara Muñiz

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

RIGOLETTO

2 DIC – 2 ENE

El gran drama verdiano de pasión, engaño y venganza vuelve al Real en una **nueva producción** bajo la dirección de escena de **Miguel del Arco**, y con las grandes voces de **Javier Camarena, Xabier Anduaga, Ludovic Tézier, Adela Zaharia, Ruth Iniesta y Julie Fuchs**.

Estreno de la nueva producción del Teatro Real, en coproducción con la ABAO Bilbao Ópera y el Teatro de la Maestranza de Sevilla

Dirección musical _ **Nicola Luisotti y Christoph Koncz**

Dirección de escena _ **Miguel del Arco**

Orquesta Titular del Teatro Real

Ópera patrocinada por

endesa

TEATRO REALES · 9 0 0 0 2 4 4 8 4 8 · TAQUILLAS



**COMPRA TU ENTRADA
DESDE 18 €**

TEMPORADA
23/24



El Teatro Real es una institución adherida al programa Bono Cultural Joven

Administraciones Públicas



Mecenas principal tecnológico



Mecenas principal energético



Mecenas principales



Mecenas



"In Memoriam"

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

Director

Fernando Rodríguez Polo

Editor

Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Álvaro del Amo, Simón Andueza, Antonio Aroca, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Francisco Carlos Bueno Camejo, Antonio M. Camera, José Antonio Cantón, Jordi Caturla González, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Néstor Echevarría, Javier Extremera, Dario Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Beatriz González Calderón, Pedro González Mira, Agustín Hernández, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Enrique López-Aranda, Justino Losada, Jerónimo Marín, Esther Martín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Anne-Marie North, Elías Perdomo, Gonzalo Pérez Chamorro, Silvia Pons, Silvia Pujalte Piñán, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Lucas Quirós, Arturo Reverter, Inés Ruiz Artola, Juan Manuel Ruiz, Genma Sánchez Mugarra, Pierre-René Serna, Raquel Sernequet, Cibrán Sierra Vázquez, Luis Suárez, Carlos Tarín, Paulino Toribio, Raquel del Val, 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 2022:

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



95 años de pasión musical

Noviembre de 2023 marca un hito histórico para la música clásica en España: la revista RITMO celebra su nonagésimo quinto aniversario. Casi un siglo de existencia es un logro impresionante que merece ser reconocido y celebrado. A medida que nos adentramos en este año 95 de RITMO, no podemos evitar reflexionar sobre su legado y su papel en la promoción y apreciación de la música clásica. Este editorial conmemora los logros, desafíos y esperanzas que han marcado el viaje de la revista a lo largo de los años.

Fundada en noviembre de 1929 por el apasionado músico y empresario Fernando Rodríguez del Río, RITMO nació en una época de desafíos e incertidumbre en el mundo de la música clásica. En medio de las agitadas décadas de 1920 y 1930, Don Fernando emprendió la aventura de crear una revista musical que se convertiría en un pilar de la cultura musical española. Este pianista inquebrantable, agente de conciertos y prolífico escritor reunió a los mejores músicos y críticos de la época para dar vida a su visión.

Higinio Anglés, Conrado del Campo, Manuel de Falla, Joaquín Nin, Joaquín Rodrigo, Adolfo Salazar, Federico Sopena, José Subirá y Joaquín Turina, así como otros destacados nombres figuran en la lista de colaboradores de los primeros años de RITMO, contribuyendo a su crecimiento y prestigio. Don Fernando, a pesar de su pequeña estatura física, poseía un espíritu inquebrantable y una pasión incansable por la música. Mantuvo una labor constante en el mundo musical hasta mayo de 1976, cuando la dirección de la revista pasó a manos de su hijo, Antonio Rodríguez Moreno. La era de Rodríguez Moreno dejó una huella imborrable en la historia de RITMO. Fue una época de ediciones excepcionales dedicadas a figuras notables como Victoria, Mozart, Beethoven, Falla, Schubert o Stravinsky, entre otros. La revista también abrazó la creciente influencia del mundo del disco, destacando el número dedicado al Fonógrafo. Durante este período, surgieron nuevas figuras en la crítica musical y en la redacción, cuyos nombres y contribuciones aún resuenan en el mundo de la música clásica en España, cuyo detalle se puede ver en la página de nuestra Web "Ritmo 1929-20XX".

La tercera generación de la familia Rodríguez, encabezada por Fernando Rodríguez Polo, asumió el timón de RITMO en marzo de 2010, hasta nuestros días. Este período ha estado marcado por desafíos tecnológicos y económicos debido a la revolución de Internet. La creación de la figura del editor, a cargo de Gonzalo Pérez Chamorro, permitió a RITMO abordar estos desafíos con éxito, creando un tándem editorial, en el que el reparto de funciones ha permitido el desarrollo de muchas y novedosas iniciativas tecnológicas y editoriales. Gracias a todo ello, la revista se ha ido adaptando a las demandas cambiantes de los consumidores de música y cultura, y ha desarrollado una presencia sólida en línea, llegando a una audiencia de más de 75.000 profesionales y amantes de la música cada mes a través de sus diversos medios y redes sociales.

A lo largo de sus 95 años de existencia, RITMO ha sido más que una simple revista. Se ha convertido en una enciclopedia viva de la vida musical española e internacional. Ha sido un faro que ha iluminado el camino de la música clásica en España, promoviendo la apreciación de la música y proporcionando una plataforma para el diálogo y la crítica musical, siendo estudiada y reflejada en tesis doctorales y universidades.

Mientras celebramos los logros pasados de RITMO, también miramos hacia el futuro con optimismo. La revista ha demostrado una capacidad constante para adaptarse y evolucionar, lo que le ha permitido mantener su relevancia en una era de cambio constante, siempre apoyada en un rico equipo de colaboradores. A medida que avanzamos, estamos comprometidos a seguir siendo un recurso invaluable para todos los amantes de la música clásica, brindando información actualizada, crítica experta y una plataforma para la discusión y el descubrimiento musical.

Los 95 años de RITMO son un testimonio del poder de la pasión, la dedicación y el compromiso con la música clásica. A medida que celebramos este hito, reafirmamos nuestro compromiso de seguir siendo un faro de luz en este vasto océano cultural, guiando a generaciones futuras de melómanos y continuando nuestra misión de enriquecer la vida cultural de España. Con la esperanza de muchos años más de RITMO, levantamos nuestras copas en honor a este legado musical duradero. ¡Feliz 95 aniversario, RITMO!

Miloš

La madurez del guitarrista

por Esther Martín



© CHRISTOPH KOSTLIN

La imparable carrera del guitarrista montenegrino Miloš Karadaglić sorprende con un nuevo disco, *Baroque*, su primera grabación con el sello Sony Classical. Desde su irrupción en 2011, cuando su álbum debut ocupó el primer puesto de las listas de música clásica del Reino Unido durante más de seis meses, el guitarrista se ha labrado una impresionante carrera. En la actualidad, es considerado uno de los embajadores del instrumento y ha conseguido innumerables premios, entre los que se encuentran un BRIT Clásico, un Echo Klassik y dos Premios Gramófono. Tras seis álbumes de estudio con un repertorio muy representativo del instrumento, ahora prefiere interpretar algo más acorde con el momento personal que vive. Cuenta Miloš que su privilegiada posición al frente de una nueva generación de intérpretes que se abren paso con la guitarra ha supuesto una enorme responsabilidad. De manera consciente, ha pasado los últimos años trabajando sin descanso para conseguir los resultados que quería, situar a la guitarra clásica en los principales escenarios y servir de ejemplo y empuje para las próximas generaciones.

Ahora que ya han pasado más de diez años después de aquel concierto en el Royal Albert Hall que colgó el cartel de "entradas agotadas", ese camino tiene muchos músicos que lo siguen y él puede diversificarse en otros proyectos. Se confiesa preparado para mostrar al público la música que desea interpretar, la que ahora mueve su corazón y sus dedos y con la que, a día de hoy, se siente identificado. Miloš ha estado charlando con RITMO, entre otras cosas, de *Baroque* para Sony Classical (a la venta desde el 13 de octubre en CD y en plataformas digitales) y de su reciente visita a España para interpretar "el Aranjuez".

Acaba de visitar España para interpretar el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo bajo la dirección de Tomàs Grau y la Franz Schubert Filharmonia. ¿Podría contarnos cuáles fueron sus sensaciones?

Interpretar esta música en España me provoca un sentimiento muy especial, porque es vuestro instrumento. La identidad de los españoles está muy cercana a la guitarra clásica, lo que me inspira y hace que sienta una enorme emoción sobre vuestros escenarios. En esta gira se incluyen escenarios con mucha tradición y otros de reciente construcción, pero en mi opinión, tocar en Madrid y Barcelona sigue siendo emblemático; de hecho, hacerlo en Barcelona, en el Palau de la Música, donde el *Concierto de Aranjuez* fue premiado en 1940, ha sido un sueño hecho realidad.

Decidió hacerlo sin amplificar el instrumento, lo que tiene detractores y defensores entre los guitarristas... ¿Por qué esta decisión?

El objetivo era que el público escuchase esta obra como fue concebida en origen, de una manera natural. Cuando fue premiada en el Palau, el *Concierto de Aranjuez* se interpretaba con orquesta y guitarra, sin micrófonos, y así quería volver a hacerlo casi un siglo después. La propuesta tuvo una gran acogida en Barcelona, donde se vendieron todas las entradas.

¿Y en Madrid?

En Madrid ya lo había interpretado en 2013 y recordaba muy bien el Auditorio Nacional, pero en esta ocasión lo he disfrutado más: ahora soy diez años mayor, lo que me da una perspectiva más madura y, además, entonces hubo muchos problemas en la sala (recuerda el músico las huelgas convocadas), lo que enrarecía la atmósfera. Así que ha sido un placer volver y encontrarme con un ánimo tan receptivo.

Cuando se interpreta la guitarra sin amplificar, ¿qué importancia tiene la acústica de la sala?

La construcción del auditorio es fundamental. En este sentido, España es muy afortunada porque cuenta con una magnífica infraestructura para la música, tiene unas salas estupendas, la acústica del Palau, la del Auditorio Nacional o la de los escenarios de Zaragoza son grandes ejemplos. Es un aspecto fundamental para los artistas: la música es mágica y para que haya magia deben estar todos los ingredientes.

Pero también influye la labor del compositor, de hecho, un concierto para guitarra y orquesta debe estar muy bien elaborado para que se pueda apreciar en su totalidad...

En realidad, cuando escuchas el *Concierto para violín* de Tchaikovsky, no estás escuchando las escalas todo el tiempo, hay momentos en los que el solista se funde con el resto de la orquesta. Personalmente, me encanta intercambiar estos papeles, ser el solista en unas ocasiones y formar parte de la orquesta en otras; el *Concierto de Aranjuez* tiene muchas de estas situaciones. Por eso, cuando se usa la amplificación, se crea una situación artificial que provoca que el público piense que debe estar escuchando a la guitarra todo el tiempo, lo que no es musicalmente así. Un concierto con solista y orquesta no es como uno de rock y no se tiene porqué oír todo el tiempo al solista.

La Franz Schubert Filharmonia es una formación joven que dirige Tomàs Grau. ¿Cómo fue trabajar con ellos?

Llegamos a un nivel de estudio profundo, Grau es sesudo y trabaja muy duro y en la orquesta están todos involucrados en conseguir la mejor interpretación posible. Esto permitió explorar nuevas ideas, lo que para mí fue inspirador, revelador y muy nuevo.

¿Por qué?

El *Concierto de Aranjuez* es una de esas piezas que siempre está cambiando y suena diferente con cada orquesta. Su música se acerca a la vulnerabilidad de la personas, es muy humana, lo que provoca que tenga tantos puntos de vista como intérpretes.

“La principal razón por la que me he cambiado a Sony Classical es porque quería interpretar el repertorio que siento, como músico, en cada momento; *Baroque* está en conexión con este objetivo, es la música que quiero grabar y tocar ahora”

¿Incluso en España?

El primer movimiento está lleno de escalas de inspiración andaluza, pero no se puede decir que sea una pieza flamenca, también pizzicatos... Tiene una enorme variedad de técnicas. La inspiración es española y está cerca del sentimiento español, pero es una pieza universal, para todo el mundo, y creo ese era uno de los objetivos de Rodrigo con esta obra.

El pasado mes de octubre presentó *Baroque*, un álbum en el que incluye una selección de obras barrocas especialmente transcritas y adaptadas a la guitarra, tanto en solitario como en colaboración con Jonathan Cohen y su conjunto Arcangelo. Con este disco inicia una nueva andadura con Sony Classical...

La principal razón por la que me he cambiado a Sony Classical después de trabajar 12 años con otros sellos es porque quería interpretar el repertorio que siento, como músico, en cada momento. *Baroque* está en conexión con este objetivo, es la música que quiero grabar y tocar ahora.

¿En qué consiste este proyecto?

Siempre he interpretado música barroca, con la guitarra se suele tocar música de Bach, Scarlatti... Pero, a la vez, sentía que el repertorio era muy limitado, así que en esta ocasión mi intención era traer el repertorio barroco a la guitarra clásica. Al principio, no quería que Bach estuviera en este álbum sino en otro, y pasé mucho tiempo recopilando las piezas, buscando el contraste.

¿Cómo las encontró?

Fue un proceso laborioso porque, en ocasiones, cuando se hacen las transcripciones, no todo funciona y hay aspectos fundamentales que se deben tener en cuenta para no comprometer el resultado. Si se interpreta música de hace más de 300 años con un instrumento moderno, hay que familiarizarse con lo que pretendía el compositor.

El *Adagio del Concierto para oboe en re menor* de Alessandro Marcello... ¿Por qué escogió este repertorio? ¿Tiene alguna predilección?

Los contrastes en el Barroco son frecuentes, de repente tienes los momentos más líricos y a continuación te encuentras con los más bravos, lo que provoca que las emociones se concentren y haya tensión. Precisamente, en *Baroque* me faltaba esa tensión para tener una línea final, probé con la *Chaconna* de Bach y es lo que me hizo pensar que entonces sí estaba completo y preparado este repertorio. Bach significa el principio y el final, la *Chaconna* puso el proyecto en equilibrio, convirtiéndose en una fotografía preciosa de la música que ahora siento.

¿Alguna vez ha pensado acercarse al laúd?

No, nunca he experimentado con otros instrumentos de plectro. Siento que la guitarra es un enorme misterio, cada vez que la toco es diferente, y nunca podré sentir que la controlo por completo. Es impredecible y caprichosa y jamás he sentido la necesidad de cambiar o tocar otro instrumento. Julian Bream tocaba el laúd de maravilla, y también algunos compañeros en la actualidad, pero no estoy interesado en eso. Creo que cada instrumento requiere unas cualidades y habilidades del músico y debemos ser conscientes y saber quiénes somos.

La *BBC Music Magazine* lo incluyó entre “los seis mejores guitarristas clásicos del siglo pasado” y *The New York*



© CHRISTOPH KOSTLIN

“Lo más importante es ser un gran músico, y después, el instrumento con el que lo transmites”, afirma Miloš, que ha grabado *Baroque* con el sello Sony Classical.

Times lo citó como “uno de los guitarristas clásicos más interesantes y comunicativos de la actualidad”. No cabe duda de que, como guitarrista, ocupa un destacado puesto entre los mejores intérpretes del siglo XXI. ¿Cuál es su responsabilidad con el instrumento?

Cuando empecé mi carrera hace 12 años era extraño ver a un guitarrista joven que tocara conciertos por todo el mundo. Así que, cuando empecé, acaparé mucha atención. Esta situación hizo que sintiera una enorme responsabilidad sobre las decisiones que tomaba en cuanto al repertorio, las salas... Fui muy consciente de la importancia del momento, una importancia que recaía sobre mi carrera como intérprete y sobre el instrumento.

¿Se lo esperaba?

No, fue una situación y un rol que yo no había imaginado, la realidad es que estaba en el lugar adecuado en el momento adecuado; afortunadamente, fui consciente de ello y me lo tomé muy en serio. Sabía que si tocaba en un auditorio importante o con una orquesta de prestigio, no sólo sería crucial para mi carrera, sino que también estaba representando a mi instrumento. Desde entonces, siempre he pretendido que la gente entienda lo que considero fundamental: lo más importante es ser un gran músico, y después, el instrumento con el que lo transmites.

Y así comenzó su trayectoria internacional...

Estoy muy orgulloso de este trabajo, durante unos años he viajado por todo el mundo difundiendo esta idea de que el guitarrista clásico es, primero, un gran músico.

¿Lo percibe también en los nuevos intérpretes?

Creo que la percepción actual ha cambiado, la guitarra forma parte de las programaciones con orquesta, y noto un gran cambio estético relacionado con lo que los jóvenes guitarristas quieren en sus vidas. Por ejemplo, ahora, lo que importa en los concursos de guitarra es diferente, no cuenta quién toca más rápido o más, sino

quién hace más música, quién es mejor músico con la guitarra. Esa variación en la mentalidad supone un gran momento.

¿Se percibe en las propuestas que hay en el mercado?

Sí, desde luego. Conozco compañeros, de todas partes, que tienen ideas originales, nuevas, que a su vez representan proyectos más grandes, no solo a la pequeña colectividad de los guitarristas clásicos. Abrir y ampliar esta comunidad siempre ha estado entre mis objetivos.

¿De qué manera le influye esta nueva situación?

A la vez, ahora que esto ha sucedido, creo que también puedo volver hacia las raíces de lo que quiero hacer, a la parte más privada, y eso es lo que me permite *Baroque*. Ser una “especie de embajador de la guitarra” no es sencillo, porque en ocasiones supone una carga enorme, así que estoy muy feliz de haber sacado el trabajo adelante y hacer ahora lo que llevo dentro.

Gracias Miloš, ¡seguro que *Baroque* será un gran éxito!



CNDM 23/24

Centro Nacional
de Difusión Musical

UNIVERSO

BARROCO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala Sinfónica

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS
(FUERA DE ABONO)

- 22/12/23 | **Netherlands Bach Society**
Alex Potter CONTRATENOR Y DIRECCIÓN
Magnificat! Concierto de Navidad
- 28/01/24 | **Cappella Mediterranea**
Leonardo García Alarcón CLAVE Y DIRECCIÓN
C. Monteverdi: *Vespro della beata Vergine*
- 24/03/24 | **Vespres d'Arnadí | Cor de Cambra
del Palau de la Música Catalana**
Christoph Pregardien DIRECTOR
J. S. Bach: *La pasión según San Mateo*

- 28/11/23 | **Philippe Jaroussky**
Le Concert de la Loge
- 14/01/24 | **Les Arts Florissants**
William Christie DIRECTOR
H. Purcell: *The fairy queen*
- 04/02/24 | **Les Accents | Thibault Noally** DIRECTOR
Carlo Vistoli | Emőke Barath
G. F. Haendel: *Rinaldo*
- 17/03/24 | **The English Concert**
Harry Bicket DIRECTOR
Coro de la Comunidad de Madrid
Jeanine de Bique
C. Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea*
- 21/04/24 | **Concerto 1700**
Daniel Pinteño DIRECTOR
María Espada | Giulia Semenzato
G. Facco: *Las amazonas de España*
- 19/05/24 | **Il Pomo d'Oro**
Francesco Corti DIRECTOR
Sandrine Piau | Ann Hallenberg
G. F. Haendel: *Berenice, regina d'Egitto*
- 26/05/24 | **Collegium 1704**
Vaclav Luks DIRECTOR
J.-P. Rameau: *Les Boréades*
- 09/06/24 | **Il Giardino Armonico**
Giovanni Antonini DIRECTOR
Kammerorchester Basel
Franco Fagioli
G. F. Haendel: *Tolomeo, re d'Egitto*

LOCALIDADES A LA VENTA



entradasinaem.es

Taquillas Auditorio Nacional
Red de teatros del INAEM
911 93 93 21



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



Centro
Nacional
de Difusión
Musical

CNDM



Auditorio
Nacional
de Música



UE
23

suscríbete a nuestro boletín

cndm.mcu.es

síguenos en    

MARIA CALLAS

Un siglo de la divina

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

En los primeros días del próximo mes de diciembre se cumplirán los primeros cien años del nacimiento de María Callas; sin duda, una de las voces del teatro lírico más famosas y reconocidas de todos los tiempos. Hablamos de su voz, pero en realidad, su personalidad trascendió el mero espacio de la ópera, proyectándose en otras diferentes facetas que la permitían penetrar en los más diversos estamentos sociales de su tiempo. Una personalidad arrebatadora, llena de pasión y misterio, a pesar de que su popularidad haya hecho de ella un personaje público. Una personalidad que, además de lo artístico, interesa por el modo en que supo construirse su propia carrera y, así, ser dueña de su destino. El misterio que rodea algunas de sus facetas vitales, podríamos decir que comienza incluso desde sus primeros contactos con este mundo; como ella misma nos cuenta:

“Nací en Nueva York bajo el signo de Saturno en la mañana del dos o del cuatro de diciembre. No estoy segura de ello, como de otras circunstancias de mi vida, porque mi pasaporte dice que nací el dos mientras que mi madre mantiene que vine al mundo el cuatro. Prefiero el 4 de diciembre; naturalmente, he de creer a mi madre y, además, es el día de Santa Bárbara, patrona de la artillería, una santa orgullosa y combativa con la que me identifico”

Lo cierto es que no podemos saber con exactitud la fecha de su nacimiento, pues no existe ningún registro civil de ese hecho. Sí existe un documento escolar de matriculación donde figura la fecha del 3 de diciembre. También es cierto que sus padres, tras la muerte de Vasilius, su hijo de tres años, en los primeros meses de 1923, se desplazaron con la hija que les quedaba, de la localidad griega de Meligalas, en el Peloponeso, a Nueva York, donde, como hemos dicho antes, nació en diciembre María.

Orígenes

Se puede decir que, aunque en sus primeros años, lo padres de la pequeña María, muy especialmente su madre, estaban más atentos a los avances artísticos experimentados por Yacynthi, su hermana mayor, desde la más temprana edad destacó por encima de ella. Su madre, Evangelia Dimitriadis, había heredado una gran afición por la música de su padre Petros, quien tenía buenas dotes para el canto, y anhelaba ser actriz. No obstante, las circunstancias familiares y sociales de la época no eran propicias y tuvo que conformarse con ser la esposa de un farmacéutico, Yorgos Kalogeropoulos, que a los pocos años de matrimonio comenzó a prodigar sus escauceos mujeriegos.

Se puede decir que la llegada a Nueva York de la familia Kalogeropoulos fue un revulsivo, pues les permitió superar antes la pérdida de su hijo Vasilius y el embarazo de Evangelia les permitía albergar la esperanza del nacimiento de otro hijo varón. Algunos piensan que la decepción causada por el nacimiento de la niña fue la causa del olvido (o dejadez) de la inscripción en fecha de la nueva integrante de la familia. Los años de Nueva York fueron también de prosperidad para la familia; la compra de una farmacia y los ingresos que proporcionaba, permitieron organizar una vida con el acomodo a que estaban



© ENZO PCCAGLIANI / WARNER CLASSICS

El próximo diciembre se celebra el centenario del nacimiento de María Callas.

acostumbrados en Grecia. También, esos años en Nueva York, permitieron simplificar los largos y complicados nombres y apellidos de la saga: Kalogeropoulos se convirtió en Kalo, Yorgo en George y Yacynthi en Jackie; de este modo, María Kalo se transformó en el María Callas con que se conoció a la diva. Tanto Jackie como María hacían progresos en su educación, aunque los ojos maternos de Evangelia se concentraban sobre todo en su hija mayor, de mayor esbeltez y aspecto más refinado que la pequeña María. A la hija mayor iban destinados los cursos de piano y ballet, que no pasaban desapercibidos para la más pequeña. De esos primeros años podemos deducir la pasión por la música y sus diferentes facetas que invadió siempre la personalidad de María Callas. A pesar de tener a mano una educación global exhaustiva, desde niña prefirió dedicar su atención y su energía total a la música.

Evidentemente, los años de bonanza en Nueva York no podían ser eternos, y con la depresión de 1929, también vinieron algunos escauceos mujeriegos de George, que llevaron a Evangelia a decidir el regreso a Grecia con sus dos hijas en 1936. Con trece años, la pequeña María ya obtenía unos resultados vocales de gran consideración que hicieron que su madre finalmente reconociese su valor real y comenzase a revelar el arte de su hija pequeña en público.

No obstante, el hecho más relevante de estos años de formación de la cantante, fue su primer contacto con la soprano española Elvira de Hidalgo, quien a consecuencia del estallido

“La personalidad de Callas trascendió el mero espacio de la ópera, proyectándose en otras diferentes facetas que le permitían penetrar en los más diversos estamentos sociales de su tiempo”



Maria Callas con la también excepcional soprano Elisabeth Schwarzkopf.

de la Segunda Guerra Mundial se vio obligada a permanecer en Grecia por un tiempo indeterminado, que el Conservatorio de Atenas aprovechó para contratarla como profesora. Evangelia pretendió sin éxito que su hija pequeña fuera admitida allí en 1937 a causa de su corta edad. Ahora, dos años más tarde, por fin consiguió que Elvira de Hidalgo la escuchase y quedase prendada de la capacidad de la joven. Entre la soprano española y la aún adolescente Maria Callas pareció abrirse un canal de comunicación que aumentó la comprensión de la joven. Elvira de Hidalgo dio clases en exclusiva a la joven Callas, transmitiéndole no sólo su saber musical, sino la experiencia humana para llevar a efecto esos conocimientos técnicos. La apreciación que la española tuvo de la griega no se limitó al aspecto exclusivamente vocal, sino que se dio cuenta que además tocaba el piano con gran soltura y sentimiento, lo que le llevó a pensar en la capacidad de la aún incipiente soprano para llegar a la concepción global de la obra que interpretaba. La propia Maria Callas nos cuenta lo decisivo de su relación con la soprano española:

“Le debo toda mi preparación artística, escénica y de entrenamiento y preparación musical a Elvira de Hidalgo. Esta mujer maravillosa me dio no solo su apreciada maestría, sino su corazón, y presencié mi vida entera en Atenas, en el arte y en la familia”

Los años de la Guerra fueron duros, pero aún peor quizás tras la desocupación fascista, pues se libraron duras contiendas entre los aliados, partidarios de la reinstauración de la monarquía, y el Ejército de Liberación Popular. En aquel año de 1944, Maria Callas ya actuaba en la Ópera en obras como *Tiefland* de D’Albert o *Fidelio* de Beethoven; no obstante, el cierre de la ópera por su descanso anual, propició que Evangelia buscase a su hija trabajo en la embajada británica, lo que le señaló como colaboracionista con una causa que a ella ni le iba ni la

“Entre Elvira de Hidalgo y la aún adolescente Maria Callas pareció abrirse un canal de comunicación que aumentó la comprensión de la joven”

venía. En sus propias palabras: “Me asignaron clasificar mensajes secretos. Empezaba a las ocho, pero tenía que levantarme a las seis, porque iba andando para ahorrar el dinero del tranvía. A mediodía los británicos nos daban buena comida, que yo ponía en una cazuela para llevarla a casa y compartirla con mi madre. No tenía más que hora y media de descanso, y solo podía estar en casa quince minutos. Continué así hasta el invierno, y aún sufro por los esfuerzos de aquellos tiempos, que me han dejado en herencia problemas de hígado y tensión baja”.

En 1945, Maria Callas decide volver a Nueva York. Esta vez sola, ni siquiera permite que su madre y su hermana vayan a despedirla. Quien no dejó de hacerlo fue Elvira de Hidalgo, con quien Maria había consultado esta última decisión de su regreso a América, que la española alentó con especial énfasis. Allí le esperaba su padre, y los primeros años de éxitos, rechazos y fulgurante vida artística que se vería confirmada en su regreso a Europa; esta vez para cantar la que sería su consagración definitiva, *La Gioconda* en Verona en 1947.

La voz, el legado

Entendemos que la biografía de Maria Callas, así como su trayectoria artística, es una de las más divulgadas de cualquier cantante de ópera, tanto de su generación como de cualquier otra. Sí es cierto que, quizás hasta este año 1947 en el que nos hemos quedado, la divulgación ha sido menor; por eso hemos querido detenernos en ello. Intentaremos, a partir de aquí, hacernos eco de sus características técnicas y de su amplio legado, acudiendo a los hechos biográficos tan solo cuando sea necesario.

Antes hemos mencionado la apreciación que Elvira de Hidalgo hacía de las aptitudes musicales de la soprano griega. Quedaba fascinada por la capacidad de comprender la obra que interpretaba en su sentido global; es decir, no sólo aprendía sus papeles, sino que tenía muy en cuenta las del resto de los que integraban la obra a interpretar. Esto lo podemos advertir en su forma de construir cada uno de los personajes a quienes da vida, pero también nos ayuda mucho, sobre todo desde el punto de vista de la composición escénica, contemplar su participación en la *Medea* de Pasolini, película de 1969, cuando la soprano ya había hecho unas cuantas veces el papel en la ópera de Cherubini. Es de resaltar el hecho de que la concepción del personaje es, más que fílmica, teatral, y el director italiano se hace eco de ello dejando libertad a la actriz para desarrollar su papel.

Son conocidas las colaboraciones entre Callas y Visconti o Zeffirelli, los dos reconocidos cineastas que también obtuvieron grandes éxitos como directores de escena. Este último establecía la gran diferencia entre la mujer sencilla que se relacionaba con el resto de los humanos y la artista: “Cuando pisaba la escena, una luz brillaba en sus ojos y se llenaba de energía: Maria se convertía en una diosa, un ángel, un demonio, un ser superior, perfecto, capaz de dominarlo todo con su determinación y su arte”. Pocas imágenes nos han llegado de estas colaboraciones; aunque sí documentos sonoros que, muchas veces, no conservan la calidad técnica suficiente como para apreciar en toda su magnitud estos momentos.

Según suelen coincidir la inmensa mayoría de críticos de ópera, la voz de Maria Callas no era especialmente bella, pero sí tenía la capacidad inmensa de penetrar en la psicología del personaje a quien daba vida. En ella la voz era inseparable de la personalidad del personaje, y eso le llevaba a darlo todo en cada interpretación, adaptándose (o compitiendo, según el caso) al resto del reparto de la producción. De hecho, esta forma de llevar la voz a los más elevados extremos, le hizo pagar un precio que pocos artistas están dispuestos a admitir. Es en este punto donde toca comenzar a hablar de su legado y de explicar, al mismo tiempo, las razones por las que las referencias elegidas en la última página son esas y no otras que, en



La soprano junto a Walter Legge y Tito Gobbi.

muchos casos, albergan mayor fama y reconocimiento general. En la opinión de quien esto escribe, el máximo esplendor vocal de la soprano griega lo experimenta entre 1947 y 1956-57 aproximadamente; lo cual no quiere decir que el interpretativo, el del "animal" escénico que llevaba dentro (a ese que se refiere Zeffirelli) no lo siguiera manteniendo hasta el final; simplemente, su voz llegó un momento en que ya no era la de antes.

A pesar de todo esto, personalmente, he de reconocer que, por ejemplo, su interpretación de *Norma* que más me gusta es la de 1960, con Corelli, Ludwig y Serafin en el podio, ni mucho menos la mejor cantada, cuando supuestamente su voz ya se encontraba en pleno declive. No será la mejor cantada, pero quizás sí la interpretada con mayor sentimiento, en la que el carácter hierático que caracteriza a la diosa parece percibirse con mayor intensidad. Algo parecido a lo que ocurre con la *Turandot* que figura entre las reseñas.

Muchos echarán de menos la célebre *Traviata* con Giulini, el audio de la no menos célebre producción de Visconti de 1955. En líneas generales, no creo que ese sea el mejor Verdi que ha cantado Callas; además, tampoco lo es el de Giulini, a pesar de la mitificación a la que se ha sometido el registro casi desde su aparición. Sí es cierto que contiene momentos memorables, la despedida de Violeta en el segundo acto de infarto, por ejemplo, pero falla el concepto global, quizás influenciados en este caso por un Visconti errado.

Precisamente, una contribución no menor de Maria Callas, como influyente mediático, fue que en muchos casos debido a su gran carisma algunos de los grandes directores de orquesta que, por lo general no frecuentaban la ópera italiana, comenzasen a hacerlo, aportando en muchas ocasiones matices que pasaban desapercibidos por otras batutas, sin duda muy eficaces, pero de inferior talento. Es el caso de directores como Bernstein o Karajan, quienes incluso se internan en el terreno del *belcanto*; ahí está la fabulosa *Lucia di Lammermoor* de 1955 el salzburgués, o *La Sonnambula* con el americano que reseñamos en la última página... O Erich Kleiber, ahí está su interesante dirección de *Las vísperas sicilianas* de Verdi de 1951. Ciertamente Verdi, incluso Puccini, era más habitual, pero no así los belcantistas.

Algunos registros históricos que deben ser conocidos y permanecer en los anales discográficos, como el *Macbeth* de 1952, con Victor de Sabata. El papel de Lady Macbeth quizás fuese uno de los mayores descubrimientos del arte de la soprano griega. Se puede decir que, hasta que no llegó esta in-

terpretación, este título hoy fundamental en el conjunto de la obra de Verdi había pasado casi desapercibido; años después llegaron los milagros de Abbado y Muti, con Verrett y Cossetto, respectivamente, que incluso lo superaron, pero el descubrimiento hay que concedérselo a Maria Callas. También, la *Tosca* de 1953 con el mismo Victor de Sabata nos desvela otro de los personajes más inspirados de todos los que dio vida la griega, muy diferente a lo que haría años más tarde con Prêtre, quizás más resignada. O la excelente interpretación de la pareja formada por *Cavalleria rusticana* e *I Pagliacci*, que setenta años después consiguen emocionar como la primera vez.

Entre las reseñas faltan muchas representaciones de títulos de gran valía, ya hemos mencionado el caso de *Norma*, también *I Puritani*, o *Poliuto*, en el caso de Donizetti, o *Anna Bolena*. ¡Cómo no! *La Gioconda* de Ponchielli. Muchos registros que no hemos podido incluir por falta de espacio, como *Il Turco in Italia* o *Un ballo in maschera* con Gavazzeni, *Madama Butterfly* con Karajan, *Manon Lescaut* con Serafin, *La bohème* con Votto; los diferentes registros de *La Traviata*, con Ghione o Rescigno; *Medea* con este último, y tantos otros registros de grandísimo interés. También hay otros que no deben incluirse por mucho espacio de que se disponga. Me viene a la mente la célebre *Aida* de 1953 en México, con De Fabritis en el podio y Mario del Monaco como adversario al que hubiese que vencer desgañándose, una actuación impropia de una artista de su categoría que nunca debiera haberse producido.



© KEN VEEDER

"Cuando pisaba la escena, una luz brillaba en sus ojos y se llenaba de energía", afirmaba Zeffirelli.

SELECCIÓN DEL MATERIAL SONORO Y VISUAL

ALGUNOS DE SUS PAPELES EMBLEMÁTICOS



BELLINI: La Sonnambula. Valletti, Modesti, Ratti. La Scala / Leonard Bernstein. Warner · 2 CD

Una de las grandes versiones que se conservan de esta obra de Bellini. Los protagonistas son, sin duda, Callas y Bernstein, pero perfectamente secundados por sus acompañantes. La soprano griega está imponente en su mejor recreación de este rol.



ROSSINI: El barbero de Sevilla. Alva, Gobbi, Ollendorff. Filarmonia / Alceo Galliera. Warner · 2 CD

Otra auténtica joya, en la que destaca muy especialmente la Rosina estudiada y trabajada al milímetro que nos regala Callas. Para completar el registro, unas voces acompañantes especialistas, y la acertadísima dirección de Galliera de una música nada fácil.



CHERUBINI: Medea. Barbieri, Nache, Penno, Modesti. La Scala / Leonard Bernstein. Warner · 2 CD

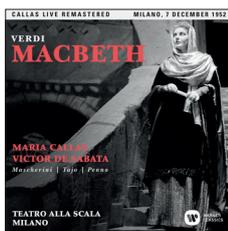
Antes de Bellini en 1955, Callas y Bernstein ya habían trabajado juntos en esta legendaria producción de Medea de 1953, sin duda uno de los papeles más emblemáticos de la cantante griega, a la vez que más justamente valorados, en la cumbre de su carrera.



LEONCAVALLO: I Pagliacci. MAS-CAGNI: Cavalleria rusticana. Di Stefano, Panerai, Gobbi. La Scala / Tullio Serafin. Warner · 2 CD

Una de las grandes colaboraciones entre Callas y Serafin, otro de sus directores habituales. Registros de 1953-54 que, a día de hoy, todavía deben ser contemplados en el olimpo de la discografía de esta apasionante e inseparable pareja de óperas.

VERDI · PUCCINI



VERDI: Macbeth. Mascherini, Penno, Tajo. La Scala / Victor de Sabata. Warner · 2 CD

Este registro de una representación en vivo en Milán a finales de 1952 supone un antes y un después en la valoración de esta obra maestra de Verdi. La recreación de Lady Macbeth por Callas tuvo mucho que ver en ello; también la dirección de De Sabata.



VERDI: Il Trovatore. Di Stefano, Panerai, Barbieri. La Scala / Herbert von Karajan. Warner · 2 CD

Lucia, Butterfly y Leonora son las tres colaboraciones entre la soprano griega y Karajan, cuando ambos se encontraban en la cima de su carrera. Tres documentos legendarios de obligado conocimiento. Como ejemplo este extraordinario e histórico registro.



PUCCINI: Tosca. Di Stefano, Gobbi. La Scala / Victor de Sabata. Warner · 2 CD

Junto a su inseparable y queridísimo Giuseppe di Stefano, el caracterizado Tito Gobbi y la implacable batuta de Victor de Sabata, recrea su concepto de Floria Tosca, otro de sus papeles emblemáticos, del que nos dejó varias muestras, ninguna tan redonda como esta.



PUCCINI: Turandot. Fernandi, Zaccaria, Schwarzkopf. La Scala / Tullio Serafin. Warner · 2 CD

El de Turandot es un papel nada fácil, para el que Maria Callas parecía estar hecha, por reunir cualidades vocales y presencia escénica idóneas. Era necesario rescatar esta última ópera de Puccini. Inge Borkh ya contribuyó a ello en 1955. En el 58 lo haría la griega.

EDICIONES · DOCUMENTALES · CINE



LA DIVINA. Maria Callas y todos sus roles. Diferentes solistas, orquestas y directores. Warner · 131 CD · 3 BR · 1 DVD

Con motivo del centenario, Warner ha lanzado esta edición antológica donde se dan cita los 74 papeles encarnados por Maria Callas a lo largo de su carrera; es decir, todo el fondo de catálogo que la firma heredó de Emi, más algunos documentos en imágenes.



MARIA CALLAS. Los recitales de estudio. Diferentes solistas, orquestas y directores. Warner · 14 CD

Junto a algunos de sus directores más habituales (Arturo Basile, Georges Prêtre, Tullio Serafin y, muy especialmente, Nicola Rescigno) y de algunas voces emblemáticas, a lo largo de estos 14 CD desfilan momentos de gran lucimiento de la diva.



MARIA CALLAS. Life and Art. The Callas conversations. Emi · 2 DVD

Hacia finales de los noventa, coincidiendo con el boom del DVD, Emi publicó esta caja de dos discos con imágenes, actuaciones, entrevistas y diversos documentos visuales que ahora se incluyen en la edición antológica a que nos hemos referido antes.



PASOLINI: Medea. Girotti, Terzoeff. Arte cinema visioni · Raro Video · DVD

Pasolini en 1969 eligió a Maria Callas para su particular recreación cinematográfica de la tragedia de Eurípides. Es la única incursión de la soprano griega en el mundo del cine. El italiano quedó seducido por el hieratismo de actriz en la ópera de Cherubini.

Anna Prohaska

Más que una cantante

por **Lorena Jiménez**

El encuentro tiene lugar, durante su pausa para la comida, en un emblemático café junto al Teatro Real de Madrid, donde este mes da vida a Angelica en el *Orlando* de Haendel. No conocía personalmente a Anna Prohaska y lo primero que me sorprendió al hablar con ella es que es tremendamente cercana, tanto que con Prohaska puedes hablar con la misma facilidad con la que hablas con una amiga y la conversación transcurre en dos direcciones. Al principio creo que el hecho de que tengamos casi la misma edad es lo que nos hace conectar más rápido, pero lo cierto es que, bastan apenas unos minutos, para comprobar que esa personalidad cálida y amistosa es su seña de identidad. El sonido ambiental del tintineo de los cubiertos en los platos, las cucharillas removiendo el café y el murmullo de voces de fondo invade la conversación y la obligan a bajar el tono para no forzar la voz; sin embargo, se muestra relajada, lo que resulta poco habitual en una cantante lírica. Pero Anna Prohaska (Neu-Ulm, 1983) no es una cantante al uso. Una amplísima formación y su pasión por la música le han permitido ir más allá del repertorio estándar hacia polos aparentemente opuestos, además de reivindicar sus propios proyectos. En su adolescencia pensó en estudiar Historia del Arte, quizá porque en su familia también abundan los historiadores de arte o, tal vez, como rebeldía a una infancia rodeada de música en una distinguida familia de músicos vieneses; hija de *Opernregisseur*, madre cantante y hermana de tenor, su bisabuelo fue el compositor Carl Prohaska, y su abuelo, un conocido director musical vienés. Hoy, la heredera de una estirpe musical que se extiende siglos atrás, puede presumir de una trayectoria estelar, que incluye las más célebres casas de ópera y festivales, muchas de las orquestas más famosas del mundo y a directores como Claudio Abbado, Pierre Boulez, Harnoncourt, Barenboim, Rattle...



Mientras echa un vistazo a la carta, hablamos, entre otras cosas, de cómo van los ensayos, de su rol como Angelica en la singular producción de Claus Guth, que ya estrenó en el Theater an der Wien con Il Giardino Armonico y dirección musical de Giovanni Antonini...

Aquí es un poco distinto, porque cuando hace años hice esta producción en Viena, cantamos la ópera con instrumentos barrocos y aquí lo hacemos con instrumentos modernos, lo que implica otra afinación... Así que es como si cantase un nuevo rol, con nuevas coloraturas; es como si tuviera que reconducir todo un poco, pero hoy, después de dos semanas de ensayo, siento que, de alguna manera, ¡ya todo se ha fijado! Y también es verdad que mi voz ha cambiado un poco con los años, porque he cantado cosas como Illia en *Idomeneo*, es decir, esos papeles mozartianos más lírico-dramáticos... He cantado también *Lieder* más graves, cantatas, etc., y todo eso ha contribuido a desarrollar un poco más mi registro grave... Así que ahora tengo que volver a encontrar las ligeras coloraturas de Haendel, pero es un proceso interesante...

Aunque ya ha cantado varios roles y muchas arias de Haendel...

Sí, pero tengo que decir que Angelica es un rol con una tesitura muy aguda; es un poco como Morgana, pero no como Alcina, Agrippina, Cleopatra, Merab en *Saul* o Iphis en *Jephtha*... Y no me refiero solo a las notas agudas, sino a la tesitura en sí, la extensión... Y, por tanto, requiere un enfoque diferente, hay que afrontarla con otra técnica...

¿Por qué Haendel gusta tanto a los cantantes?

Para mí, Haendel es mi isla particular cuando quiero hacer limpieza de mi voz, de mis oídos, porque lo tiene de todo... Tiene coloratura, largas líneas... ese *languido*... ese *sospirando* en la música; pero también todos los colores que uno pueda desear...

¿Y qué tiene de especial esta producción de Orlando firmada por Claus Guth? ¿Qué nos propone el conocido Regisseur alemán?

Es muy cinematográfica... Recuerda a *Taxi Driver*, pero también hay, por ejemplo, citas a Buñuel... Hay varias referencias a directores surrealistas... Claus Guth es un director muy cinematográfico; por un lado, quiere mostrar el fuerte realismo de las situaciones... pero, por otra parte, hay también un claro componente surrealista, que ya aparece en el propio libreto, tal y como se aprecia, por ejemplo, en el personaje de Zoroastro, que es un *Zauberer* (mago, hechicero), que todo lo controla... Yo hice una nueva producción de *Così fan tutte* con Claus en Salzburgo, y hay muchas cosas que me recuerdan a *Così*... En el libreto está claro que Angelica solo ama a Medoro, pero para hacer más realista e interesante el *Orlando*, creo que Claus Guth hace muy bien en situar a Angelica entre los dos hombres, porque ella siente esa nostalgia melancólica hacia Orlando; quizá, físicamente quiera volver con él, pero es consciente que esa relación con Orlando no es muy sana, es decir, puede que sea una relación apasionada pero sabe que también es peligrosa... Y, en cambio, con Medoro, seguramente sea una relación más tierna y dulce... Y luego con Dorinda vemos también esos elementos que, tanto en la obra como en la producción, nos hacen pensar en el *Sueño de una noche de Verano*... Podemos ver incluso a Dorinda como una especie de Helena o de Hermia del *Sueño de una noche de Verano*... En definitiva, hay toda una serie de asociaciones que el público puede apreciar...

“Para mí, Haendel es mi isla particular cuando quiero hacer limpieza de mi voz, de mis oídos, porque lo tiene de todo”



La soprano Anna Prohaska en la ópera *Orlando* de Haendel con la puesta en escena de Claus Guth.

Parece que estoy hablando con una auténtica dramaturga...

(Risas)... Bueno, lo cierto es que siempre me ha interesado mucho la dramaturgia... He crecido en ese mundo, porque mi padre era director de escena de ópera, mi hermano es cantante, mi madre era cantante y mi abuelo era director de orquesta... A mí, además, siempre me ha gustado mucho el teatro... De hecho, vi *Don Carlos* de Schiller en Madrid, en la producción de Calixto Bieito, porque aunque no sé bien el español, conocía muy bien el drama y la ópera...

Y tengo entendido que también le gusta mucho el arte...

Sí, porque en la otra parte de la familia son todos historiadores del arte... Mi tío, por ejemplo, está especializado en la pintura barroca y en Caravaggio; mi tía es historiadora del arte especializada en el mundo textil... Mi otra tía es historiadora del arte especializada en el impresionismo francés y *Frühmoderne*...

¿Y suele visitar museos cuando está en una ciudad y los ensayos se lo permiten? ¿Ha estado ya en el Prado o en algún otro museo de la capital?

Sí, claro... Ayer estuve en el Museo Sorolla... También he estado en el Reina Sofía, en el CaixaForum y quiero ir otra vez porque hay una nueva exposición... Hace unos años estuve en El Escorial, por el *Don Carlos*, obviamente...

Volviendo al ala de su familia de distinguidos músicos vieneses, creo que su bisabuelo, el compositor Carl Prohaska, conocía a Webern...

Sí, así es, porque todos vivían en el mismo distrito en Viena... Berg vivía, por ejemplo, en la Trauttmansdorffgasse, y mi familia vivía prácticamente en la esquina, en la Maxingstraße, y yo crecí allí... Mi bisabuelo fue incluso estudiante de Brahms... y mi tatarabuelo conocía a Mahler... Era la típica familia artística y musical vienesa... En cambio, mi familia por parte de madre era la típica familia de clase trabajadora del Norte de Inglaterra, de hecho, procedía de Irlanda... Eran católicos irlandeses que emigraron como otros muchos pero, aunque de forma más pobre, también se formaron en música clásica y en casa escuchaban Bach, Puccini, Verdi, Mozart... y todos los niños tocaban un instrumento o cantaban. Obviamente tuvieron otro tipo de acceso a la música, pero la música siempre estuvo presente y en



Con la violinista Isabelle Faust, Anna Prohaska grabó los *Kafka-Fragmente* de Kurtág.

esa familia hubo tres cantantes; mi madre y sus dos hermanas... Las tres eran un poco como las Andrews Sisters, y cantaban en *clubs* y cantaban pop; cantaban desde Elvis Presley a operetas de Léhar, Strauss... Incluso hasta óperas de Puccini... de todo... Y en algunos conciertos, las tres hermanas llevaban también con ellas a sus tres maridos, que también cantaban... ¡Algo totalmente loco! (risas).

Su hermano, Daniel Prohaska, también es tenor y canta mucha Operette... Usted ha cantado también opereta... ¿Cantarla bien es más difícil de lo que parece?

Sí, efectivamente, y en diciembre vamos a hacer un concierto juntos en el Staatstheater de Gärtnerplatz en Munich... La opereta es muy difícil. Para empezar, es súper aguda, con mucha coloratura y además de cantar, tienes diálogos... Así que tienes que cantar, hablar, cantar, hablar, cantar, hablar... Y, además, tienes que bailar un poco también... ¡Es como un triatlón! En una puesta en escena de Claus Guth tienes que actuar, correr, fumar..., pero al menos no tienes que bailar y no tienes diálogos (risas).

Hablemos ahora de los *Kafka-Fragmente* de Kurtág, que interpretará el mes que viene junto a la violinista Isabelle Faust en la Sala Foyer del Gran Teatre del Liceu, y que ha grabado también en disco. ¿Qué destacaría de estas miniaturas musicales? ¿Cómo surge la idea de este proyecto con Isabelle Faust?

Son muy interesantes porque hay muy pocas obras compuestas exclusivamente para soprano y violín... Hay algunas *folk songs* de Rebecca Clarke, de Vaughan Williams o de Gustav Holst, pero estos *Kafka-Fragmente* de los años 80 están realmente compuestos para violín y piano... Hace cuatro años me lo comentó Isabelle... Son pequeñas obras de cámara, pequeños aforismos con escritos de sus diarios, cartas... Hicimos nuestro primer concierto en Berlín, pero luego empezaron las cancelaciones...

“La escena de Claus Guth para *Orlando* es muy cinematográfica y recuerda a *Taxi Driver*, pero también hay citas a Buñuel y varias referencias a directores surrealistas... Claus Guth es un director muy cinematográfico”

Y, aunque teníamos previsto hacer la grabación dos años después, al final la hicimos antes, porque como durante la pandemia se cancelaron tantos ensayos, decidimos grabarlos en ese momento en el Teldex Studio de Berlín, ya que era realmente el momento ideal para hacerlo, porque teníamos tiempo para ensayar y éramos solo dos mujeres, y no requería ninguna orquesta... Y fue fantástico poder invertir ese tiempo en algo tan provechoso...

Ha trabajado con conocidas figuras de la interpretación historicista como Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Giovanni Antonini, Andrea Marcon... y con ensembles de diferentes países, ¿ha notado muchas diferencias en cuanto a la praxis interpretativa?

Sí, es realmente maravilloso ver lo diferente que son las escuelas... Por ejemplo, Harnoncourt tiene una concepción diametralmente opuesta en cuanto a los recitativos de la que tiene René Jacobs... René Jacobs quiere que se cante todo exactamente cómo está (tono, ritmo...), poniendo muchos instrumentos en el continuo (desde el contrafagot a varios órganos)... Y Harnoncourt, en cambio, es todo lo contrario; él decía: “me da exactamente igual qué ritmo canta, lo importante es que encaje con el texto” (risas). “Da igual qué tono haga, si encaja con la armonía...”. Recuerdo cuando decía: “¿Conoce usted a Frank Sinatra?” (Me canta por Frank Sinatra)... “déjese inspirar por él... él no va siempre a tono...”; es como si fuera un poco fuera del *beat*... Harnoncourt estaba siempre informadísimo y preparadísimo a todos los niveles pero, aunque tenía un conocimiento increíble y era muy culto, era una persona de lo más normal y muy amable, con sus anécdotas y su gran sentido del humor, todo lo contrario a otras figuras... La verdad es que fui realmente una privilegiada de poder trabajar con él al menos dos años...

También ha trabajado con otras figuras legendarias como, por ejemplo, Pierre Boulez, ¿qué recuerdos tiene de aquella *Lulu-Suite* de Berg en el Festival de Salzburgo?

Fue increíble, aunque ya era muy mayor en aquel momento y no hablaba mucho... Yo había cantado ya alguna vez la obra con Abbado, así que llegué muy preparada, pero fue una época estresante porque estaba haciendo al mismo tiempo *Così* con Claus Guth en Salzburgo, y tenía ensayos con piano, y luego tenía ensayos entre medias para el concierto, ensayos con la orquesta, etc. Así que fue muy estresante, pero en aquella época era joven y pude con ello (risas)...

Con Abbado hizo también el *Requiem* de Mozart y recuerdo que estrenó *Il Rumore del Tempo* de Giacomo Manzoni junto a Maurizio Pollini en el Festival de Lucerna... Pero, ¿cuándo le llegó la primera petición de Abbado para cantar con él?

Pues fue un divertido efecto-dominó, porque Jan Diesselhorst, un fantástico chelista de los Berliner Philharmoniker, que desgraciadamente murió muy pronto, me había invitado para hacer un cuarteto de Schoenberg en mi primer concierto en el marco de la programación de los Berliner Philharmoniker, y otro miembro de la orquesta me escuchó y pensó: "quizás ella pueda cantar el estreno de Wolfgang Rihm, porque vamos a hacer un gran concierto de cámara por el 75 cumpleaños de Abbado". Creo que fueron seis compositores, y cada uno de ellos compuso una obra para él... Abbado me escuchó en ese concierto cantando la obra de Rihm y dijo: "quiero que ella venga conmigo de gira a Venezuela con la Orquesta Simón Bolívar"... Y estuvimos allí dos semanas, y cada día ensayábamos Pamina, Lulú... arias de Mozart... Hicimos allí un programa que luego repetimos en el Festival de Lucerna y después hicimos también en Berlín, pero no con la Simón Bolívar, sino con la Filarmónica de Berlín... Y luego hice el *Requiem* de Mozart con la Lucerne Festival Orchestra en el Festival de Lucerna y, al poco tiempo, lamentablemente falleció. Pero tuve la oportunidad de cenar casi cada día con él cuando estuvimos en Venezuela, íbamos a caminar, hacíamos senderismo...

De Wolfgang Rihm cantará luego otras muchas obras, algunas escritas ex profeso para usted, ¿pero cuándo se inicia esa relación con el famoso compositor alemán?

También tiene su historia, porque antes de que yo naciera o cuando todavía era muy pequeña, en los años 80, mi padre hizo una de las primeras producciones escénicas de su ópera *Die Hamletmaschine* en Friburgo... Pero, realmente, le conocí en el concierto de cumpleaños de Abbado; entonces me dijo que quería componer una gran obra con orquesta para mí, y escribió *Samothrake*, sobre un texto poético del pintor Max Beckmann, para mí y la Gewandhausorchester de Leipzig. Y luego, en una comida, me contó que quería escribir una ópera sobre Saúl y la bruja de Endo, con libreto de Botho Strauss para la Staatsoper de Berlín, donde yo iba a cantar el rol de la bruja; al final se canceló porque, lamentablemente, fue diagnosticado con cáncer, aunque ahora afortunadamente parece que está mejor... Pero como ya tenía hechos unos sketches de la ópera, terminó usándolos para un dúo que nos escribió para mi amigo chelista Nicolas Altstaedt y para mí, que ya hemos hecho en muchos sitios, y que también queremos grabar. Rihm escribe maravillosamente para la voz...

Fue miembro del Ensemble de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín con Daniel Barenboim, ¿qué tal la experiencia?

Sí, estuve durante dos años en el Ensemble, y unos años antes ya había hecho algunos proyectos en el segundo escenario de la Staatsoper, y fue allí donde me escuchó la directora de casting y me recomendó a Barenboim. Audicioné para él y en 2006 llegó mi primer contrato como Papagena... Pero antes de que cantara mi primera función como Papagena, hice una sustitución de última hora como Frasquita en *Carmen*, y tuve que ponerme a estudiarla toda la noche en francés... ¡Fue el mayor estrés de mi vida! (risas)... Lloré en el metro y todo, pensando aquí se acaba mi carrera, pero afortunadamente todo salió bien y me ofrecieron un contrato para formar parte del Ensemble. Supongo que dirían "esa chica tiene nervio" (risas). Y con Barenboim al principio fue horrible, porque precisamente en esa sustitución tuve que ensayar con él; yo quería tener la partitura conmigo, porque no quería cometer ningún fallo delante de él, pero me tiró la partitura al suelo diciendo: ¿Vas a salir con ella al escenario?... (Risas). Pero luego fueron unos años estupendos trabajando juntos... Hicimos *Liederabend*, música de cámara o el estreno alemán de *What are Years* de Elliott Carter...



© Marco Borggreve

La soprano estará en el cast de *Orlando* de Haendel que ha programado durante octubre y noviembre el Teatro Real.

Otra figura destacada en su trayectoria musical es el director Sir Simon Rattle, con quien hizo su debut a los 25 años con los Berliner Philharmoniker cantando Webern, ¿qué destacaría de su forma de trabajar?

Rattle es realmente un ángel... No encarna para nada esa figura del Maestro; tiene un carisma natural, y tú quieres estar bien preparada para él, porque él es maravilloso... Y además ese amplio repertorio que tiene; puedes escucharle un maravilloso Mahler y, al mismo tiempo, dirige perfectamente a Ligeti... Yo hice incluso Cantatas de Bach... Recuerdo que Simon me escuchó cuando yo estaba ensayando *Being Beateous* de Hans Werner Henze con el Ensemble de la Filarmónica de Berlín y me dijo: "quiero hacer esto en el Festival de Pascua de Salzburgo y llevarlo de gira". Luego hice también una *Liederabend* y me preguntó si quería hacer una sustitución de Dorothea Röschmann para cantar Lieder de Webern porque ella había cancelado; todo fue fantástico... Me dio mucha confianza y fue un gran apoyo; y luego volvimos a hacer muchas más cosas... También hicimos cosas juntos en la Staatsoper, como *Der Rosenkavalier* o *Hippolyte et Aricie* de Rameau... Estuve también con él en el Covent Garden cantando Sor Constance en *Dialogues des Carmélites*...

Una última curiosidad: ¿Sigue escuchando Heavy metal?

Sí, Metal lo escucho sobre todo cuando hago jogging, y escucho también otras cosas como electrónica...

Gracias, esperamos que disfrute de Madrid y sus museos y nosotros de su Angelica en el *Orlando* del Teatro Real.

Jonathan Tetelman

“Cantar Puccini de joven es un gran riesgo”

por **Darío Fernández Ruiz**

Tras el éxito de debut discográfico, Jonathan Tetelman (1988), que cantó en el pasado Festival Perelada, acaba de publicar su segundo recital con Deutsche Grammophon: *The Great Puccini*, una celebración del compositor de Lucca en la antesala del centenario de su fallecimiento. Jovial, desenfadado, el ascendente cantante norteamericano se autodefine entre bromas como la típica *testa di tenore* que habla de agudos y nada más. El encuentro se produce por videoconferencia al término del ensayo general de *Il Tabarro* que estrenaría en la Deutsche Oper de Berlín dos días después. Lo concertamos chateando a través de una conocida red social (se muestra muy activo en varias) y se conecta dos horas antes de lo previsto. “Lo siento. Llevo cinco años viviendo en Europa, pero todavía no he cogido el tranquillo al sistema de veinticuatro horas”, se excusa con una naturalidad y una simpatía aplastantes.

Le gusta viajar, se considera aventurero y se declara enamorado de esa vida (un mes aquí, otro allá) que una carrera de ópera internacional conlleva. Ya no es el “donnadie” que sustituyó a Piotr Beczala en Tanglewood; vive aferrado al presente y le cuesta imaginar su vida dentro de diez años, pero sueña con hacer una película sobre Mario Lanza. Algo que, a la vista de su talento, bien pudiera hacerse realidad.



¿Cuándo, por qué y cómo tuvo la idea de ser cantante de ópera?

¿Quiere decir que cuándo concebí por primera vez el delirio de hacerme cantante de ópera? [Ríe] Es una pregunta difícil de contestar. Siempre supe que quería cantar, pero desconocía lo que mi voz sería capaz de hacer. Cuando era pequeño, quería cantar en un coro; de adolescente, quería hacerlo en un grupo rock; en la universidad, quería cantar música clásica... Creo que la inspiración y el verdadero interés por ser cantante de ópera surgieron cuando mi voz [inicialmente de barítono] pasó a ser de tenor. Antes, había sido disc-jockey y promotor musical en Nueva York, pero fue entonces cuando verdaderamente decidí que quería hacerme cantante de ópera, aunque no supiera muy bien lo que significaba. Supe que quería [tener] esa voz, quería [experimentar] esa energía y que nada me impediría conseguirlo.

¿Qué años tendría entonces?

Veinticinco o veintiséis... Ser cantante de ópera nunca había sido mi aspiración; sencillamente empecé a serlo en ese momento. De repente, identifiqué qué era lo que quería ser y me dije a mí mismo que sería esa persona.

Y dado que se encontraba en Nueva York, ¿qué fue exactamente lo que hizo? ¿Acudió a ver representaciones del Metropolitan o de la NYCO?

Eso ya lo había estado haciendo antes, cuando aún era barítono y la ópera ya había empezado a interesarme. Lo que ocurre es que entonces no sabía si sería capaz de hacer aquello. Veía que había que cantar, pero que también había que actuar y nunca me había visto a mí mismo como un actor, un hombre de escena, protagonizando un espectáculo. Siempre había considerado que podía cantar, pero... creo que tenía que ver la edad: aún era muy joven, estaba muy, muy delgado y no me veía como ese arquetipo del barítono grande, bravucón, con una voz enorme...

¿Y ahora?

Antes de cantar como tenor, hice una ópera, *Die Fledermaus* [una de cuyas representaciones puede localizarse fácilmente en YouTube]. Interpreté el personaje de Eisenstein, que no es propiamente un papel para cantante; si eres tenor, lo puedes hacer fácilmente, pero en realidad es un papel para un actor. Lo hicimos en alemán y entonces pensé: "Si puedo hacer esto, es que puedo actuar". Era algo realmente difícil para mí. Tenga en cuenta que todos los diálogos eran en alemán y yo sólo tenía veinticinco años...

¿Dónde fue aquello?

En Nueva York, dentro del programa *Prelude to performance* [Preludio de representación] de la Fundación Martina Arroyo.

Y ahora que ha debutado en teatros tan importantes como Viena, Londres, San Francisco, Houston, Turín... Si tuviera que escoger los tres grandes momentos de su carrera hasta la fecha en términos de satisfacción personal o resultado artístico, ¿cuáles elegiría?

Creo que, entre los más tempranos, el primer gran momento de mi carrera fue cuando sustituí en el Festival de Tanglewood a Piotr Beczala. Estaba cantando *La Bohème* en inglés en un colegio en el medio de Pittsburg y me llamaron a mí, a un *donnadie*, para cantar ante veinte mil personas. Y lo superé. Esa es la primera vez que sentí con absoluta claridad "esto es lo que quiero y es lo que voy a perseguir". Fue una sensación fantástica. Llevé todo el peso sobre mis hombros y lo logré, corrí una carrera y la gané.

Y lo disfrutó...

Vaya que sí. Fue una experiencia maravillosa. Fue una de las primeras veces que trabajé con un grupo completamente

profesional y ¡¡jira con la Orquesta Sinfónica de Boston y Andris Nelsons!! Uno no puede aspirar a más. Cantar ante un auditorio de cinco mil personas, sin micrófono... No sabía si sería capaz... Ni siquiera lo pensé. Pero fue uno de esos momentos en los que uno se dice: "Es lo que tengo que hacer, vamos a por ello"... Después de aquello, diría que otro punto importante en mi carrera fue la *Francesca da Rimini* [de Riccardo Zandonai] que hice en la Deutsche Oper de Berlín. Desgraciadamente, la primera vez lo hicimos sin público por el Covid. Pero enfrentarse a este repertorio más pesado, al *verismo*... Aunque había cantado *Tosca* y *Madama Butterfly*, *Cavaradossi* y *Pinkerton* son papeles intermedios; en cambio, el de Paolo es muy exigente. ¡Y cantarlo siendo tan joven y que después Deutsche Grammophon se fijase en alguien como yo, que seguía siendo un *donnadie*! Ese fue el siguiente gran paso. Y desde entonces... tengo que decir que el tercer gran hito de mi carrera ha sido [*Macbeth* en] Salzburgo [este pasado verano]. Ahí asumí un riesgo; no pensaba que me llegaría a gustar el papel de Macduff, pero lo cierto es que *Macbeth* una ópera fantástica y ahora me encanta Macduff, me parece un papel magnífico...

Y, en mi opinión, tiene el aria más grande que Verdi escribió para tenor...

Sí, a mí también me lo parece, pero también es muy *spinto*, muy grave, un aria muy dramática para alguien que la canta y luego se tira toda la ópera pasando el rato... [Ríe]

¿De qué se arrepiente?

Creo que canté *Tosca* demasiado pronto. Pero estoy contento de haberla cantado demasiado pronto porque hizo que cambiara mi forma de pensar sobre la voz. Fue un bofetón de realidad. Había sido demasiado ambicioso; pensé: "bueno, Corelli la cantó a esta edad, así que no hay problema. Yo podría ser como él". Pero eso no es realista. Corelli es Corelli, Jonathan Tetelman es Jonathan Tetelman. Uno es el que es y el mero hecho de que algo sea adecuado para alguien no lo hace adecuado para ti o para otros en ese momento. De hecho, creo que la canté antes que Corelli, lo que debería haber sido una señal... [Ríe]

Ya que ha mencionado papeles líricos, spinto... ¿Cómo describiría su voz en este momento?

Voy a copiar a Corelli en esto: creo que mi voz es [en italiano] "grande lírico". Siempre lírica, plenamente lírica, nunca *spinto*, nunca dramática, simplemente grande y lírica.

Supongo que el hecho de que su voz sea así, grande y lírica, fue el criterio para la elección de arias de su último álbum, *The Great Puccini*...

Sí, efectivamente. Creo que he intentado quedarme en el territorio más lírico de Puccini, antes que adentrarme en el más pesado o dramático. Hay algo de este último en *Fanciulla* y *Tabarro*, pero, si se da cuenta, no canté el aria grande de *Fanciulla* ni la de *Tabarro*. Durante los próximos diez años, quiero cantar papeles con sustancia...

¿Cuáles serían entonces los límites de su repertorio actual?

Lo más ligero que hago es Alfredo. Me encantaría hacer Don Ottavio y Ferrando, pero no me lo proponen. Y en cuanto a lo más pesado, diría que Luigi. Pero solo me interesa porque es una ópera muy corta. Son quince o veinte minutos de canto; no es *Tristán*... Tampoco es *Tosca*. *Tosca* tiene mucho trabajo; en el primer acto cantas mucho; incluso con *Pinkerton* hay que cantar bastante. Luigi es más pesado, pero acaba pronto...

¿Qué importancia le da a la técnica?

Absoluta. Mi idea del canto gira en torno a ella. Si no tengo la técnica, no canto el personaje. Es algo que aprendí con la ex-



© BEN WOLF

Jonathan Tetelman, que cantó en el pasado Festival Perelada, acaba de publicar *The Great Puccini*.

perencia de *Tosca*. Si desde el punto de vista técnico soy capaz, entonces lo canto; pero hay personajes que no son para mí. Por ejemplo, *Los pescadores de perlas*. No sé si tengo la capacidad técnica para afrontar ese registro tan agudo. Para mí no es natural. Dicho esto, estoy abierto a intentar papeles líricos como Werther, Duca y otros. Quiero cantar roles líricos todo el tiempo que pueda, pero mi voz es algo más grave, un poco más *pesante*.

Se lo pregunto porque hace un mes hablaba con Juan Diego Flórez sobre la técnica y parecía estar de acuerdo con Giuseppe di Stefano en que "era un invento de los profesores de canto"...

Creo que di Stefano no tenía técnica. Su voz era así [abre los brazos para representar su canto abierto]. Se ensanchaba más y más al subir y al final sufrió por ello... Pero tienes que tener una idea sobre tu voz. Creo que no hay una técnica: en eso estoy de acuerdo con ellos. Pero sí existe tu técnica. Necesitas desarrollar la tuya. Tus músculos no son iguales a los de nadie. Nadie se hace culturista en un gimnasio con las técnicas de otro. Tienes que desarrollar tus propias fortalezas. Lo que hace que seas un artista es que tengas tu propia técnica, tu propia forma de cantar. Lo que es bueno para Juan Diego Flórez no lo es para mí, aunque los dos tengamos una técnica...

De acuerdo. Pero hace un momento volvió a mencionar la experiencia de aquella *Tosca* y me gustaría que me explicase por qué no se sintió cómodo.

Creo que entonces no estaba en una situación en la que mi voz fuera suficiente. No estaba lo suficientemente maduro para ese papel. Corelli también lo dijo. Le llevó tres años montar Cavaradossi. Todos los papeles de Puccini requieren madurez vocal. Cantar Puccini de joven es un gran riesgo. Lleva mucho tiempo prepararlos y necesitas mantenerlos en tu repertorio. No puedes decir "ah, ya canté Pinkerton, voy a dejar el papel... Y ya canté Rodolfo, no voy a...". No, las cosas no funcionan así. Estos personajes se crean a lo largo del tiempo.

¿Escucha sus grabaciones?

Mi novia estuvo en el ensayo de esta tarde y grabó mi aria y el dueto y lo escuché para comprobar el volumen, el color, el fraseo... Pero normalmente no me escucho. Ahora bien, cuando se trata de un papel nuevo, intento hacerme una opinión.

Ha mencionado varias veces a Corelli, que supongo será un referente para usted. ¿Qué es lo que le hace tan especial?

Es una buena pregunta. Su voz transmite mucha energía, pero en ella también hay sutileza, belleza y [en italiano] *fraseggio*. Creo que Corelli es como el lanzador de cierre en beisbol: tienes que adorarle porque tiene tantas cualidades... Y es que él tiene algo que ningún otro cantante tuvo. Un carisma especial y, al mismo tiempo, una energía tremenda. Nadie ha tenido una voz así.

Y, además de Corelli, ¿escucha a otros cantantes para inspirarse?

Por supuesto. Es mi religión.

¿Quiénes son los sumos sacerdotes de su religión?

En *Il Tabarro*, Domingo, Moldoveanu, Giacomini... Martinucci sería el papa, pero el rey es Mario del Monaco. Para *Butterfly*, Bergonzi y Gigli son lo más.

Quizás también di Stefano...

Sí, para *Tosca* y *La Bohème*.

Antes de acabar, me gustaría preguntarle por el futuro. Antes comentó que le gustaría cantar papeles con sustancia durante los próximos diez años. ¿Qué le gustaría haber hecho o logrado para entonces?

Me costaría responderle incluso si me preguntase cómo imagino mi vida dentro de cinco años, así que hacer una estimación sobre dónde voy a encontrarme en diez años sería jugar al azar, pero sí sé que me gustaría hacer otras cosas aparte de ópera. Creo que la ópera me permite ver todo lo que quiero ver en este mundo. Me llevará a lugares a los que nunca pensé que iría y a vivir experiencias que nunca imaginé. Y eso es lo que hace que una carrera operística sea tan especial. Vas a un sitio, vives allí, comes la comida del lugar... Es una vida inexplicable, porque cada mes estás en un lugar distinto. Siempre quise una vida así para mí porque soy una persona aventurera, me gusta viajar. Pero nunca tuve dinero [ríe] y ahora me pagan para hacerlo... Pero, como le digo, me gustaría hacer otras cosas. Me gustaría hacer películas. Tengo ideas que incluyen a grandes cantantes del pasado y quizás algún día tenga la oportunidad...

¿Puede ser más concreto?

No hay ninguna película sobre Mario Lanza y me parece que sería un gran éxito. O incluso una serie sobre él. Creo que es una persona increíble. Ser una estrella de cine y al mismo tiempo cantante de ópera... ¡tiene que ser la bomba! Sí, hacer algo así sería genial, pero... No sé. Veremos qué nos depara el futuro.

¿Lo tiene la ópera?

Por supuesto, pero hay que educar. Creo que la ópera en Estados Unidos significa algo distinto a lo que representa en Europa, particularmente en Alemania. Debería haber niños en los teatros de ópera todas las noches. No hay excusa para que no haya un grupo de alumnos cada noche. Esa es la única manera de que entiendan lo que es, lo que supone experimentar la voz humana en un espacio acústico. Ese es el único lugar para vivir la ópera.

¿Hay algo que usted pueda hacer personalmente?

Francamente, no lo sé, pero me asombra que no haya conexión entre los teatros de ópera y los conservatorios. Los profesores les hablan de ópera, pero no les llevan... ¡Llévalos a una función, a un ensayo! Estamos aquí [se refiere a los cantantes] y siento que se están desperdiciando oportunidades.

Se hace tarde. Hablamos un rato más sobre futuros compromisos en España, aún por confirmar. Después de media hora de conversación muy fluida y agradable, toca despedirse. Muchas gracias y, como siempre, *in bocca al lupo*.



arce

ASOCIACIÓN
DE REVISTAS
CULTURALES
DE ESPAÑA



ARQUITECTURA / URBANISMO /
DISEÑO



LITERATURA / LIBROS



ARTE



PENSAMIENTO / POLÍTICA



ARTES ESCÉNICAS



CINE / FOTOGRAFÍA /
AUDIOVISUAL



CRÍTICA DE LA CULTURA



MÚSICA



CIENCIAS SOCIALES / FILOSOFÍA /
HISTORIA

www.revistas culturales.com

Con la colaboración de



Diego Ares

“Resumo en una palabra las *Variaciones Goldberg*: reencuentro”

por **Inés R. Artola**

Si brota en una conversación, buscan en redes o piensan en repertorio para clave, probablemente el nombre de Diego Ares surgirá, más antes que después. Un artista que nos ha descubierto nuevos-antiguos repertorios y que nos ha redescubierto grandes piezas (inolvidables sus *Variaciones Goldberg*, entre otras muchas) con un modo de tocar profundamente personal: su técnica, bordada con hilo fino, y su exquisito equilibrio entre saber y sentir, nos revelan siempre nuevos mundos sonoros.

Ha recibido premios, reconocimientos, cálidos aplausos y buenas críticas; sin embargo, o tal vez por eso, lo que más sorprende en Diego es su calidez humana y esa humildad genuina que solo los grandes poseen.

Este año ha incorporado más intensamente la música de cámara (testigo reciente fue Bayreuth), ha recorrido iglesias y escenarios de España, ha puesto el broche de oro al Festival de Utrecht, viene de grabar otro Bach y está a punto de homenajear al maestro Falla. A pesar de todo este ajetreo, Diego Ares es generoso con su tiempo y nos cuenta distendidamente, sin mirar el reloj, siempre con una sonrisa amable y unos ojos que brillan de amor por la música. Escucharlo hablar es un placer solo comparable a escucharlo tocar.



Si me permite, quería preguntarte por sus recuerdos musicales de la infancia, ¿tiene alguno en especial?

En mi casa siempre se cantó mucho, mi madre nos hacía cantar a mi hermana y a mí y, de vez en cuando, intentábamos sacar voces que sonaran bien, no solamente con movimientos paralelos, sino también con movimientos contrarios. También recuerdo que cuando era muy pequeño (aún no iba ni a la guardería) una de las grandes diversiones era tomar las tarteras y hacer percusión con mis abuelos. Montábamos una especie de desfile por el pasillo de casa (risas). ¡Yo no concebía que las tarteras pudieran servir para otra cosa que para hacer música! Alguno dirá que el sonido de la tartera no se diferencia del clave, pues mira: ¡de ahí ya tenía yo el ritmo metálico en los oídos! (risas). Te das cuenta de que el cantar, la polifonía y el ritmo son esos tres ingredientes con los que se construye mi vida musical, y ahí estaban ya presentes desde niño. Animo a todos los que tienen hijos a que les hagan cantar: si un niño canta, el día que toque un instrumento tendrá más facilidad para hacerlo cantar.

¿Qué maestros le han marcado?

No quisiera ser injusto omitiendo a alguien, ya que la mayoría de las personas que se han cruzado en mi camino han intentado ayudarme con la mejor voluntad. Pero quizá algunas personas sí que han marcado mucho mi vida. Tuve dos profesores de piano magníficos de Lituania. El primero (porque me dio antes clase, no por importancia), Aleksandras Jurgelionis, amaba la música de Bach y de Grieg. De este valoraba el mundo bucólico, las leyendas, la evocación de la naturaleza; y de Bach el contrapunto. Él fue quien me introdujo en la música de Bach, con un gran respeto y admiración. Me enseñó cómo cantar cada voz. Y yo me volvía loco al piano intentando cantar en una Sinfonía las tres voces a la vez. Recuerdo que entonces trabajaba la *Sinfonía en fa menor* y en el examen uno de los profesores del jurado estaba tan impresionado, ¡que me puso un once sobre diez! Luego tuve una profesora extraordinaria, Aldona Dvarionaitė, hija de uno de los compositores más importantes del siglo XX en Lituania, Balys Dvarionas. Era concertista internacional, tenía un temperamento que... era como la "Lola Flores" del piano: ¡un torbellino! Y tuve la suerte que desde el principio me quiso mucho. Cuando cumplí dieciséis, por mi cumpleaños mi invitada fue ella y estuvimos tocando toda la tarde. Y yo ahora lo pienso y digo "qué lujo, qué privilegio".

¿Y de clave?

Pues, pasó que uno de mis primeros profesores de clave insistía en que tenía que olvidar todo cuanto había aprendido en el piano y esto era algo que yo sentía como una traición. Así que uno de los profesores de clave que recuerdo con especial cariño y agradecimiento es Richard Egarr, porque fue quien me hizo comprender que cada individuo tiene derecho a vivir la música según su naturaleza y que lo que había aprendido previamente con mis profesores de piano, por venir de la tradición romántica, no necesariamente era algo contrario a las prácticas musicales del barroco.

A nivel técnico, ¿cómo fue el paso del piano al clave?

Al principio fue relativamente sencillo: adaptaba mi técnica pianística aligerando la pulsación lo más posible con el fin de evitar los desagradables golpes que los martinetes producen contra la tablilla si son empujados por las teclas con dema-

"A veces las cosas vienen de repente: te llega un artista que te revela algo y nuevos horizontes se abren ante tus ojos; es como la chispa que enciende la vela"

siada fuerza. Esto se traducía en un apretar suave de cada tecla sin la intervención del peso del brazo, pero sí haciendo uso de los músculos. El resultado no se hizo esperar: al cabo de un año comencé a tener dolores. El consejo era siempre el mismo: "relajar y estirar" (algo siempre recomendable), pero esto no solucionaba el problema. Resolví en tomar clases de piano con buenos maestros, pero, evidentemente, los principios pianísticos eran contrarios a los del clave. Justo cuando estaba a punto de tirar la toalla, me encontré a una alumna de una alumna de Wanda Landowska, Carmen Schibli, y ahí empezó la metamorfosis. Entendí que había dos actitudes principales a la hora de tocar un instrumento de tecla: una utilizando el peso y la otra utilizando la elasticidad de la mano. La mano puede funcionar como un arco y los dedos como flechas: para lanzar una flecha, hay que tensar el arco. Esto en el clave es especialmente útil. La pulsación rápida y exenta de peso es esencial. Esto era lo que Wanda Landowska enseñaba a sus alumnos basándose en documentos del siglo XVIII.

Fue precisamente la figura de Wanda Landowska la que tan afortunadamente nos hizo conocernos, ¿qué significa ella para usted?

Cuando escucho a Landowska, siempre me siento como un niño escuchando al maestro. Cuando creo que he llegado al corazón de la pieza, la escucho y veo que no he pasado de la corteza. Es la maestra eterna. Es todo un referente a nivel artístico, musicológico, pedagógico, técnico. Landowska era consciente de que el clave era un instrumento maravilloso y que para hacer la música del pasado no bastaba solo con tocarlo, sino que también había que entender la estética, el estilo de la época. Porque hay que tocar con toda tu alma, pero también con respeto, criterio y conocimiento. Es una figura que merece su lugar en la historia, y ¡protesto contra quienes han querido desprestigiarla!, ¿por qué lo han hecho?, ¿para hacerse sitio? Esto no está bien.

A la hora de conformar un repertorio, ¿qué factores le influyen?

Hace poco he tenido la ocasión de conocer a importantes organistas especializados en el repertorio ibérico (Montserrat Torrent, Guy Bovet, Roberto Fresco, Marta Serna, Andrés Cea y Auxiliadora Caballero). Y, aunque llevo más de 10 años interesado por el repertorio español del siglo XVII, Correa de Arauxo siempre me había resultado inaccesible; pero, a través del encuentro con estos organistas y, muy especialmente, con Montserrat Torrent, ahora, cada vez que tengo un rato libre, me pongo a tocar a Correa, ¡y lo encuentro fascinante! A veces las cosas vienen de repente: te llega un artista que te revela algo y nuevos horizontes se abren ante tus ojos. Es como la chispa que enciende la vela. Seguiré trabajando Soler, Scarlatti y Bach como siempre, pero estoy convencido de que a partir de ahora Correa será un compañero más en mi camino de vida.

¿Qué libro está leyendo ahora?

Pues mire, hablando precisamente de Montserrat Torrent, ella me regaló este libro (*La dama del órgano*, Albert Torrents), que es lo que estoy leyendo ahora. Lo recomiendo muchísimo. Montserrat es una persona por la que siento la mayor admiración en lo profesional y cariño en lo personal.

"Cuando le pedí una dedicatoria a Montserrat Torrent, me puso 'según tu manera de tocar Bach, te siento un amigo del alma'"



Diego Ares ha grabado las *Variaciones Goldberg* de Bach en el sello *Harmonia mundi*.

Y para mí es una honra, porque cuando le pedí una dedicatoria me puso "según tu manera de tocar Bach, te siento un amigo del alma".

A día de hoy, ¿qué pieza aún no ha trabajado y le gustaría abordar?

Bueno, Bach es la constante. Es el pan de cada día. Y de esto soy consciente, es el denominador común en la vida. Y, claro, quiero tener toda su música en el alma y en los dedos, lo que pasa es que a veces es como la tela de Penélope: cuando vas tejiendo, de repente se te va destejiendo lo que ya tenías hecho; cuando tengo el ciclo de las Partitas hechas, puede que mi memoria comience a flojear con otra obra que ya estaba en mi repertorio... En fin, tener toda su obra interiorizada sería mi sueño.

Pero eso es imposible, ¿no?

No, imposible no. Bach obligaba a sus alumnos a convencerse a que todo se tenía que hacer posible. Claro, ¡que sea posible no quiere decir que sea fácil! Además, con Bach incluso la misma obra va cambiando contigo: descubres nuevas vías, digitaciones, posibilidades de fraseo, es como un árbol que florece y del que salen frutos nuevos. No se agota.

¿Qué horas prefiere?

Pues todas las horas me gustan. Hubo unos años en que, antes de desayunar, tocaba las *Goldberg*. En otra temporada, estudiaba tablatura en un clavicordio tocando música de Cabezón. Era como la oración del día: uno no está preparado para afrontar el día si no hace tal cosa. Pero me gustan todas las horas. La noche es especial también, aunque no para estudiar, sino para tocar, que es diferente.

Enhorabuena (y gracias) por su interpretación de las *Goldberg* y esa grabación de tan buena acogida, ¿qué significan para usted estas *Variaciones*?

"Bach es la constante, es el pan de cada día; y de esto soy consciente, es el denominador común en la vida"

"Hubo unos años que, antes de desayunar, tocaba las *Goldberg*; era como la oración del día, uno no está preparado para afrontar el día si no hacía tal cosa"

Bueno, no quiero imponer mi visión porque, a medida que van pasando los años, conozco a más personas que tienen un vínculo especial con esa obra. Lo que sí que me gusta es, siempre que puedo, animar a las personas que desconocen la obra, a que la incorporen a su vida. Como si les llevas un alimento y les dices "esto es muy sano, cómanlo". Estoy convencido de que puede ser beneficiosa para todo el mundo. Es una obra que sigue una lógica arquitectónica que no es arbitraria: está deliberadamente articulada, y si Bach rompe al final con esta lógica, es para darle sentido humano, sentido emocional. Es un monumento a la humanidad. ¿En qué me baso? Pues en las matemáticas y en cómo rompe su esquema: tenemos treinta variaciones divididas en diez grupos. Cada grupo se cierra con un canon (una pieza imitativa de plena consecuencia): el primer canon (la variación 3) es imitación al unísono porque es el primer canon; el segundo canon (variación 6) es el canon a la segunda; y así, sucesivamente. Pero el décimo grupo, que debería terminar con un canon a la décima, finaliza con un *quodlibet*, que es una pieza que reúne canciones populares muy diversas y que pueden tener textos muy variopintos. ¿Por qué Bach hace esto para cerrar una obra tan divina, tan solemne, tan mágica? Sabemos que la familia de Bach cuando él era niño improvisaba en las reuniones *quodlibet*, así que podría representar a la familia, la fiesta, el cariño humano. Al final del viaje, lo que esperamos no es una perfección formal, sino el abrazo de los amigos, de la familia. Para mí, si yo tuviese que resumir en una palabra las *Variaciones Goldberg* diría "reencuentro". El más emotivo. Además, ¿cuántas obras hacen esto? Pues yo no conozco ninguna. ¡Cuántas personas me han dicho que han llorado con el *quodlibet* y en el *aria da capo*! Y es que a mí mismo me pasa: cuando llego a la variación de las campanillas (la 28) que va anunciando el *quodlibet*, ya estoy completamente emocionado porque siento las puertas de casa abrirse y vuelvo a encontrar a las personas que me despidieron en el *aria*. Esto es lo mágico. Y para Bach, que ya no era un jovencito cuando publicó esta obra, este encuentro podría incluir también a los hijos que perdió durante su vida. Y, ¿qué padre de familia no se estremecería al ser recibido por esos niños que nunca pudieron crecer? Es mágico, nos hace pensar mucho sobre la naturaleza humana, el sentido de la vida, el valor que le damos a las cosas que realmente no lo tienen y cuántas veces despreciamos lo que sí que lo tiene. Para mí esta es la lección de las *Goldberg*. Y por eso no puedo hacer otra cosa que recomendarlas a todo el mundo.

Háblame para terminar de sus planes de futuro...

Pues a nivel personal, a finales de este año cumplo cuarenta y antes de cumplirlos tengo que haber interiorizado los dos libros de *El clave bien temperado*. Así que voy a estar enfrascado, ¡no me puedo permitir entrar en mis cuarenta sin ellos! De proyectos profesionales, además de varios conciertos que incluyen las *Variaciones Goldberg* y otros recitales celebrando el centenario del formidable *Retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, hay uno que me hace muchísima ilusión: Aarón Zapico, antiguo compañero de estudios, me invita a tocar con él de solista con su orquesta. Subirme con él al escenario va a ser algo muy especial: que, después de tantos años, me llame y me diga que quiere tocar conmigo es algo que me emociona muchísimo.

Gracias por su tiempo y por sus *Goldberg*... Ha sido un placer.


UNITEL
EDITION



EVGENY KISSIN

THE SALZBURG RECITAL

CHOPIN
GERSHWIN
KHRENNIKOV
DEBUSSY
MENDELSSOHN BARTHOLDY
BERG
KISSIN




STEINWAY & SONS
Zuignung der
Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

DVD
VIDEO®

Noviembre en la Orquesta y Coro Nacionales de España



© JAKE TURNER

Sheku Kanneh-Mason interpretará el *Concierto para cello* de Elgar con la Orquesta Nacional de España.

La Orquesta y Coro Nacionales de España presenta en noviembre diversos formatos de sus variados ciclos. Comenzando por los Sinfónicos, este mes toca el turno a las entregas 6 a 8. El sexto, dirigido por David Afkham, cuenta con el pianista Javier Perianes como solista en el *Primer Concierto* de Brahms, completando el programa la

Sinfonía n. 4 de Franz Schmidt (10 a 12 de noviembre). El séptimo, con la presencia de Josep Pons y el pianista Nelson Goerner, ofrece obras de Wagner, Scriabin, Mozart y el estreno de Juan J. Colomer (17 a 19 de noviembre). Por último, el octavo sinfónico (24 a 26 de noviembre) pone rumbo a las islas británicas, para ofrecer el *Concierto para cello* de Elgar (con el cellista Sheku Kanneh-Mason) y la *Sinfonía n. 1 "Una sinfonía marina"* de Vaughan-Williams, todo dirigido por Guillermo García Calvo.

Por su parte, el ciclo Satélites (solistas de la Orquesta y Coro Nacionales de España) presenta las entregas 4, 5 y 6 (días 7, 14 y 28, respectivamente) y la primera entrega del ciclo Descubre..., con el director Nuno Coelho (5 de noviembre).

Orquesta y Coro Nacionales de España
Directores: **David Afkham, Josep Pons, Guillermo García Calvo, Nuno Coelho**
Mes de **noviembre**
Sinfónicos, Satélites, Descubre
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>

27 edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

El 27 Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza se celebrará del 25 de noviembre al 9 de diciembre en las dos Ciudades Patrimonio de la Humanidad. A través del concepto de Diáspora, el festival se sumerge en un viaje musical único, explorando las rutas marítimas y terrestres que han conectado diferentes culturas a lo largo de la historia, generando un intercambio musical que ha enriquecido nuestro patrimonio sonoro. Los 20 conciertos y las tres actividades académicas programadas nos transportarán a través del tiempo y el espacio en un viaje imaginario, desde el Mediterráneo hasta las costas atlánticas de África y América.

La programación se constituye en torno a varios ciclos, entre los que destacan el principal, el Ciclo I, dedicado a la temática de esta edición, la 'Diáspora'; el Ciclo II, de 'Conciertos Didácticos' para la comunidad educativa ubetense y baezana; el Ciclo III, de 'Conciertos Sociales', que se celebrará en el Hospital San Juan de la Cruz de Úbeda; el Ciclo IV, de 'Fanfarrias' a modo de pasacalles por las dos Ciudades Patrimonio de la Humanidad; y el ciclo V, de 'Actividades Académicas' previstas entre el 4 y el 9 de diciembre, en la última semana del Festival.

El concierto inaugural lo protagonizará el internacionalmente aclamado conjunto belga Vox Luminis, en coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), dedicado a Tomás Luis de Victoria con su *Officium Defunctorum*, que tendrá lugar el 25 de noviembre en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda.

  ⇒⇒ <https://festivalubedaybaeza.com>

La vida de Chopin

El poeta polaco Kazimierz Wierzyński recibió el encargo de escribir una biografía de su compatriota Frédéric Chopin durante su exilio en los Estados Unidos, tras su huida de Polonia durante la Segunda Guerra Mundial. Para el poeta, la elaboración de esta monumental obra supuso no sólo la reconstrucción del periplo vital del genial músico polaco, sino la posibilidad de recuperar los grandes hitos y mitos de la historia nacional polaca. Las más de 600 páginas revelan a un Chopin hasta entonces desconocido para el mundo, con prólogo de Fernando Presa, epílogo de Rafael Ortega Basagoiti y edición y notas de Javier Jiménez.



Vida de Chopin
Autor: **Kazimierz Wierzyński**
(traducción de Elzbieta Bortkiewicz)
Fórcola, 2023 (628 páginas)

  ⇒⇒ <https://forcolaediciones.com>

La Orquesta de Cámara de Lausana y Renaud Capuçon en Ibermúsica

Consolidado como solista al más alto nivel, desde 2021, Renaud Capuçon es el director artístico de la l'Orchestre de Chambre de Lausanne (OCL), una de las agrupaciones de cámara más queridas de Europa, que visita los ciclos de Ibermúsica el próximo 15 de noviembre. Para este concierto nos plantean un repertorio en el que destaca el protagonismo de las cuerdas en las tres obras: el *Concierto para violín n. 5* de Mozart (con el propio Renaud Capuçon como solista); *Metamorfosis*, de Richard Strauss; y la *Sinfonía n. 1* de Beethoven.

Orchestre de Chambre de Lausanne
Director y solista: **Renaud Capuçon**
15 de noviembre
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒⇒⇒ www.ibermusica.es

Las golondrinas en el Teatro de La Zarzuela

Las golondrinas, drama lírico en tres actos, con música de José María Usandizaga y libreto de Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, sube a las tablas del Teatro de La Zarzuela de Madrid entre el 9 y el 19 de noviembre, en una producción del Teatro de La Zarzuela (2016). La dirección musical corre a cargo de Juanjo Mena (con la Orquesta de la Comunidad de Madrid -titular del Teatro de La Zarzuela- y el Coro del Teatro de La Zarzuela -director: Antonio Fauró-). La dirección de escena es de Giancarlo del Monaco, la escenografía de William Orlandi, el Vestuario de Jesús Ruiz, la Iluminación de Vinicio Cheli, con ayudante de dirección y movimiento coreográfico de Barbara Staffolani. El reparto lo componen Gerardo Bullón, César San Martín, Raquel Lojendio, Sofía Esparza, Ketevan Kemoklidze, María Antúnez, Jorge Rodríguez-Norton y Javier Castañeda.

La historia nos relata las vidas de Puck, Cecilia y Lina, que trabajan en un circo; una vida dura, pero mientras que Lina es mansa y conformista, Cecilia aspira a algo más y quiere cambiar de vida. Cuando Cecilia abandona el circo, su amante Puck se siente amargado y por despecho se junta con Lina, con la que acaba teniendo éxito profesional es su espectáculo. Un día Puck se encuentra con Cecilia y de forma cobarde abandona a Lina, que se queda destrozada, pero, en un giro de los acontecimientos, Puck vuelve con la terrible noticia de que ha asesinado a Cecilia por celos. El payaso asesino es encarcelado y Lina se queda sola.

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



32 SIMME

Semana Internacional de la Música Medina del Campo

del 4 al 10
Noviembre 2023

4
Sábado

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
Directora: **Elena Schwarz**
Saxofonista: **Jess Gillam**
Obras de **Anna Clyne** (*estreno en España*), y **Antonín Dvorák**

5
Domingo

CAPITÁN CORCHEA-JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ
presenta **PEPE PÉREZ, LA CANCIÓN DEL RATÓN PÉREZ**

6
Lunes

CAMERATA LÍRICA. ZARZUELA.
LA TABERNERA DEL PUERTO de **Pablo Sorozábal**
Director artístico y de escena: **Rodolfo Alberó**
Director musical: **Virgil Popa**

7
Martes

CANTAR DEL ALMA
Homenaje a **Victoria de los Ángeles** en el centenario de su nacimiento.
Soprano: **Nuria Rial**
Piano: **Rubén Fernández Aguirre**
Obras de **Tosti, Vivaldi, Mompou y Mendelssohn**, entre otros

8
Miércoles

JOSU DE SOLAUN. Piano
Obras de **Brahms, Schumann, Chopin y Prokofiev**

9
Jueves

ALTERUM COR. MYSTICA ET SACRA
Director: **Valentín Benavides**
Obras de **Albert Declerck, Durufly y John Tavener**

10
Viernes

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
Obras de **Vivaldi, Bach y Telemann**, entre otros

Más información en:
www.auditoriocincovalle.es

La ópera nacional polaca en el Teatro Real

Halka, de Moniuszko, la ópera nacional polaca por excelencia, sorprenderá a más de uno por lo aquilatado de su lenguaje dramático y musical, cualidades imprescindibles para llevar a buen puerto la temática universal (el repudio de la madre con hijos ilegítimos) que conocemos en toda su crudeza a través del mito de Medea pero que Moniuszko aproxima, con más de medio siglo de antelación, al universo realista y compasivo de *Jenufa*.



La soprano Corinne Winters, especialista en este papel, interpretará a Halka.

Ópera "nacional" (aunque no nacionalista en el sentido lato del término), *Halka* ocupa en su país la posición seminal que ocuparon *El cazador furtivo* en Alemania, *La vida por el zar* en Rusia, *Hunyadi László* en Hungría o *La novia vendida* en República Checa. Escrita cuando Polonia vivía bajo el yugo ruso, Moniuszko se elevó gracias a ella como el héroe musical (con permiso de Chopin) de una tierra oprimida. Su protagonista (la campesina Halka) adquiere su trágica estatura gracias a su

explícita identificación con el pueblo polaco (conseguida mediante la inflexión popular de su canto) y por las conmovedoras imágenes con las que enmarcaron su frágil figura el libretista y el compositor de esta obra imprescindible del Romanticismo centroeuropo.

Presentada en el Teatro Real en versión de concierto los días 9 y 11 de noviembre, el atractivo recae en la presencia del tenor Piotr Beczala y

la soprano Corinne Winters (ver la crítica con ambos protagonistas de *Halka* en DVD, página 54 de esta revista), así como en la dirección orquestal de Lukasz Borowicz, gran conocedor de todo este repertorio polaco. Completan el destacado reparto Tomasz Konieczny, Olga Syniakova, Maxim Kuzmin-Karavaev, Tomasz Kumiega y Javier Povedano.

  ⇒⇒ www.teatroreal.es

La mítica producción de Nùria Espert de *Turandot* vuelve al Liceu

El Liceu recupera la producción de *Turandot* que abría de nuevo el teatro después del catastrófico incendio de 1994. Firmada por Nùria Espert, la ópera se sitúa en la ciudad imperial de Pekín, donde la princesa Turandot protege su virginidad bajo un juramento: solo se podrá casar con aquel hombre de sangre real que resuelva tres enigmas que ella misma dictará. El que fracase morirá. El régimen y la tiranía de una mujer incapaz de amar, que se niega a convertirse en humana, que prefiere ser una institución y que impone un estado de vigilancia en el que los hombres son sacrificados. Con una escenografía monumental, evocadora y orientalista, y un entorno sumamente rígido y opresivo, lleno de belleza y equilibrio formal, amplifican la épica de la historia, que estará dirigida musicalmente por Alondra de la Parra y Diego García Rodríguez (4 representaciones). Como sabemos, Puccini no pudo acabar el tercer acto de la partitura, moría en 1924 en Bruselas antes de poder terminar el dueto final, y fue su ayudante, Franco Alfano, quien la completó (ver el Compositor de este mes, páginas 40-41).

Las funciones, que comienzan el 26 de noviembre y se prolongan hasta diciembre, tendrán dos repartos con los siguientes cantantes: Elena Pankratova, Ekaterina Semenchuk, Siegfried Jerusalem, Raúl Giménez, Marko Mimica, Adam Palka, Michael Fabiano, Martin Muehle, Nadine Sierra, Maria Agresta, Marta Mathéu, Manel Esteve, Moisés Marín, Antoni Lliteres y David Lagares.

  ⇒⇒ www.liceubarcelona.cat

Cuarteto Diotima, #Ligeti100 en el Ciclo Círculo de Cámara

En el centenario del nacimiento de György Ligeti, compositor esencial de las vanguardias de finales del siglo XX, el Cuarteto Diotima hace en el Ciclo Círculo de Cámara del Círculo de Bellas Artes (domingo 26 de noviembre, 19 hs., Teatro Fernando de Rojas) una pequeña integral de la música que el maestro dedicó al cuarteto: primero con los dos movimientos (*Andante* y *Allegretto*) de 1950 y el *Cuarteto n. 1* (1953-54), obras de su primera época húngara, no lejanas al mundo de Bartók, aunque desafiante ya la segunda de ellas; después con el *Cuarteto n. 2* (1968), convertido su autor en una personalidad descolante en la Europa del tiempo. Completa con dos pequeñas obras, *la Balada y danza* para dos violines de 1950 y una singular composición para violín y violonchelo dedicada en 1982 al compositor sueco Hilding Rosenberg.

El Diotima ha grabado para Pentatone los Cuartetos de Ligeti, grabación que fue el top1 de nuestra revista de mayo, sobre la que se dijo (Juan Gómez Espinosa): "Para defender la exigente cuerda ligetiana, el Diotima realiza unas interpretaciones absolutamente magistrales, llenas de pasión y virtuosismo. El lenguaje del húngaro está formado a partir de la inquietud. Nunca se plegó a más estética que la del progreso, y eso significó tomar todas las fuentes posibles (desde la rítmica africana hasta la esencia polifónica renacentista, desde el azar hasta el detalle) y ahondar en los temblores humanos. El Diotima posee cerebro y corazón de sobra para afrontar el desafío y triunfar".

  ⇒⇒ www.circulobellasartes.com

Noviembre en el Centro Nacional de Difusión Musical



© MARKUS JANS

Vikingur Ólafsson presenta su versión de las *Variaciones Goldberg* de Bach para el CNDM.

Vikingur Ólafsson trae al ciclo Fronteras las *Variaciones Goldberg* de Bach en un concierto extraordinario en la sala sinfónica del Auditorio Nacional de Música (día 7). Llevaban años sin conocer los mentideros pianísticos un impacto emocional tan profundo como el que viene provocando el islandés Vikingur en estos tres últimos lustros. Su ascendente

ha acabado por dispararse exponencialmente a raíz de que en 2017 fichase por Deutsche Grammophon, desde donde ha encadenado trabajos en torno a Philip Glass, Bach, Debussy, Rameau o Mozart, además de ese personalísimo *From afar* en el que hilvanaba un encuentro con el compositor húngaro György Kurtág. Para un hombre al que, antes aún de alcanzar los cuarenta, se lo considera no ya virtuoso, sino más bien visionario, era obligado recalcar en las *Variaciones Goldberg*, *Rubicón* por excelencia (habrán oído hablar de un tal Gould) en la trayectoria de cualquier pianista. El momento es ahora y las expectativas, las propias de los grandes acontecimientos.

Del mismo modo, el CNDM presenta en noviembre otras propuestas, como la tercera convocatoria del ciclo Series 20/21 en el Museo Reina Sofía, con el Divertimento Ensemble, celebrando el 150 Aniversario de la Real Academia de España en Roma (día 6). O la presencia del barítono Gerald Finley y el pianista Julius Drake en el Ciclo de Lied (día 20), con una atractiva selección de Lieder de distintas épocas y latitudes, con el epicentro situado en los seis de *Schwanengesang* de Schubert sobre poemas de Heine. Y otra fantástica propuesta es con Philippe Jaroussky, en el concierto del ciclo Universo Barroco junto al conjunto francés Le Concert de la Loge (día 28), con arias poco difundidas de grandes maestros de la ópera seria.

  ⇒⇒⇒ www.cndm.mcu.es

HDB
SONUS

THE EXCITING SOUND OF BAROQUE MUSIC

ARCANGELO CORELLI

OTTAVIO DANTONE

ACCADEMIA BIZANTINA ORCHESTRA

HDB

BAROQUE BLISS!

OTTAVIO DANTONE
and **ACCADEMIA BIZANTINA**

enchant with an unprecedented and compelling interpretation of the **Concerti Grossi Op. 6**.



Discover the **LIMITED-EDITION BOX SET** exclusively on our website hdbsonus.it

LISTEN TO THE ALBUM ONLINE



AB **ACCADEMIA BIZANTINA ORCHESTRA**

Interpreters of Baroque Suggestion

Agata-Maria Raatz

Ecós de Bach

por Blanca Gallego

La violinista Agata-Maria Raatz es otra de las "damnificadas" por el efecto Bach, que una vez ha entrado ya no hay "cura" posible. De hecho, en su nueva grabación "Echo of Bach" para Solo Musica todo gira en torno a Bach, desde el propio Bach a las creaciones actuales de Xavier Dayer o Clara Jaz (el seudónimo compositivo de la propia Agata), pasando por Eugène Ysaÿe o el contemporáneo de Bach, Johann Paul von Westhoff.

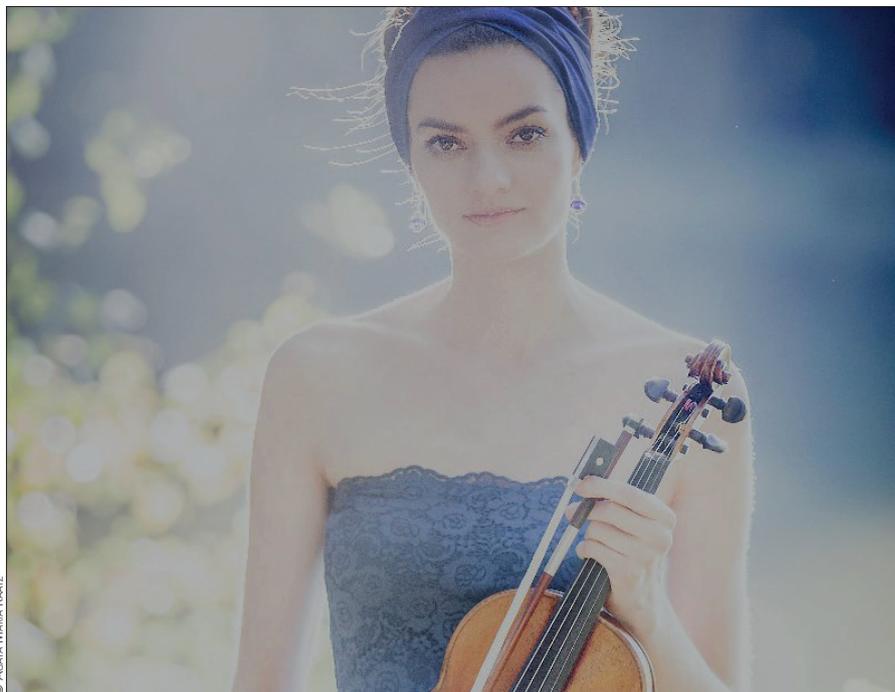
Bach, siempre Bach... ¿Hasta qué punto la figura de Bach es tan determinante en la historia de la música y la cultura occidental?

El impacto de Bach en la historia de la música y la cultura occidental es monumental. Es venerado como uno de los compositores preeminentes en la historia, dejando una marca indeleble en la teoría de la música, la composición y la interpretación. No es casualidad que innumerables genios musicales estudiaran meticulosamente sus partituras, recogiendo valiosas lecciones de ellas. Los avances pioneros de Bach en armonía, contrapunto y estructura musical han moldeado profundamente la trayectoria de la música, inspirando a compositores a través de varias épocas y estilos. Además, su legado trasciende la música, llegando a los reinos de la cultura, la filosofía y la religión, ya que su música encierra enormes profundidades espirituales e intelectuales.

"Echo of Bach" también nos presenta a otra figura del Barroco, Johann Paul von Westhoff, ¿qué nos puede contar de él y de su relación con Bach?

Bach y Westhoff fueron compositores y virtuosos de su época. Bach, siendo mucho más joven, probablemente admiró y se inspiró en Westhoff, tal vez incluso aprendió de él. Sabemos que ambos compositores estuvieron en Weimar en 1702-3, por lo que es probable que Westhoff, siendo el maestro mayor, le presentara las complejidades del arte compositivo. Sin embargo, estas son meras conjeturas, ya que no hay documentos que lo confirmen. Sin embargo, tenemos las partituras de ambos y, a partir de ellas, podemos obtener ideas.

"El legado de Bach trasciende la música, llegando a los reinos de la cultura, la filosofía y la religión, ya que su música encierra enormes profundidades espirituales e intelectuales"



© AGATA-MARIA RAATZ

La violinista Agata-Maria Raatz ha grabado "Echo of Bach" para Solo Musica.

"La relación entre Bach y Johann Paul von Westhoff es una mera conjetura, ya que no hay documentos que lo confirmen; sin embargo, tenemos las partituras de ambos y, a partir de ellas, podemos obtener ideas"

¿Qué violín o violines utiliza en la grabación? ¿Y en conciertos?

En la grabación y también durante los conciertos toco dos instrumentos magníficos, uno es un Vuillaume y el otro es un instrumento francés de 200 años de antigüedad por un luthier desconocido. Su historia es increíble, ya que mi abuelo lo compró después de escapar de una marcha de la muerte en un campo de concentración. En lugar de comprar artículos esenciales, compré primero el violín. Tocó en él hasta el final de su vida, y luego hice mi debut en este instrumento con el *Concierto* de Tchaikovsky en la Ópera de Gdansk.

Además de Eugène Ysaÿe, en esta grabación nos encontramos con un nombre actual como Xavier Dayer...

Sí, y recomiendo recordar este nombre... (risas). Xavier Dayer es un compositor suizo contemporáneo con un magnífico legado artístico. Tiene la capacidad de transmitir un contenido musical excepcionalmente profundo en el exigente género de la música actual, mientras emplea una técnica de composición magistral.

¿Y quién o qué es Clara Jaz? Hay varias piezas de ella que salpican la grabación...

Clara Jaz es... soy yo... Es el seudónimo artístico que uso como compositor.

Pues enhorabuena, pues son de gran frescura y muy imaginativas. ¿Para concluir, es la Chaconna de Bach una de las piezas más enigmáticas de la Historia del Arte?

No tengo dudas al respecto. Interpretar esta pieza da la sensación de estar en contacto con el infinito. De hecho, el continuo descubrimiento de algo nuevo aquí no tiene fin. Sabemos que Bach utilizó gematría (método que asigna un valor numérico a cada palabra o expresión o viceversa) en sus obras, incluyendo la *Chaconna*. En esta composición podemos descifrar el nombre de su difunta esposa (María Bárbara), así como el suyo. Es una pieza llena de increíble profundidad y significados ocultos.

Video
Agata-Maria Raatz - Echo of BACH
www.youtube.com/watch?v=g7Zqr9etADI

www.agatamariaraatz.com
<https://solo-musica.de>

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria hace historia

Luisa Fernanda en el Teatro Real con Elina Garança y Karel Mark Chichon

por **Elías Perdomo**

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC) materializó uno de sus más anhelados proyectos artísticos en su presentación en el Teatro Real de Madrid el pasado 25 de octubre, una visita que supuso un acontecimiento histórico, no solo para el conjunto sinfónico del Cabildo de Gran Canaria, sino para el mundo lírico español, que ha puesto el foco en la presencia en el rol protagonista de la extraordinaria mezzosoprano Elina Garança, la primera cantante no hispana que hace su debut en un papel de zarzuela.

Karel Mark Chichon reunió para esta versión de concierto, escuchada previamente en la temporada de abono de la OFGC, un cast de excepción, en el que junto a Elina Garança brillaron con fuerza nombres consagrados de la lírica española: Luis Cansino como Vidal, María José Moreno como Carolina y Alejandro del Cerro como Javier, a los que se sumaron Milagros Martín, Rocío Faus, Rajiv Cerezo, Quintín Bueno y tres cantantes canarios, Fernando Campero, David Barrera y Gabriel Álvarez, que debutaban en el Teatro Real y que ejemplifican la pujante fuerza del talento musical de las islas. La oportunidad única del debut de la OFGC en el Teatro Real con grandes figuras y cantantes promesas canarios simboliza el proyecto artístico que, con gran éxito y unánime respuesta del público, lleva a cabo en Gran Canaria Karel Mark Chichon como director artístico y titular de la OFGC desde 2017 y que ha sido prorrogado hasta la temporada 2024-2025.



Elina Garança y Karel Mark Chichon, artífices junto a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria de una *Luisa Fernanda* histórica en el Teatro Real.

Chichon: Una historia de amor con la música española

No es un secreto la especial afinidad de Chichon con la música española, que ha estado siempre muy presente en sus programas dentro y fuera de España. Chichon nos recordaba que “ya sea en Alemania, Rusia, Austria, Italia, el público y las propias orquestas la reciben muy bien, les resulta muy grata. En cierto modo, me considero un verdadero promotor de la música española”.

El maestro británico, que ya había cosechado un éxito unánime dirigiendo *Luisa Fernanda* en las representaciones del Teatro de la Zarzuela en 2021, ha revalidado con creces esta filiación hispana de su batuta en el templo lírico por excelencia y verdadero termómetro de la lírica nacional, el Teatro Real:

“Ha sido un verdadero honor estar en el Teatro Real con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, que ha mostrado a toda España el gran momento artístico que vive y que se ha ganado con creces el haber sido parte de esta noche histórica. Me siento muy satisfecho tanto por lo que supone contar con un elenco vocal de este nivel y la presencia de Elina Garança como Luisa Fernanda, sino también por haber contado para realizar este sueño con una orquesta como la Filarmónica de Gran Canaria que tiene también en su ADN musical el amor por la zarzuela. Es una indiscutible aportación de las Islas Canarias a la continuidad y el fortalecimiento del género lírico español”

Luisa Fernanda ocupa para Chichon un lugar muy especial en el repertorio lírico español, una partitura que no duda en adscribir al género grande y a la que considera como “la última zarzuela romántica de verdad, que además comparte muchos rasgos con el verismo, por su dramatismo, y que sabe combinar además elementos de danza muy característicos: el vals, la mazurca, la polacca...”.

Garança: España en el corazón

La música española es una de las grandes pasiones de Elina Garança, un repertorio que ha defendido siempre donde ha tenido ocasión y que ha hecho “suyo”, como una extensión de su personalidad y de un sentir que la une desde hace mucho con nuestro país, en el que pasa largas temporadas.

Las grandes páginas de zarzuela forman desde hace mucho parte de sus programas y algunas piezas como las “Carceleras” de *Las hijas del Zebedeo*, se han convertido en clásicos que entusiasman al público. La presentación de Garança en el Teatro Real, tras el exitoso precedente de su actuación en el Teatro de la Zarzuela en 2018, también dirigida por Chichon, era cuestión de tiempo: la espera se ha saldado con un éxito memorable que confirma el excelso talento y la versatilidad de la mezzosoprano, convertida por derecho propio en una leyenda de la lírica española en una pieza como *Luisa Fernanda*, moderno paradigma de la zarzuela y uno de los títulos más queridos por los aficionados.



La música española es una de las grandes pasiones de Elina Garança.

<https://ofgrancanaria.com>
www.teatroreal.es/es/espectaculo/luisa-fernanda

Francesco Costa

Embajador musical de Sicilia en el mundo

por Agustín Hernández

Aprovechando la presencia este mes en España del Coro Lírico Siciliano, en el marco de una extensa gira con la ópera *Don Giovanni* de Mozart por varias ciudades, RITMO habló con Francesco Costa, Maestro del Coro desde su fundación en 2008. El bajo, compositor y director coral italiano nos habla de la historia, el repertorio y la intensa actividad de uno de los coros lírico-sinfónicos italianos más destacados del circuito actual.

¿Cuándo y cómo nace el Coro Lírico Siciliano?

El Coro Lírico Siciliano, que en 2017 recibió el Oscar della Lirica, es una realidad que ha irrumpido, en pocos años, en el panorama musical, teatral, sinfónico y lírico tanto nacional como internacional. Desde su fundación en 2008, trabaja ininterrumpidamente en el ámbito de la difusión de las artes y la cultura, y en la valorización del patrimonio material e inmaterial, como embajador de la excelencia del Sur. Y su intensa actividad desde hace más de una década tanto en Italia como en el extranjero ha sido acogida con gran éxito de público y crítica.

¿Con qué artistas e instituciones han trabajado?

Ha trabajado con los directores de orquesta Donato Renzetti, Ralf Weikert, Muhai Tang, Peter Tiboris o Marius Stravinsky, entre otros, y con grandes figuras de la escena como Henning Brockhaus y Grischka Asagaroff. Ha cantado también con una extensa lista de estrellas de la lírica: José Carreras, Fiorenza Cossotto, Aprile Millo, Daniela Dessi, Sumi Jo, Gregory Kunde, Fabio Armiliato, Marcello Giordani, Sonia Ganassi, Carlo Colombara, Alessandro Corbelli, John Osborn, Dimitra Theodossiou, Luciana D'Intino o Jessica Pratt, entre otros. Ha colaborado, además, con numerosos festivales, teatros de ópera y orquestas, tanto a nivel nacional como internacional: la Settimana Internazionale di Musica Sacra di Monreale, la Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Ente Luglio Musicale Trapanese, el Bellini Festival, Taormina Arte, el Teatro Comunale di Bologna, el Macao International Music Festival, el Harbin Grand Theatre, la Tian Jin Opera House, la Orchestre national d'Île-de-France, la Turkish National Philharmonic, la Filarmonica Rossini, el Astra Theatre o la Malta Philharmonic Orchestra. Hay que destacar también que el Coro Lírico Siciliano ha inaugurado la Ópera de Harbin en China y ha participado en producciones del Teatro alla Scala, el Teatro "Vincenzo Bellini" de Catania, el Chicago Opera, el Teatro Regio di Parma, el Teatro Carlo Felice, el Teatro dell'Opera di Roma, el Teatro Regio di Torino, etc.



© Pier Paolo Pivaia - Photography

"La particularidad de este coro es su especial atención a la *vocalità* y al estudio de la partitura con el fin de extraer todos los elementos propios del compositor", afirma Francesco Costa, Maestro del Coro Lírico Siciliano.

Usted es director del Coro Lírico Siciliano desde su fundación, ¿cuáles son las señas de identidad de este coro, que ha recibido el prestigioso premio International Opera Award - Oscar della Lirica?

La relación con la Sra. Giovanna Collica, que nos ha infundido una gran pasión por la *vocalità*, por el gusto y por la perfección de la ejecución desde el punto de vista musical (dinámica, agógica, calidad de sonido, etc.), ha tenido una influencia muy positiva en el Coro Lírico Siciliano desde sus inicios en cuanto al repertorio, la selección de los artistas del coro y la posibilidad de tener una propia escuela, es decir, no es solo un coro lírico, sino una escuela de canto antiguo italiano. La particularidad de este coro es su especial atención a la *vocalità* y al estudio de la partitura con el fin de extraer todos los elementos propios del compositor. Una de las principales señas de identidad del CLS es que todos los artistas del coro se unen para formar un único artista que se expresa con el máximo respeto hacia el compositor, con una línea estilística e interpretativa que sigue la praxis de la antigua *vocalità* italiana. Y gracias a esto, puede pasar del repertorio lírico del siglo XIX al repertorio antiguo, barroco, renacentista e incluso a la música contemporánea de Wolf-Ferrari, Britten, etc. También nos gusta poner en valor a los compositores del pasado menos conocidos, sobre todo los sicilianos...

¿Y cantan también repertorios menos clásicos?

Sí, porque esa capacidad nos permite abarcar muchísimo repertorio... Es un coro lírico que hace principalmente música clásica, sinfónica, coral..., pero que no desprecia la contamina-

ción entre lo lírico y el pop, colaborando con cantantes como Antonella Ruggiero, Mario Venuti, etc., y presentando proyectos dedicados a Battiato, Dalla, Pink Floyd... El Coro Lírico Siciliano ha actuado también con el tenor pop Andrea Bocelli y, durante la velada, cantó un variado repertorio lírico, sinfónico y pop.

El Coro Lírico Siciliano organiza el Festival Lírico dei Teatri di Pietra en Sicilia, ¿qué tiene de especial este festival?

Aunque su nombre evoca espacios y culturas antiguas, ya que las *locations* donde a menudo se desarrolla son principalmente los parques y sitios arqueológicos de época griega y romana, el objetivo del Festival Lírico dei Teatri di Pietra es presentar al público (cada vez más exigente) proyectos innovadores, con una mirada siempre atenta a la calidad artística; de hecho, se ha convertido en uno de los festivales italianos de reciente creación más prometedores. Hay muchas cosas que han cambiado con el paso de los años, pero el encanto de casi una veintena de teatros de la antigüedad ha permanecido intacto; el Festival Lírico dei Teatri di Pietra se desarrolla precisamente en algunos de los teatros antiguos más importantes y mejor conservados de Sicilia, del Sur de Italia y del Mediterráneo, como el Teatro Greco de Siracusa o el Teatro Antico de Taormina. Me gustaría destacar también que, en su última edición, el festival protagonizó una verdadera revolución cultural y social al presentar una propuesta operística de carácter inclusivo sin precedentes: *La Traviata* de Verdi, en el lenguaje de signos para personas sordas.

www.coroliricosiciliano.com

Ivan Petricevic

Intersecciones en la guitarra clásica

por **Lucas Quirós**

Ivan Petricevic, guitarrista clásico que actúa regularmente en Europa, América del Norte y Asia, ha logrado premios en importantes concursos internacionales, como el Primer Premio y Premio Alhambra en el Concurso y Festival Anual de Guitarra de Texas (2022, EE.UU), Primer Premio del Concours International de Guitare organizado por la Paris Guitar Foundation (2018, Francia), Primer Premio en el XXI Concurso Internacional de Guitarra Ciudad de Linares "Andrés Segovia" (2014, España) y premiado con la Annual Brüser Berger Musikpreis 2023 en Bonn (Alemania) por sus recientes actividades concertísticas, dialoga con RITMO sobre su último álbum "Guitar Intersections", publicado por Hänssler Classic en este año 2023.



© ANNA TEVA

El guitarrista Ivan Petricevic ha grabado el álbum "Guitar Intersections", publicado por Hänssler Classic.

Lo primero de todo, para nuestros lectores, ¿quién es Ivan Petricevic?

Soy un guitarrista de concierto clásico que disfruta viajando y actuando regularmente alrededor del mundo; soy una persona que busca nuevos momentos musicales emocionantes que pueda compartir con el público. La música me ha llevado a muchas partes de este hermoso planeta, conociendo y viviendo muchas culturas diferentes que, con el tiempo, se convierten en parte de mi identidad musical. Esto es lo que me enriquece como persona e intérprete, me anima a aprender, a descubrir más sobre la música y a compartirla con el público en el futuro.

¿Por qué "Intersections" es el título de su última grabación discográfica? ¿Qué nos quiere contar con "Intersections"?

Para mí, "Intersections" son como los momentos personales entre artista, compositor y oyente; como un "impulso" cuando nos reunimos en una intersección musical para compartir y comunicar música en la sala de conciertos o, en este caso, a través de una grabación. En este álbum se entrecruzaba un programa de grandes obras de compositores españoles, todos ricos en diversidad, empezando por el gran Francisco Tárrega, con sus virtuosas y encantadoras dos piezas (*Danza Mora* y *María*); la *Sonata* de Antonio José; dos bellas y famosas piezas del *Amor Brujo* de Falla (una lírica como el *Romance del Pescador* y la ardiente *Canción del fuego fatuo*); la legendaria *Suite Castellana* de Moreno Torroba, dedicada a Andrés Segovia; piezas rítmicas y poéticas como la *Seguidilla* y *Guajira* de Emilio Pujol y, finalizando el programa, con el compositor venezolano Efrain Silva y su hermosa *Canción Parameña*, el emocionante *Estudio con Pajarillo* y el lírico *Estudio n. 5*. Mantener la atmósfera de la

actuación en vivo y la elección del programa similar al que uno crearía en concierto, tratando de comunicar con el público a través de cada nota, era una finalidad fundamental de la grabación.

Incluye la *Sonata para guitarra de Antonio José, compositor que fue asesinado en 1936...*

Sí, la *Sonata* de Antonio José es una de las obras más bellas y capitales para guitarra del siglo XX, una verdadera obra maestra. Antonio José fue uno de los compositores españoles más prometedores, de hecho, Maurice Ravel dijo: "Se convertirá en el compositor español del siglo". Para mí, Antonio José fue un verdadero artista creativo que, como García Lorca, fue asesinado en 1936 por ser un artista creativo y por ser diferente. Interpretar y grabar esta hermosa *Sonata* es un honor y un profundo viaje musical. La dinámica de colores, los armónicos y el uso temático que hizo en esta *Sonata* son verdaderamente únicos en el repertorio para guitarra, haciendo de cada interpretación una experiencia emocionante para escuchar y tocar.

¿Cuál es su relación con España?

El repertorio de guitarra clásica española es muy interesante y rico, en primer lugar gracias a tantos grandes compositores españoles como Joaquín Rodrigo, Francisco Tárrega, Moreno Torroba y muchos otros, pero también a grandes guitarristas como Andrés Segovia y el guitarrista flamenco Paco de Lucía, que influyeron a guitarristas de todo el mundo. Desde que toco la guitarra también interpreto obras de compositores españoles, sintiendo una conexión con España a diario en mi viaje musical. Desde 2013 he estado actuando regularmente en España en diferentes festivales y lugares, conociendo

a mucha gente maravillosa y viendo muchos lugares hermosos en todo el país. Después de 27 años de tocar la guitarra y 27 años de tocar una buena muestra del repertorio español, una parte de mí se convirtió en español; es el destino de los guitarristas clásicos.

Siempre me ha asombrado la enorme cantidad de guitarristas que surgen de los países balcánicos, como usted, ¿hay alguna respuesta a ello?

El sistema educativo de los conservatorios y academias de música proporciona educación profesional a jóvenes músicos desde una edad muy temprana. También la guitarra clásica, como instrumento, es muy popular en toda la región. Creo que muchos jóvenes guitarristas y músicos en los Balcanes deciden muy pronto convertirse en profesionales y son apoyados por sus profesores desde el principio, a través de todo este sistema.



EL TEATRO REAL SE VISTE DE GALA EN NUEVA YORK

El Lincoln Center celebra la música española





Esperanza Fernández, cantaora, durante *El amor brujo*, de Manuel de Falla.



La Orquesta Titular del Teatro Real en el Lincoln Center de Nueva York.

El teatro Real en el Lincoln Center de Nueva York

El Teatro Real ofreció el pasado 16 de octubre, en el Lincoln Center de Nueva York, un concierto de Gala protagonizado por la Orquesta Titular del Teatro Real, bajo la dirección de Juanjo Mena, en el que se interpretó un programa compuesto por *El amor brujo*, de Manuel de Falla; el *Concierto para violonchelo* de Antonín Dvorák y dos obras que reflejan la influencia de Falla en la creación musical del siglo XX: las suites de *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel, y la *Suite Panambí*, del compositor argentino Alberto Ginastera.

Junto a los responsables del Teatro Real, Ignacio García Belenguer (director general) y Borja Ezcurra (director adjunto y director de Patrocinio y Eventos), asistieron la presidenta de la Comunidad de Madrid, Isabel Díaz Ayuso, y la delegada del Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid, Marta Rivera de la Cruz, quienes respaldaron con su presencia el proyecto cultural del Teatro Real que, por segundo año consecutivo, visita la ciudad norteamericana para afianzar su compromiso con la divulgación de la cultura de España en el mundo.

La Gala, que refuerza la marca "Teatro Real" de manera internacional, contó también con la presencia de Helena Revoredo, vicepresidenta del Patronato y del Consejo Internacional del Teatro Real; Marta Álvarez, presidenta de El Corte Inglés; la diseñadora Carolina Herrera; y la mezzosoprano norteamericana Joyce DiDonato, entre otros.

Además de la Orquesta Titular del Teatro Real, tuvieron especial protagonismo la cantaora Esperanza Fernández, en su participación en *El amor brujo*, y el violonchelista Pablo Ferrández, solista en el *Concierto* de Dvorák, quien, al finalizar la obra, ofreció como regalo *El cant dels ocells*, canción tradicional catalana. La orquesta marcó el acento español al interpretar, fuera de programa, *El bateo* y el *Intermedio* de Goyescas, de Enrique Granados.

www.teatroreal.es



El violonchelista Pablo Ferrández y el director de orquesta Juanjo Mena, durante el *Concierto para violonchelo* de Dvorák.



Las autoridades presentes para el concierto del Teatro Real en el Lincoln Center de Nueva York.

Una habitación propia

Las veladas musicales de Fanny Mendelssohn en Berlín

por Beatriz González Calderón

Cuando me pedisteis que hablara sobre la mujer y la novela, me senté en la orilla de un río y me puse a pensar lo que esas palabras querrían decir. Repensándola bien, la empresa no me pareció tan sencilla. Nunca podría ofrecerles una pepita de verdad pura, sólo puedo ofrecerles una opinión sobre un tema menor: para dedicarse al arte, una mujer debe tener dinero y una habitación propia.

Virginia Woolf

Desde comienzos del siglo XIX, el arte centroeuropeo vivió un cambio de paradigma en el concepto de mecenazgo. Tal y como relata Jan Swafford en diversos pasajes de su biografía *Beethoven, tormento y triunfo*, los autores que contaban con una asignación por parte de algún filántropo, vieron en esta tutela económica la tranquilidad necesaria para dar rienda suelta a su libertad creativa, sin que esto conllevara ningún tipo de obligación. En el caso de las mujeres, a los estereotipos sociales que las excluían de la esfera pública, fuera como intérpretes o como compositoras, se sumaban los impedimentos asociados a la clase social. Si bien mujeres de gran talento pertenecientes a la clase trabajadora, como Clara Schumann, se dedicaron profesionalmente a la música por necesidades económicas, esto se consideraba "inmodesto e impropio de una mujer de la alta burguesía", como nos recuerda Walter Frisch. Y, sin embargo, Fanny Mendelssohn (1805-1847), de la que este 14 de noviembre celebramos su aniversario, supo crear un espacio físico e ideológico a través del *salón musical* que organizó en su casa de Berlín en las décadas de 1830 y 1840, en el que desarrollaría su creatividad como compositora y su talento como pianista y directora de coro.

Durante los siglos XVII y XVIII encontramos cómo la música se profesionaliza más allá de las instituciones eclesíásticas y se convierte en una actividad gremial en torno a la nobleza y la alta burguesía. Esto da lugar a que las mujeres de grandes sagas familiares dedicadas a la música se formen en composición e interpretación gracias a la tradición adquirida en el hogar. Aunque nunca llegaran a tener un reconocimiento al mismo nivel que sus coetáneos masculinos, encontramos los primeros nombres propios en personajes como Anna Magdalena Bach, Francesca Caccini o Nannerl Mozart. La nueva hegemonía burguesa surgida tras la revolución francesa impulsó el interés por las actividades culturales a pequeña y a gran escala, con un componente fuertemente ligado a las mujeres en el caso particular de la música, ya que estaba socialmente aceptada la tradición de la formación privada en artes y música de las jóvenes bien educadas como medio de promoción social y adorno femenino.

Generación de 1830

Esto no sólo representa una característica social, sino que implica además una importante dimensión económica, ya que supondría el impulso editorial de partituras de una relativa dificultad que, en ocasiones, tenían el sobretítulo "para las señoras". Charles Rosen justifica así que la denominada por



Fanny Mendelssohn en 1842, retratada por Moritz Daniel Oppenheim.

Generación de 1830 fuese reconocida como una de las más prolíficas tanto a nivel creativo como de publicaciones, gracias a este contexto dual.

Con la expansión de la ópera y su popularización, aumentaría el interés de la sociedad burguesa por este nuevo proceso artístico a dos niveles: por una parte, hay una alta demanda de partituras, para poder reproducir esta música en un entorno doméstico y *amateur*, por otra, se debe satisfacer la necesidad de nuevos músicos profesionales para la representación en vivo de este repertorio. De ahí la proliferación de conservatorios que abasteciesen el incipiente mercado musical y que ofrecían a la mujer la única posibilidad de dedicarse a la música fuera del hogar, a través de especialidades como el canto o ciertos instrumentos (piano, fundamentalmente). Esto permitiría la promoción de nuevas intérpretes profesionales quienes, no obstante, nunca serían valoradas como compositoras, ya que esa labor estaba reservada al género masculino.

Salón musical

En este punto toma especial relevancia el término de *salón musical*, implícitamente unido al concepto de "música de mujeres", lo que conlleva además un carácter *amateur* y, consecuentemente, un menor valor artístico. Para Marcia J. Citron, esta trivialización conceptual lleva a una devaluación funcional que, de facto, excluiría del canon artístico de la época la música hecha por mujeres en este espacio.

"Fanny Mendelssohn supo crear un espacio físico e ideológico a través del *salón musical* que organizó en su casa de Berlín en las décadas de 1830 y 1840, en el que desarrollaría su creatividad como compositora y su talento como pianista y directora de coro"

Pero no podemos ignorar el hecho de que la vida cultural centroeuropea de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se vio profundamente afectada por los círculos domésticos que comenzaban a florecer entre la alta burguesía. Los salones, promovidos siempre en esferas privadas, eran un fantástico foro de debate político y social que se aderezaban con lecturas poéticas, actuaciones musicales y discusiones culturales. Esto, sin duda, fue un gran aliciente para todas aquellas mujeres inquietas a nivel intelectual y artístico, para las que las instituciones regladas estaban vetadas por completo. En particular, las mujeres judías que se abrían paso en las primeras décadas de 1800, hicieron una gran labor por promover y expandir estos espacios privados en los que fomentaban un discurso cultural abierto, lejos de las instituciones conservadoras, en el que las ideas progresistas se compartían de forma distendida y en los que esta generación de mujeres podía escapar de los prejuicios sociales, de religión y de género.

Ejemplo de ello es Rahel von Varnhagen, una judía berlinesa de la alta burguesía que, tal y como relata María José Guerra Palmero, animó el círculo romántico literario de principios del siglo XIX e instauró el "culto a Goethe" en un salón en el que, habitualmente, se daban cita personalidades como el filósofo Friedrich Schlegel, el humanista Alexander von Humboldt o el teólogo Friedrich Schleiermacher.

En paralelo a estas primeras manifestaciones intelectuales y artísticas llevadas a cabo por la élite judía prusiana, Fanny Mendelssohn recibía una exquisita formación, al igual que sus hermanos varones, en el seno de una de las familias más influyentes del momento. Heredera de una gran tradición familiar impulsada por mujeres, su abuela Bella Itzig junto con sus hermanas Fanny Arnstein y Sara Levy serían las primeras *salonnières* a finales del siglo XVIII en Prusia y Viena. Su madre, Lea Salomon, continuaría la tradición al igual que su prima Henriette Freifrau von Pereira-Arnstein en Viena y, tras la propia Fanny Mendelssohn, su hermana menor Rebecka desarrollaría un salón en Weimar que continuaría su hija Florentine Dirichlet y que vería su culmen ideológico alcanzado con su nieta, la política alemana y reconocida activista por los derechos de la mujer en buena parte del siglo XX, Marie Baum.

Salón de Lea Salomon

Si consideramos además que, en su primera etapa desde 1821 hasta 1829, el salón de Lea Salomon era ya diferente del resto en la interpretación musical a un extraordinario nivel profesional, podremos entender en gran medida el desarrollo artístico de Fanny, tal y como se plantea Lorraine Byrne Bodley. Si bien es cierto que uno de los objetivos fundamentales del salón de Lea era promover la proyección de su hijo Félix, Fanny supo aprovechar estas veladas musicales para desplegar su necesidad creativa.

En febrero de 1831, una década después de que su madre iniciara sus primeras actividades en la casa familiar de la Leipziger Strasse 3 de Berlín, Fanny Hensel Mendelssohn (ya casada con quien sería su gran apoyo en su emancipación artística, el pintor Wilhelm Hensel) decidió hacerse cargo del salón musical familiar, ya que Félix Mendelssohn había abandonado Berlín en 1829 y Lea había perdido el interés en continuar con esta actividad de forma periódica. Bajo el nombre de *Sonntagsmusiken* (domingos musicales) y al igual que la pionera *salonnière* Rahel von Varnhagen, Fanny vio esta iniciativa como un desempeño profesional y su lista de invitados daba una amplia evidencia de la diversidad y prominencia de su salón. Liszt, Paganini, Robert y Clara Schumann, Joseph Joachim o Chopin se dieron encuentro en este nuevo epicentro de intelectualidad para compartir nuevas ideas musicales y rendir culto a Bach, Haendel, Mozart o Beethoven, ante la atenta escucha de personalidades como



Rahel von Varnhagen, la judía berlinesa de la alta burguesía que animó el círculo romántico literario de principios del siglo XIX e instauró el "culto a Goethe" en su salón.

"La vida cultural centroeuropea de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se vio profundamente afectada por los círculos domésticos que comenzaban a florecer entre la alta burguesía"

Humboldt, Bettina von Arnim o George Sand. Mientras que en los inviernos de 1833 y 1834 los conciertos tuvieron lugar quincenalmente, los años siguientes fueron algo más irregulares, debido a numerosas interrupciones. Tal y como recoge Bodley, los conciertos tenían lugar los domingos entre las 11 y las 14h y las tardes de los sábados se dedicaban a los ensayos. Los diarios y cartas de Fanny son una importante fuente de información sobre las fechas y series de conciertos que se realizaron. Entre 1833 y 1847, podríamos reconstruir cincuenta y tres conciertos con sus fechas y programas definidos, junto con otros veinte cuyas fechas y programas son inciertos o desconocidos.

Sabemos también por sus diarios y gracias a las memorias de su único hijo Sebastian, la inusual elección de repertorio que Fanny programaba: interpretó obras que iban desde piezas instrumentales (tanto de sus ilustres invitados como propias) y Cantatas de Bach a proyectos muy ambiciosos para el momento, como la recreación de escenas de *Fidelio* de Beethoven (el 26 de enero de 1834), secciones corales del oratorio *Paulus* su hermano Félix (el 25 de junio de 1837) o la representación de *La clemencia de Tito* de Mozart (el 21 de enero de 1838). En todas esas actuaciones, Fanny tocaba el piano, dirigía el coro e, incluso, en junio de 1834, se encargó de dirigir la orquesta que contrató para interpretar la Obertura de concierto que ella misma había escrito. Esta enriquecedora propuesta artística llevó al crítico Ludwig Rellstab a escribir:

"Era un festival musical de la clase más inusual, en los que podían oírse meticulosas interpretaciones de obras clásicas de los antiguos y de tiempos modernos y no se sabía si el placer era mayor por las interpretaciones o por la mera presencia de los mejores músicos de Berlín o de aquellos que visitaban nuestra ciudad desde todas partes"

Aunque los *Sonntagsmusiken* comenzaron como conciertos privados, después de 1840 las *matinéés* tomaron un carácter semipúblico. El *salón* tenía una capacidad de 200 asistentes, las actuaciones estaban libres de impuestos y tenían un programa específico, algo que contrasta indudablemente con la espontaneidad de los encuentros vespertinos privados.

El talento de Fanny era real y evidentemente excepcional, incluso para su entorno más cercano. Sin embargo, no era suficiente para que Abraham Mendelssohn consintiera que su hija pudiera publicar sus composiciones. En una carta en julio de 1820, le escribe: “La música para ti puede y debe ser un ornamento, nunca la raíz de tu ser y tu hacer. Recuerda bien que tus sentimientos deben ser conducidos hacia lo femenino y sólo lo que es verdaderamente femenino es un ornamento para tu sexo”.

“El arte no es para las mujeres, sólo para las niñas”, se lamentaba Fanny parafraseando a Jean Paul en una carta a su esposo, en la que confesaba que no compondría más *Lieder*. Tanto Abraham como Félix Mendelssohn compartían la opinión de que no era respetable que una dama de su linaje y posición social publicara sus composiciones. Sin embargo, llama la atención el hecho de que Félix publicara y se atribuyera seis de las canciones de su hermana, incluidas en sus *Opp.* 8 y 9.

Podemos ver pues en el *salón musical* un refugio en el que Fanny pudo satisfacer durante varios años su espíritu creativo y creador. Sin embargo, dos hechos significativos despertarían de nuevo su necesidad de llevar su música más allá: el luto por el repentino fallecimiento de su padre en noviembre de 1835, que interrumpió los *Sonntagsmusiken*, junto a los crecientes éxitos profesionales de Félix, que le mantenía lejos tanto física como emocionalmente de su hermana hicieron que Fanny perdiera la confianza en sí misma como compositora pero, por suerte, su esposo Wilhelm opinaba que la solución al problema de Fanny era muy simple: si no encontraba audiencias en Berlín para escuchar su música, debía publicar su obra para el público general, algo a lo que siempre la había animado.

Primeras publicaciones de Fanny

En julio de 1846 Fanny explicaba a Félix que los editores de Bote & Bock le habían hecho una oferta que “posiblemente nunca antes habían realizado a una diletante compositora de mi sexo. [...] Tengo miedo de mi hermano a la edad de cuarenta, como lo tenía de Padre cuando tenía catorce –o, mejor dicho, mi deseo de satisfaceros a todos los que he querido a lo largo de mi vida– hace que me sienta incómoda sabiendo de antemano que no te va a gustar lo que tengo que decirte. En una palabra, voy a empezar a publicar”.

Félix, conmovido y admirado por el tesón de su hermana, le respondería el 12 de agosto de 1846 “te envío mi bendición profesional al convertirte en

miembro del gremio. Lo hago plenamente, *Fance*, y deseo que obtengas mucha felicidad al dar placer a otros; que sólo saborees lo dulce y no la amargura de la autoría; que el público te cubra de rosas y nunca de arena; y que la tinta de la imprenta nunca dibuje líneas negras en tu alma –todo lo que, devotamente creo que ocurrirá”.

A excepción de los seis *Lieder* publicados bajo el nombre de Félix en sus *Opp.* 8 y 9, las composiciones de Fanny se publicaron bajo su nombre de casada. Su primer opus, una colección de *Lieder*, y las piezas de carácter para piano que conforman su *Op.* 2, fueron publicados en 1846. En 1847 publicaría los *Gartenlieder* *Op.* 3 y otros tres volúmenes de piezas de carácter para piano solo, como *Opp.* 4, 5 y 6. Todas estas obras recibieron críticas



Fanny Hensel Mendelssohn consiguió crear esa habitación propia sobre la que, casi un siglo después, nos hablaría Virginia Woolf (en la imagen, la escritora en 1927).

favorables, aunque siempre con un cariz de condescendencia destilada de la pluma de críticos que, en un alarde de imparcialidad, se permitían hacer valoraciones tales como que “a pesar de ser escritas por una mujer, la composición exterior no revela rastro de una mano femenina, sino que permite más bien la suposición de un estudio masculino y serio del arte”.

Fue dirigiendo a una pequeña coral, durante el ensayo de una de las obras de su queridísimo hermano Félix en 1847 para el próximo domingo musical, que Fanny Hensel cayó desplomada víctima de un ictus. Tenía 41 años y más de cuatrocientas obras escritas sin publicar. Aunque Fanny continuó con el compromiso familiar de promover los trabajos de Félix, sus roles como directora, intérprete y mecenas tuvieron una dimensión clave dentro de la vida musical de Berlín, donde presidía, bajo las convenciones sociales de la época, un *salón* cuya actividad contribuyó a dar sentido a su propio ser. Los *Sonntagsmusiken* de Fanny reflejaron la relación entre el pensamiento individual y la comunidad en el romanticismo contemporáneo. Fanny buscaba su identidad, al igual que el romántico busca la libertad de su ser, dependiendo de las interacciones recíprocas para dar forma a su síntesis ideal de arte y vida.

Para Virginia Woolf “si encaramos el hecho de que estamos en el mundo de la realidad y no sólo en el mundo de los hombres y las mujeres, entonces la oportunidad surgirá y el poeta muerto que fue la hermana de Shakespeare se pondrá el cuerpo que tantas veces ha depuesto. Esperar que venga sin ese esfuerzo nuestro es del todo imposible. Pero sostengo que vendrá si trabajamos por ella y que vale la pena trabajar hasta en la oscuridad y en la pobreza”. Debemos, por tanto, eludir una lectura sesgada que simplifique la valía de Fanny Hensel a través de etiquetas ajadas y superficiales y reflexionar sobre la labor que realizó a través de la filantropía. Con su perseverancia, su creatividad y todos los recursos que tuvo a su alcance, Fanny contribuyó a la producción y promoción artística de su generación y logró darse a sí misma el lugar al que las mujeres cultas de mediados del siglo XIX no tenían acceso en las fronteras entre la vida pública y la privada.

Fanny Hensel Mendelssohn, quien consiguió crear esa *habitación propia* sobre la que, casi un siglo después, nos hablaría Virginia Woolf y en la que ahora, nosotros, sentados en el hermoso tiempo del otoño, disfrutamos de su música, absortos en nuestro pensar y rodeados de esa cálida y placentera luz que fue Fanny, la alegría de la música.

“El talento de Fanny era real y evidentemente excepcional, incluso para su entorno más cercano, sin embargo, no era suficiente para que Abraham Mendelssohn consintiera que su hija pudiera publicar sus composiciones”



2 CD

LA DIVINA Maria Callas

Una brillante selección de óperas que muestra, tanto en el estudio como en el escenario, su voz única y su desgarradora interpretación de heroínas trágicas.

Maria Callas in all her roles

CAJA DELUXE con 131 CD + 3 BLU-RAY + 1 DVD

La colección de grabaciones más completa jamás editada

Incluye sus grabaciones de estudio completas, sus mejores grabaciones en directo, clases magistrales que impartió en la Juilliard School, vídeos y un CD extra de estrenos mundiales.



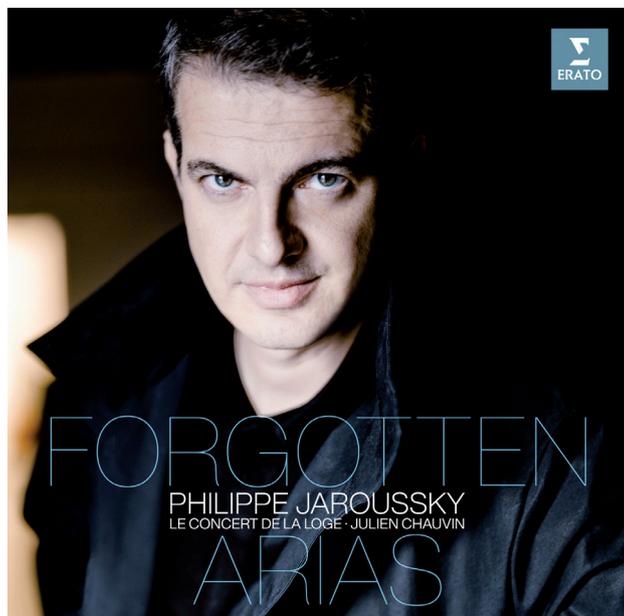
Victoria de los Ángeles

Caja Deluxe de 59 CD
con todas las grabaciones de Warner Classics, realizadas entre 1948 y 1977.

Incluye óperas completas, colecciones de arias y un rico tesoro de canciones, sobre todo de su España natal.



PHILIPPE JAROUSSKY FORGOTTEN ARIAS



El contratenor francés rinde homenaje a los compositores del Barroco tardío y al gran libretista Pietro Metastasio.

Las diez arias del álbum, escritas entre 1748 y 1770 por nueve compositores, se escuchan en primicia mundial.

JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI BEYOND



Su nuevo álbum incluye música de compositores del barroco temprano: Monteverdi, Caccini, Frescobaldi, Kapsberger, Saracini, Netti y Jarzębski.

Un extraordinario repertorio que incluye 10 grabaciones en primicia mundial.



GRANDES VOCES DE ALTOS VUELOS
Ya disponibles



Franco Alfano

por Juan Carlos Moreno

El 29 de noviembre de 1924, el mundo musical italiano se vio conmocionado por la noticia de la muerte de Giacomo Puccini. En su escritorio quedó la ópera en la que se hallaba trabajando entonces, *Turandot*. Tras analizar el manuscrito, los editores de la Casa Ricordi, el director de orquesta Arturo Toscanini y el hijo del compositor, Antonio Puccini, concluyeron que solo quedaban dos escenas por completar, dos escenas para las cuales Puccini había elaborado diversos esbozos y anotaciones. Era factible, pues, acabar la obra y llevarla a escena en una representación que sería el mejor homenaje al compositor operístico más grande que había dado Italia desde Giuseppe Verdi. Ahora bien, ¿a quién encargar un trabajo de tal responsabilidad y envergadura? El propio Puccini, consciente de la gravedad del cáncer de garganta que padecía, había apuntado el nombre de Riccardo Zandonai, mas Toscanini propuso otro: Franco Alfano. Fue unánimemente aceptado. Franco Alfano no era un desconocido. Nacido en Posillipo, cerca de Nápoles, el 8 de marzo de 1875, en el seno de una familia de grabadores de plata, había estudiado en el Conservatorio San Pietro de Majella antes de, a la edad de 19 años, marchar a Leipzig, donde esperaba adquirir los conocimientos técnicos que Italia no le podía ofrecer. Fue una decisión acertada, pues en la ciudad alemana, además de conocer a su ídolo Edvard Grieg, tuvo la oportunidad de impregnarse de la música de maestros como Ferruccio Busoni y Richard Strauss, de quienes admiró sobre todo la riqueza de su paleta orquestal. Fue en esa época cuando empezó a componer su primera ópera, *Miranda*, que nunca pudo ver representada.

Compositor de ópera

Acabados los estudios, Alfano se embarcó en una gira de conciertos como pianista que le llevó a Rusia, donde descubrió la obra del Grupo de los Cinco. Mas su auténtica vocación era la de compositor y, como buen italiano, la ópera era lo que más le atraía. Después de ver cómo todos sus intentos por dar a conocer *Miranda* fracasaban, en 1898 el Teatro de Breslau (actual Wrocław, en Polonia), aceptó estrenar su segunda incursión en el género, *La fonte di Enschie*. Aunque la acogida fue más bien tibia, Alfano no se desanimó: se trasladó a París, donde compuso dos ballets para el Folies Bergère que fueron representados con éxito.

Alfano, mientras tanto, siguió buscando un tema para la ópera con la que esperaba hacerse un nombre como compositor. Lo encontró en 1902, en París, cuando asistió a una adaptación teatral de la novela *Resurrección*, de

León Tolstoi. No se equivocó: con libreto de Cesare Hanau, *Risurrezione* logró un éxito apoteósico en su estreno en Turín el 30 de noviembre de 1904, éxito que se repitió allá donde se interpretó, pues de inmediato empezó a ser representada en los teatros de todo el mundo. En 1951, *Risurrezione* alcanzó las mil representaciones.

La siguiente ópera del compositor, *Il principe Zilah* (1909), pasó en cambio más desapercibida. Alfano decidió probar enton-



"Alfano marchó a Leipzig, donde, además de conocer a su ídolo Grieg, tuvo la oportunidad de impregnarse de la música de maestros como Busoni y R. Strauss" (en la imagen, el compositor fotografiado por Renzo Cinti antes de 1954).

ces fortuna en el terreno sinfónico con la *Suite romántica* (1909) y la *Sinfonía n. 1 "Clásica"* (1912), aunque topó con la incompreensión de una crítica que veía esas obras, especialmente la segunda, demasiado germánicas y rusas y, por tanto, alejadas de la tradición italiana. No les faltaba razón, pues Alfano se había embarcado entonces en la búsqueda de un estilo personal que fuera más allá de la escuela verista vigente en Italia y asumiera las nuevas corrientes musicales que triunfaban en Europa. Surgió así una nueva ópera, *L'ombra di Don Giovanni* (1914), cuyas disonancias provocaron el desconcierto del público y la ira del editor Tito Ricordi.

Ópera oriental

Alfano no se dejó intimidar y, en 1921, dio a conocer la que posiblemente sea la más original de sus óperas, *La leggenda di Sakuntala*. Su tema oriental, su riqueza armónica y su refinada escritura instrumental fueron posiblemente los elementos que llamaron la atención de Toscanini y le llevaron a proponer a Alfano para completar la también oriental y modernista *Turandot*. El último gran éxito de Alfano fue *Cyrano de Bergerac*, estrenada en italiano el 22 de enero de 1936 en Roma, y en francés el 29 de mayo del mismo año en París. Fue el retorno del compositor al verismo de su juventud.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Alfano vio cómo el mundo musical había cambiado radicalmente y sus obras, con la excepción de *Risurrezione* y el final de *Turandot*, iban desapareciendo del repertorio. Se refugió entonces en la enseñanza, aunque no por ello calló completamente. Sus últimas composiciones fueron una ópera radiofónica, *Vesuvius*, estrenada por la RAI en 1950, y una miniatura para acordeón, *Nenia*, de 1951.

"Tras la Segunda Guerra Mundial, Alfano vio cómo el mundo musical había cambiado radicalmente y sus obras, con la excepción de *Risurrezione* y el final de *Turandot*, iban desapareciendo del repertorio"

El final de *Turandot*

Reducida *Risurrezione* al rango de rareza, la obra más interpretada de Alfano es, sin duda, el final que compuso para *Turandot*. No fue un trabajo fácil, por un lado, por la dificultad de interpretar los esbozos dejados por Puccini; por otro, por la certeza de que su labor sería comparada, y no a favor, con la del gran maestro de Lucca. Aun así, Alfano aceptó el reto de completar la ópera con un final que fuera lo más fiel posible a la voluntad de Puccini. No lo vio de ese modo Toscanini, quien, una vez leyó la partitura, exigió a Alfano que suprimiera un centenar de compases y revisara a fondo el resto. Ese segundo final fue el que acabó interpretándose, no la noche del estreno de *Turandot*, dado en la Scala de Milán el 25 de abril de 1926, cuando Toscanini finalizó la representación en el punto en que acababa lo escrito por Puccini, sino en las siguientes funciones. Las críticas de intérpretes, musicólogos y melómanos no se hicieron esperar: el trabajo de Alfano era, a su entender, demasiado convencional, incluso pomposo. Posteriormente, incluso se llevaron a cabo tentativas de sustituir ese final por otro nuevo, como el propuesto en 2001 por Luciano Berio. A pesar de todo, la conclusión que ha quedado ha sido la de Alfano, de quien también se ha recuperado la versión original de ese final: fue en 1982, en una interpretación realizada en el Barbican Centre de Londres.

“Reducida *Risurrezione* al rango de rareza, su obra más interpretada es el final que compuso para *Turandot*”

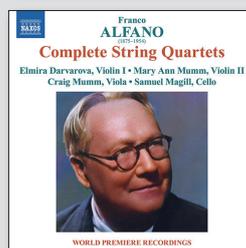
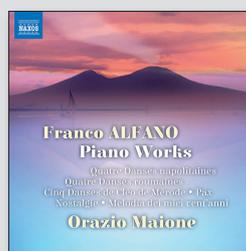
CRONOLOGÍA

- 1875 Nace el 8 de marzo en Posillipo, cerca de Nápoles.
- 1891 Estudia piano en el Conservatorio San Pietro de Majella.
- 1894 Marcha a Leipzig para proseguir sus estudios musicales.
- 1896 Empieza a componer su primera ópera, *Miranda*, nunca estrenada.
- 1898 Realiza una gira de conciertos como pianista por Rusia.
- 1901 Presenta en París los ballets *Napoli* y *Lorenza*.
- 1904 Estreno triunfal en Turín de la ópera, *Risurrezione*.
- 1912 La *Sinfonía n. 1 “Clásica”* se estrena en Sanremo.
- 1918 Es nombrado director del Conservatorio de Bolonia.
- 1921 Compone la ópera *La leggenda di Sakuntala*, en la que abandona el estilo verista.
- 1923 Se traslada a Turín, donde será director del Liceo Musicale.
- 1924 Recibe el encargo de acabar *Turandot*, la ópera póstuma de Puccini.
- 1927 La comedia musical *Madonna Imperia* se estrena en Turín.
- 1936 Estreno en Roma de la ópera *Cyrano de Bergerac*.
- 1943 Compone el *Cuarteto de cuerda n. 3*.
- 1947 Es nombrado director del Liceo Musicale de Pesaro.
- 1950 El 13 de noviembre, la RAI retransmite la ópera radiofónica *Vesuvius*.
- 1954 Muere el 27 de octubre en Sanremo.

DISCOGRAFÍA

- *Risurrezione*. Denia Mazzola-Gavazzeni, Antonio Nagore, Vladimir Petrov. Coro de la Radio Letona. Orquesta Nacional de Montpellier Languedoc-Roussillon / Friedemann Layer. Universal. 2 CD. DDD.
- *Cyrano de Bergerac*. Manuela Uhl, Jennifer Arnold, Roman Sadnik, Paul McNamara. Coro de la Ópera de Kiel. Orquesta Filarmónica de Kiel / Markus Frank. CPO. 2 CD. DDD.
- *Madonna Imperia*. Denia Mazzola-Gavazzeni, Shohei Ushiroda, Giorgio Valerio, Fulvio Otelli. Coro del Conservatorio de Música de Vicenza / Orquesta Filarmónica Italiana / Massimiliano Carraro. Bongiovanni. DDD.
- *Sakuntala*. Anna de Cavalieri, Antonio Annaloro, Plinio Clabassi. Orquesta Sinfónica de la RAI de Milán / Arturo Basile. Myto. 2 CD. ADD Mono.
- PUCCHINI: *Turandot (versión con el primer final de Alfano)*. Sondra Radvanovsky, Jonas Kaufmann, Ermonela Jaho, Michele Pertusi. Coro y Orquesta de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia / Antonio Pappano. Warner. 2 CD. DDD.
- *Sinfonías n. 1 “Clásica” y 2*. Orquesta del Estado de Brandeburgo / Israel Yinon. Naxos. DDD.
- *Cuartetos de cuerda n. 1-3*. Elmira Darvarova, violín; Mary Ann Mumm, violín; Craig Mumm, viola; Samuel Magill, violoncelo. Naxos. DDD.

- *Sonata para violín. Quinteto con piano. Nenia e Scherzino*. Elmira Darvarova, violín; Mary Ann Mumm, violín; Craig Mumm, viola; Samuel Magill, violoncelo; Scott Dunn, piano. Naxos. DDD.
- *Concerto para violín, violoncelo y piano. Sonata para violoncelo*. Elmira Darvarova, violín; Samuel Magill, violoncelo; Scott Dunn, piano. Naxos. DDD.
- *Obras para piano*. Orazio Maione, piano. Naxos. DDD.



OPUS ARTE

GLYNDEBOURNE



"...the definitive
staging of the work."

THE GUARDIAN

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

BRITTEN

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

JAMES BOWMAN | ILEANA COTRUBAS
CURT APPELGREN | FELICITY LOTT

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
CONDUCTOR BERNARD HAITINK | DIRECTOR PETER HALL

AUDITORIO

Ópera / Conciertos



© A. BOFILL



“El Liceu inauguró su temporada con uno de los grandes títulos del romanticismo ruso: *Eugene Onegin*, de Tchaikovsky (en la imagen superior). El montaje de Christof Loy ahonda, en el elemento psicológico, y lo hace dividiendo la ópera en dos partes muy contrastadas en lo que a la escena se refiere” (ver crítica en página 44). Por su parte, hablamos de otro Tchaikovsky, *La dama de picas* en el Palau de Les Arts de Valencia. También reseñamos *Die lustige Witwe*, de Lehar, en el Teatro Colón de Buenos Aires; otro montaje de Christof Loy para *La forza del destino*, en la Royal Opera House de Londres, e igualmente en Londres el comienzo del Anillo wagneriano según Barrie Kosky. Desde París, “la producción iconoclasta de Claus Guth del *Don Giovanni* de Mozart volvió a la Ópera de París para la apertura de su temporada... Con un reparto vocal de excelente factura, particularmente las voces femeninas. Adela Zaharia (foto inferior), Gaëlle Arquez y Ying Fang presentan sin fallos a Doña Anna, a Doña Elvira y a Zerlina” (ver crítica en página 49). También Sevilla aporta su gran propuesta, con *Tristán e Isolda*, de Wagner, desde el Teatro de la Maestranza, con dirección musical de Henrik Nánási. Y desde Viena, Roberta Mantegna diseñó una peculiar escenografía para *Les Martyrs*, de Donizetti, en el Teatro An der Wien.

En la parte de conciertos y recitales, hablamos de ADDA•Simfónica y la dirección de Josep Vicent, en el ADDA de Alicante. También de Gemma New, que dirigió el tercer sinfónico de la Orquesta Nacional de España, o de Lise Davidsen, que inauguró el Ciclo de Lied

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

DISCOS

Discos



“Noventa años no es nada. O al menos eso es lo que nos hace creer el recital que Joaquín Achúcarro grabara en mayo de 2022 con motivo de su aniversario en el Guggenheim de Bilbao y que ahora aparece en DVD bajo los auspicios de la Fundación BBVA y el sello EuroArts. Conmueve ver cómo el pianista acomete, con toda la sabiduría de sus 90 años a cuestas, obras de Brahms, Chopin, Rachmaninov, Liszt, Scriabin y Grieg, obras que el propio Achúcarro reconoce haber amado toda su vida y que “tienen, además, una popularidad y un reconocimiento universal”. Pero no conmueve por el hecho ciertamente admirable de que lo haga a tal edad (que también), sino por el resultado, feliz evidencia de un idilio prolongado, sincero, total”. Así nos habla Darío Fernández Ruiz acerca del que es nuestro top1 de la lista de noviembre.

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

Sumario

44 AUDITORIO

52 DISCOS

66 FANTASÍAS INGLESAS

69 DOCUMENTALES

68 BUFET

70 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS

Resplandeciente ADDA·Simfònica

Alicante

Tres nombres han acaparado la atención de la tercera actuación de ADDA·Simfònica en la presente temporada; el insigne trombonista norteamericano Joseph Alessi, el cineasta holandés Lucas van Woerkum y Josep Vicent, fundador-titular de la cada vez más resplandeciente orquesta alicantina, en la que el sonido llega a superar su naturaleza física para adentrarse sugestivamente en el ámbito de la luz. El programa permitía abordar tal intención sensorial por parte del maestro Josep Vicent, conocedor como nadie de la capacidad técnica de su instrumento, así como su alto nivel de compromiso artístico.

Como si quisiera preparar al auditorio al espectáculo sonoro organizado para esta velada, el director entró de lleno en la intensidad que pide el embrujo del primer episodio de la fantasía para orquesta *Una noche en el monte pelado* del ruso Modest Mussorgsky, de la que se sirvió Josep Vicent para demostrar la vibrante conjunción de sus secciones instrumentales y su luminoso sonido, sorprendente en los metales, que determinan siempre una destacada referencia en esta formación. En los dos episodios centrales, antes de la reexposición, se pudo disfrutar de todas los misterios armónicos que no suelen escucharse habitualmente, significando una muy gratificante y novedosa experiencia para quien suscribe. El amanecer final fue todo un delicado alarde de evocación a cargo de clarinete de Jorge Ripoll y la flauta de Jordi López, iluminando a la cuerda. Fascinante.

La última obra que escribió el gran teclista Chick Corea, *Concierto para trombón y orquesta*, ocupó el segundo lugar. Su ejecución tuvo la atracción de ser interpretada por Joseph Alessi, solista de la New York Philharmonic, quien alentó a Corea para que lo compusiera. Solista y director entraron en una dinámica de pleno y fluido entendimiento, propiciando que la orquesta alcanzara un absoluto grado de esplendor sonoro, en el que destacó el asombroso grupo de percusión, en el que la caja de Joan Tejada acaparaba toda la atención. La flexibilidad de sonido del maestro Alessi y su diversificación de matices se unían al estado de gracia orquestal, que derivó en una interpretación referencial. Una adaptación del tema jazzístico *I cover the waterfront*, que interpretó como bis, puso de manifiesto la inmensa agilidad de este solista articulando el sonido con suprema fluidez.

Con *El pájaro de fuego* de Stravinsky, implementado con la proyección del film *Firebird* que siete orquestas encargaron el año 2013 al realizador Lucas van Woerkum para complementar plásticamente sus compases, el programa llegó a su punto culminante. El público quedó absorto ante el simultáneo efecto de unas imágenes que reflejaban la soledad del señor del castillo de Kastchei junto a la música del genial compositor ruso, llegando ésta en muchos momentos a sobrepasar la narrativa cinematográfica. Josep Vicent condujo con tal grado de eficacia técnica

y sensibilidad expresiva, que el público estalló en un cerrado aplauso, que refrendaba la excelencia alcanzada, una de las más excelsas de esta orquesta, que brillaba con su titular al frente en un ejercicio de verdad, bondad y belleza, como vienen significando todos sus encuentros.

José Antonio Cantón

Joseph Alessi. ADDA·Simfònica / Josep Vicent. Obras de Chick Corea, Mussorgsky y Stravinsky. Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Un *Onegin* interiorizado y psicológico

Barcelona

A finales de septiembre, el Gran Teatre del Liceu inauguró su temporada con uno de los grandes títulos del romanticismo ruso: *Eugene Onegin*, de Tchaikovsky. Lo hizo en una coproducción de Den Norske Opera de Oslo, el Teatro Real de Madrid y el propio Liceu, firmada por Christof Loy y con escenografía de Raimund Orfeo Voigt, vestuario de Herbert Muraier, coreografía de Andreas Heise e iluminación de Olaf Winter.

“Y se apura por vivir y se da prisa por sentir” es el epígrafe que Alexander Pushkin puso al frente de su *Eugene Onegin* y que acierta a expresar todo lo que es esa novela en verso: un retrato de la alta sociedad rusa, de sus sueños, pero también de sus sombras y servidumbres. Como protagonistas, Tatiana, la joven provinciana que sueña con el amor y que cree encontrarlo en Onegin, un *dandy* seductor con esa aura nihilista tan rusa, que se limita a pasar por la vida sin importarle mucho los demás. Así hasta que, ya tarde, descubre el amor y todo lo que, por su egoísmo, ha perdido de manera irremediable. Tchaikovsky nos explica esa historia a través de una partitura extraordinariamente rica, en la que lo popular y lo mundano se dan la mano, y en la que los sentimientos de los personajes aparecen siempre a flor de piel.

El montaje de Loy ahonda, precisamente, en ese elemento psicológico. Lo hace dividiendo la ópera en dos partes muy contrastadas en lo que a la escena se refiere: la primera de ellas, que alcanza hasta la primera escena del acto segundo, gira en torno a Tatiana. En ella domina el carácter realista, con la representación de un interior burgués en el que se mueven señores y criados, estos entregados a tareas rutinarias que aciertan a plasmar la lasitud de la vida en la estepa. La segunda parte, en contraste, es más abstracta y minimalista, con una pared blanca solo rota por una puerta que sirve de fondo a un Onegin perseguido por sus fantasmas y consciente de haber desperdiciado su vida. El duelo y muerte de su amigo Lenski (una de las escenas más impactantes del montaje por su desnudo dramatismo) y el reencuentro con Tatiana ya casada y cómo ella le rechaza son las escenas culminantes de esa parte, ambas tratadas como flashbacks que evoca *Onegin*. En ese contexto, la polonesa que abre el acto tercero adquiere un muy convincente tono de pesadilla.

Si el resultado no fue todo lo redondo que debiera fue por la parte musical, y eso a pesar de que, a nivel general, el elenco vocal fue notable. El tenor Mikeldi Atxalandabaso fue un Triquet sardónico; el bajo Sam Carl, como príncipe Gremin, cantó con nobleza el aria “Lyubvi vsye vozrasti pokorni”, y la mezzo Elena Zilio hizo una Filipievna entrañable. La también mezzo Victoria Karkacheva, en cambio, destacó como Olga más en la parte escénica que en la vocal. Menos convincente fue la Tatiana de la soprano Svetlana Aksenova, con una voz que acusaba desgaste y falta de brillo, y que solo llegaba a resultar audible en la parte más alta. Con esos medios, su gran escena de la carta apenas llamó la atención. Afortunadamente, el tenor Alexey Neklyudov y el barítono Audun Iversen sí convencieron. El primero fue un Lenski que fue de menos a más hasta culminar en su famosa aria “Kuda, kuda vi udalilis”, que cantó con la expresión y



El pájaro de fuego de Stravinsky se acompañó con la proyección del film *Firebird*, del realizador Lucas van Woerkum.



El montaje de Christof Loy ahonda en el elemento psicológico de *Eugene Onegin*, la ópera de Tchaikovsky.

sensibilidad requeridas. Algo parecido puede decirse de Iversen, al que solo cabe reprochársele una concepción del personaje de Onegin que, en la primera parte, carece de ese halo fatal que puede

hacer que una joven soñadora como Tatiana se enamore de él. Otra cosa es la segunda parte, donde sí consigue mostrar el drama que vive el personaje. Su voz, tan rica en registros y matices como potente, y su expresiva forma de cantar hicieron el resto.

El gran problema de la versión fue la dirección musical. En la primera vez que se enfrenta a esta partitura, Josep Pons ofreció una lectura más sinfónica que dramática, que solo en momentos muy puntuales llegaba a penetrar en la médula romántica de la música. La potencia sonora, además, hizo que en más de una ocasión las voces tuvieran dificultad para traspasar el foso. La orquesta cumplió, con especial mención para la sección de maderas. El coro, correcto sin más, lo que no es precisamente digno de elogio en una partitura que presenta páginas suficientes en las que lucirse.

Juan Carlos Moreno

Audun Iversen, Svetlana Aksenova, Alexey Neklyudov, Victoria Karkacheva, Liliana Nikiteanu, Elena Zilio, Sam Carl, Mikeldi Atxalandabaso, Josep Ramon Olivé. Cor i Orquestra Simfònia del Gran Teatre del Liceu / Josep Pons. Escena: Christof Loy. *Eugene Onegin*, de P. I. Tchaikovsky. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

La viuda alegre actualizada

Buenos Aires

Demás está decir lo significativo que resulta históricamente el nombre de Franz Lehar (1870-1948), revitalizador de la opereta en el siglo XX con su treintena larga de producciones y, sobre todo, con su admirable *Die lustige Witwe* (*La Viuda alegre*), estrenada en Viena en 1905, su tercera creación con una consagración absoluta. Y cuenta aquella historia de la viuda millonaria con cuya fortuna se busca salvar a un pequeño reinado, todo en el libreto trazado por sus colaboradores Víctor León y Leo Stein. Esta singular expresión del género volvió a ser motivo de reposición en el Colón de Buenos Aires, resignificada (por usar ese concepto tan remanido) esta vez con la puesta escénica del veneciano Damiano Michieletto en una producción proveniente de La Fenice, con escenografía de Paolo Fantin, vestuario de Carla Teti y acción coreográfica de Chiara Vecchi.

Naturalmente que el principio que emana de su planteo es la reubicación temporal, trasladando la acción desde el cautivante mundo de la *Belle époque*, en años previos a la Primera Guerra Mundial, a los años 50 del siglo pasado, de manera que la acción trascurre en un banco y tal recomposición épica se trasmuta a un mundo diferente, todo lo cual produce elementos manejados con la ocurrente forma que caracteriza esta producción y al conocido *regista*, a despojarla de ese glamour típico del contexto original.

De manera que en un principio de análisis, la versión musical tuvo aciertos en la interpretación de la soprano argentina Carla Filipic Holm, en una lúcida labor como Hanna Glawari en la canción de Vilja y otros pasajes. Se contó con el barítono salzburgués Rafael Fingerlos (Conde Danilo), con voz de volumen mediano y recursos estimables; con un efectivo Barón Zeta en la voz del veterano alemán Franz Hawlata y en los restantes papeles una pulcra intervención de la zaragozana y debutante aquí Ruth Iniesta (Valencienne), con buen material vocal y solventes medios escénicos, además del tenor mexicano-estadounidense Galeano Salas, entre un cúmulo de comprimarios del elenco, con el coro estable preparado por Miguel Martínez en forma encomiable.

A la orquesta estable con la conducción del británico Jan Latham-Koenig, si bien correcta, le faltó algo de esa gracia y delicadeza



Damiano Michieletto traslada la acción del cautivante mundo de la *Belle époque*, a los años 50 del siglo pasado.

deza del peculiar género para brindar a los espectadores de estos días una referencia más completa y brillante de esa opereta tan representativa de la mano de un autor altamente inspirado, que volvió a renovar el interés por este singular género después del brillante periodo de los Strauss, durante los años decimonónicos. Se llegó entonces, partiendo de este revival y con las apreciaciones que analizamos, a una versión un tanto anodina, poco representativa de un género tan característico, ubicado en un tiempo que, al intentar trasladarlo, pierde sin dudas. La versión musical tampoco pudo emparar alguna que otra muy recordada en el Colón, como la que hace veintidós años comentara en estas páginas y que protagonizaran la gran mezzo Frederica von Stade y el recordado Thomas Allen, con dirección de Julius Rudel, contando con una puesta acorde, de Lotfi Mansouri. En próximo despacho continuare con mis recensiones.

Néstor Echevarría

Carla Filipic Holm, Rafael Fingerlos, Franz Hawlata, Ruth Iniesta, etc. Coro y Orquesta del Teatro Colón / Jan Latham-Koenig. Escena: Damiano Michieletto. *Die lustige Witwe*, de F. Lehar. Teatro Colón, Buenos Aires.

La Forza de los gritos

Londres

Mark Elder fue el artista más destacado de esta primera (y desigual) reposición de la puesta escénica de Christof Loy para *La forza del destino* estrenada en la Royal Opera House en 2019. La orquesta de la casa respondió con brillante frescura a sus instrucciones de *tempi* moderados pero palpitantes, gracias a *sforzandi* de formidable graduación y detalles orquestales raramente apreciables en esta obra a veces tan malograda por lecturas torpes y apuradas. En este caso hubo premonitorios trémolos de cuerdas, detallado e intenso fraseo de las maderas y una percusión vibrante y necesaria para hacernos comprender que el sifonismo del Verdi maduro incorpora toda la frescura de sus obras más juveniles. Un momento cumbre fue el a veces poco convincente "Rataplan", después de intensificar la atención del público con una tarantela rítmicamente irresistible, comparsas y solistas se abalanzaron hacia el proscenio y parecieron saltar al público con su mensaje de triunfo de cabaretística agresividad. Fue un momento de triunfo para la bien fraseada Preziosilla de Vasilisa Berzhanskaya, la más destacada en medio de reparto mediocre y con un solo italiano, el excelente Trabuco de Carlo Bosi.

Mediocre fue la Leonora de Sondra Radvanovsky, gritada a través de un vibrato casi constante y agresivo. Solo en "Vergine degli angeli" su malogrado timbre pareció aplacarse para lograr un fraseo entendible y un color luminosamente bello. También gritó Brian Jagde, un Alvaro de voz potente y de buena densidad, heroico en su actitud frente a Carlo de Vargas, pero falto de sutileza para frasear y requebrar debidamente las maravillosas frases de "O tu, che in seno agli angeli". Consigan su grabación del aria y compárenla con Bergonzi o Domingo y se comprenderá mi opinión... El público, que normalmente no tiene tiempo para detenerse en este tipo de comparaciones fácilmente accesibles a través de YouTube, compitió con este criterio con destemplados chillidos de aprobación.

En reemplazo de Igor Golovatenko, se importó de Francia a Etienne Dupuis, un barítono demasiado ligero y sin densidad en el registro medio para frasear los *mordente* y los *legato* requeridos para convencer como Carlo de Vargas. Evgeny Stavinsky exhibió un fraseo comprensible y bien proyectado como el Padre Guardiano y



Evgeny Stavinsky y Sondra Radvanovsky en esta reposición de Christof Loy para *La forza del destino*

Rodion Pogosssov interpretó un Melitone de comicidad convincente y exenta de bufonería.

El cuadro escénico de esta producción ya comentada en RITMO es un enorme salón que encierra la obra como el destino sin salida de *El ángel exterminador*. No hay exteriores, sino aperturas ocasionales hacia algún descampado o un convento, con elementos de decoración esenciales y una *regie* de personas que se agiliza cuando Loy decide seguir a Verdi y abandonar algunas ideas propias trasnochadas, por ejemplo, la pantomima de la disfuncionalidad de la familia Calatrava en la obertura.

Agustín Blanco Bazán

Sondra Radvanovsky, Brian Jagde, Etienne Dupuis, Evgeny Stavinsky, etc. Royal Opera House / Mark Elder. Escena: Christof Loy. *La forza del destino*, de G. Verdi. Royal Opera House, Londres.

El oro del Rin según Barrie Kosky

Londres

Barrie Kosky dice que con el nuevo *Anillo del Nibelungo* que escenificará para la Royal Opera House entre 2023 y 2027 espera redimirse de su primer intento fallido de Hannover con este ciclo. Entonces, pretendía provocar resaltando contradicciones con ideas fragmentarias que finalmente salieron deshilvanadas. Ahora, en cambio, persigue una coherencia monumental y sólida, cuya fuerza mítica reconoce como sólidamente fundada en la dramaturgia griega que tan prolijamente utilizó Wagner para revivir los elementos germánicos de su saga. Y lo cierto es que el comienzo de esta nueva empresa no puede haber sido más satisfactorio. El único decorado es un enorme árbol caído y petrificado a través de cuyas aperturas asoman las hijas del río y Alberich, como jugando al escondite. Una gran apertura circular al centro de la escena traiciona lo esencial: a través de este hueco sale un inmundado líquido contaminante: "oro líquido" para todos los personajes, menos para la anciana desnuda y consumida que durante toda la obra contemplará lo que ocurrió. "Lo que ocurrió", porque para Barrie Kosky esta Erda nos quiere contar como murió una humanidad que al expoliarla se destruyó a sí misma.

Con esta idea central, Kosky reelabora el mito radicalmente al incorporar un elemento esencial, a saber, el famoso "fresno del mundo", el equivalente al manzano de Adán y Eva. El fresno es referido en la Tetralogía siempre un poco al pasar, como ese árbol extinto después que Wotan le arrancara una rama para su lanza. Pero aquí pasa a ocupar un lugar tan esencial como génesis de la naturaleza como el lecho del Rin con su oro. Es del cadáver de este fresno que en esta producción sale el "oro" de la putrefacción que nos contaminará ambiental y espiritualmente hasta destruirnos. A veces el fresno está tapado con un lienzo de colores por la familia de Wotan, aquí un risueño grupo de aristócratas campesinos ingleses que contemplan su nuevo palacete desde el jardín. Otras veces la realidad de la tragedia que nos preanuncia Erda es crudamente expuesta: en el Nibelheim, y atrapada hasta la cintura en un agujero del fresno petrificado, asiste a las confrontaciones de Wotan, Loge, Alberich y Mime con sus tetas conectadas a dos enormes conductos de goma y ordeñadas por un enorme pistón mecánico: cuanto más oro de mierda sale del orificio central, más sufre esta madre tierra ante la gula de sus hijos. Todos los personajes son de un realismo extremo, que los hace parecidos a cualquier vecino o pariente que se nos cruza cotidianamente a la vuelta de cada esquina. Pero todos ellos se insertan en una épica transcendental, una verdadera saga hilada por Erda sobre el principio y el fin del mundo.

Excelente el equipo de cantantes, desde las tres hijas del Rin, hasta el Wotan que Christopher Maltman interpretó con timbre cálido y articulación expresiva pero nunca sobreactuado, frente al excelente

Alberich de Christopher Purves. Redondo y parejo también el timbre de Marina Prudenskaya (Fricka). Y sobresaliente por su agilidad física y vocal el Loge de Sean Panikkar. En contraste con los Froh y Donner *finolis* armados de palos de polo de Rodrick Dixon y Kostas Smoriginas, Fafner y Fasolt son aquí simples hampones de bajos fondos capaces de intimidar a los dioses, primero con sus malas maneras y después con pistolas. Wiebke Lehmkuhl fue una voz de Erda complementada por esa anciana desnuda que abraza a Wotan con irresistible autoridad de conminación cuando le pide que ceda el anillo. Brenton Ryan (Mime) exhibió una de voz fresca y sólidamente impostada.

Antonio Pappano dirigió orquesta y cantantes con fluidez, definición de contraste e inspirado lirismo, desde la desde la evolución de la oscuridad a la luz del comienzo hasta la espontánea apoteosis final: el fresno es retirado al fondo de la escena, para permitir que los dioses bailen extáticamente en medio de una brillante lluvia de lentejuelas. Sólo un foco de luz interrumpe este delirio para alumbrar a Erda que incesantemente gira sobre sí misma.

Agustín Blanco Bazán

Christopher Maltman, Christopher Purves, Sean Panikkar, Marina Prudenskaya, Wiebke Lehmkuhl, Rodrick Dixon, etc. Orquesta de la Royal Opera House / Antonio Pappano. Escena: Barrie Kosky. *El oro del Rin*, de R. Wagner. Royal Opera House, Londres.



Según Barrie Kosky, "Erda nos quiere contar como murió una humanidad que al explotarla se destruyó a sí misma".

Todo un mundo

Madrid

Tout un monde lointain... para violonchelo y orquesta, de Henri Dutilleux es una obra sugestiva, no ya por las pretensiones manifestadas en escuetos titulares que remiten a un impresionismo latente y atmosférico, sino por su ambiciosa, pretendidamente abstracta definición, a caballo de escuelas e *ismos* en lo estético y tímbrico, a menudo en extremos de tesitura y con dinámicas sutiles o quebradizas. La Orquesta Nacional de España, dirigida con precisión por Gemma New, con Jean-Guihen Queyras en un sobresaliente papel solista, afrontaron el mes pasado esta obra con decisión y empaque, en un arranque convincente desde su primer suspiro, en el tercer programa de su temporada en el Auditorio. Una convicción que arrancaba y se desarrollaba desde un espíritu poemático impreso especialmente desde el violonchelo en *tempo*, carácter, aliento, flexibilidad... para adquirir una coherencia musical conjunta, más allá de esta engastada virtud solista. Un verdadero concierto para violonchelo y orquesta, camuflado y traducido a poema con querencia impresionista, pero



25 DE NOVIEMBRE - 9 DE DICIEMBRE DE 2023

PROGRAMACIÓN

- Sáb 25/11 - ÚBEDA - 20:30h - VOX LUMINIS, L. Meunier, dir. *Tomás Luis de Victoria - Officium Defunctorum* (Concierto inaugural)
- Dom 26/11 - BAEZA - 12:30h - MARA ARANDA *Diasporas en el Mediterráneo*
- Lun 27/11 y Mar 28/11 - BAEZA y ÚBEDA - 11:30h - CLAROSCURO TEATRO, J. Vachon y F. de Paula Sánchez, dirs. *La increíble historia de Juan Latino* (FeMAUB Didáctico)
- Mar 28/11 - JAÉN - 17:30h - CONFERENCIA, J. Vachon y F. de Paula Sánchez. *Un teatro musical para niños y adultos* (FeMAUB Académico)
- Sáb 2/12 - ÚBEDA - 12:00h - GRUPO OGPU, A. Fdez. Bayona, dir. *La música mueve cuerpo y alma* (FeMAUB Social)
- Sáb 2/12 - ÚBEDA - 20:30h - NUMEN ENSEMBLE, J. Marín, dir. *Manuel García "sagrado": Misa n.º 1*
- Dom 3/12 - BAEZA - 12:30h - ORQ. Y CORO UNIV. JAÉN, F. Bermudo y D. García Caro, dirs. *En el bicentenario de Ramón Garay (1761-1823)*
- Lun 4/12 a Mié 6/12 - BAEZA - 9:00h - TALLER DE RECONSTRUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE MÚSICA IBÉRICA (ss. XVI-XVII) (FeMAUB Académico)
- Mié 6/12 - BAEZA - 12:30h - O BANDO DE SURUNYO, LA DANSERYE Y ALUMNOS DEL TALLER, H. Sanches y F. Pérez, dirs. *"Que a las almas da vida". Poéticas devocionales peninsulares en el Siglo de Oro*
- Mié 6/12 - ÚBEDA - 17:30h - ANACRONÍA, *El Clásico Continuo: la sociedad Bach-Abel*
- Mié 6/12 - ÚBEDA - 20:30h - CUPERTINOS, L. Toscano, dir. *"Liber Magnificarum, missarum, et motectorum". El impreso reaparecido de Diego de Bruceña (1567-1623) entre sus contemporáneos*
- Jue 7/12 - ÚBEDA - 11:30h - LA REGALADA, *Ecoss festivos (al son de clarines y timbales)*
- Jue 7/12 - ÚBEDA - 12:30h - O BANDO DE SURUNYO & LA DANSERYE, H. Sanches, dir. *Miel y oro. Las conexiones musicales peninsulares en el Siglo de Oro*
- Jue 7/12 - BAEZA - 17:30h - VESTIGIUM ENSEMBLE, *Un nuevo Orfeo: la huella de Corelli en Europa*
- Jue 7/12 - BAEZA - 19:30h - LA REGALADA, *Ecoss festivos (al son de clarines y timbales)*
- Jue 7/12 - BAEZA - 20:30h - TIEN TO NUOVO, M. Steger, flauta, I. Prego, dir. *Nápoles y el mundo: música instrumental napolitana del siglo XVIII*
- Vie 8/12 - BAEZA - 12:30h - PAOLO ORENI, *Italia en Iberia: gigantes de la tecla*
- Vie 8/12 - ÚBEDA - 17:30h - CAPELLA SANCTAE CRUCIS, T. Simas Freire, dir. *"La zagala mas hermosa". Misa de Nuestra Señora de la Natividad (Coimbra, 8 de septiembre de 1646)*
- Vie 8/12 - ÚBEDA - 20:30h - DIVINO SOSPIRO, M. Mazzeo, dir. *"Em nutrir tão doce engano, desfaleço a suspirar". Cosmopolitismo barroco en Portugal*
- Sáb 9/12 - ÚBEDA - 12:30h - PRESENTACIÓN - COLOQUIO DE NOVEDADES DISCOGRÁFICAS (recopilatorio FeMAUB 2021 y Kakaw) (FeMAUB Académico)
- Sáb 9/12 - BAEZA - 17:30h - ENSEMBLE DITIRAMBO, A. Martínez y Y. Vivero, dirs. *Kakaw. Negrrillas y guineos en la América ibérica (ss. XVII-XVIII)*
- Sáb 9/12 - BAEZA - 20:30h - TERCIA REALIDAD, J. Jiménez, dir. *El violín de Farinelli*

www.festivalubedaybaeza.com

síguenos en:

información y venta de entradas:





© Roy Cox

La directora Gemma New dirigió el tercer sinfónico de la Orquesta Nacional de España.

con aspiración contemporánea en lo conceptual. Todo un *tour de force* que se trasladó después a una propina a solo bien merecida por Queyras y propiciada por todos: “Muchas gracias, Madrid... ¡Bach...! Suite número cuatro; Sarabande”.

La frecuente sobre estas mismas tablas y atriles, *Segunda Sinfonía* de Jean Sibelius, gozó, por su parte, de algunas de aquellas cualidades interpretativas: meridiana claridad en su articulación sinfónica perfilada por acentos, en las manos de Gemma New. Destacado su más variado e interesante *Allegretto* inicial. Un comprometido *Andante ma rubato*, donde fue fácil perder por momentos la noción de pulso, dio paso al fulgurante *Vivacissimo* que preparara, a su vez, el sentido hímico de su ampuloso *finale*, labrado a cincel en esta versión.

Luis Mazorra Incera

Jean-Guihen Queyras, Orquesta Nacional de España / Gemma New. Obras de Dutilleux y Sibelius.
OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Un luminoso torrente

Madrid

Lise Davidsen nos visitaba en Madrid por segunda vez, la primera fue el 8 de enero de 2022 en el Teatro Real; ella es una de las sopranos más deslumbrantes que pisan los escenarios en nuestros días. Una verdadera heredera de mi *hoch dramatisch* soprano favorita, Kirsten Flagstad, no la del famoso *Tristan und Isolde* de Furtwängler del año 1952, donde su imponente voz suena en exceso madura y pesada, sino la de su juventud, enorme, cristalina, con un agudo impecable, una facilidad en la emisión que demuestra cómo se puede controlar un instrumento de dimensiones épicas y hacerlo lírico, exquisito, con *piani* de filigrana; en fin, un milagro.

Pues algo similar ocurre con la Davidsen, que, aunque carece la incisividad de otro monstruo sagrado, Ghena Dimitrova, posee una facilidad en la zona aguda de la que carecía la grandiosa soprano búlgara. Davidsen no presenta debilidades en ningún registro, sus graves son naturales y nada forzados, su tono medio enorme pero controladísimo y su forma de frasear impecable. El recital que inauguraba el Ciclo de Lied del CNDM en el Teatro de la Zarzuela estuvo compuesto por obras de Grieg, Alban Berg, Schubert y Sibelius.

La primera parte la sirvió para entrar en calor; asombraba con la belleza y generosidad de su voz, pero en las *Siete canciones de juventud* de Alban Berg eché en falta una mayor madurez en las interpretaciones a niveles dramáticos. Pero aun así, excelente. Sin embargo, en la segunda parte, con Schubert y Sibelius, arrasó. Tras una delicada interpretación de *A la música*, nos ofreció otra maravilla, *Risas y lágrimas*. Pero llegó *La joven monja* y aquello fue apabullante. Desplegó todo su poderío vocal y aplastó materialmente con un poder e intensidad que si alguien le quiere poner un pero, es que la monja sonaba a Brunhilde, así como sonó a Siegliende su *Margarita en la ruca*. Fue un derroche de voz, de intensidad dramática, de pasión y dolor, así como en *El rey de los alisos* fue capaz de modular su canto adaptándolo a las características del padre, el hijo y el rey (la muerte). Por si aquello no había sido suficiente, supo imprimir toda su melancólica resignación a la bellísima *Letanía en la fiesta de difuntos*.

En las *Cinco canciones* de Sibelius, de nuevo tuvo unas intervenciones fuera de serie, entre las que destacaría *La joven volvió del encuentro de su amado*. Como propinas, nos ofreció Ein Traum (Un sueño) y Zur Rosenzeit (A la hora de las rosas), ambas de Edvard Grieg. Su fiel colaborador al piano fue el sudafricano James Baillieu, que no desmereció en ningún momento de la soprano. En definitiva, una inauguración y una velada para recordar.

Francisco Villalba

Lise Davidsen, James Baillieu. Obras de Grieg, Berg, Schubert y Sibelius.

Ciclo de Lied del CNDM, Teatro de la Zarzuela, Madrid.



© Rafa MARTÍN

La soprano Lise Davidsen inauguró el Ciclo de Lied del CNDM en el Teatro de la Zarzuela.

Digna producción desde el siglo XXI

Sevilla

No cabe duda que a las producciones wagnerianas el arte de la videografía le sienta bien (aquí Arnaud Pottier la hizo posible). Ello supone un trabajo ímprobo si se quiere hacer bien, que va desde ilustrar el texto y complementar el decorado, aclarar cuestiones que en el libreto quedan supuestas o entre líneas o puntualizar muchos *leitmotive* que de otra manera pudieran perderse entre las densas texturas orquestales. Mucho de esto aportó Alex Aguilera en esta nueva producción del Maestranza, fijándose en los limitados cromatismos de esta leyenda céltica y destacando aquellos aspectos generalmente obviados por el público, pero determinantes. Quizá el más repetido en la producción fuese el de la espada de Tristán y su esquirla, crucial para que Isolda identificase al asesino de su prometido y ella, teniendo la oportunidad de matarlo, no lo hiciera. Pero luego pensó que la venganza mejor

Don Giovanni faustiano

París

La producción iconoclasta de Claus Guth del *Don Giovanni* de Mozart vuelve a la Ópera de París para la apertura de su temporada. Un gran clásico que se renueva. Esta producción, estrenada en 2008 en el Festival de Salzburgo y que después ha conocido otras escenas (como el Teatro Real de Madrid), establece un decorado único: un sombrío bosque de abetos cubierto de nieve al final. ¡Muy germánico! La España de Sevilla no figura entonces, ni tampoco el contexto del decorado señorial. El aspecto *giocosos* del drama está así evacuado, especialmente por la supresión del retorno final y alegre de los otros personajes (en conformidad, no obstante, con la segunda versión de la ópera para su reestreno en Viena en 1788). Un final trágico, para una trama que acaba siendo de carácter faustiano (cabe señalar, por otro lado, que el espectro del Comendador está interpretado por John Relyea, que acaba de cantar a Mefistófeles en la *Condenación de Fausto* de Berlioz). El conjunto, sin embargo, está concebido con mucha precisión, con personajes bien plantados en sus vestuarios actuales. Una concepción perfectamente acabada. Se echa de menos solamente que este decorado totalmente abierto encierra mal y transporta poco las emisiones vocales en el vasto escenario de la Ópera Bastille.

El reparto vocal es, a pesar de esto, de excelente factura, particularmente las voces femeninas. Adela Zaharia, Gaëlle Arquez y Ying Fang presentan sin fallos a Doña Anna, a Doña Elvira y a Zerlina. Peter Mattei crea a un Don Giovanni de profunda expresión, al igual que Alex Esposito y Guilhem Worms respecto a los fogosos Leporello y Masetto. Quizás nos mostremos más reservados con Ben Bliss, Ottavio que carece de una voz de tenor ligero. El citado



Claus Guth ambienta *Don Giovanni* en un sombrío bosque de abetos.

John Relyea cumple con un Comendador soberano. Y todo a pesar de una acústica poco favorable a las voces, como decíamos. La orquesta de la Ópera de París, conducida enérgicamente por Antonello Manacorda, ofrece un color bastante uniforme (en nuestra época, en la que estamos más acostumbrados a colores barrocos). Buena intervención del coro de la casa. Para un conjunto convincente en su forma renovada.

Pierre-René Serna

Adela Zaharia, Gaëlle Arquez, Ying Fang, Peter Mattei, Alex Esposito, Guilhem Worms, Ben Bliss, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Antonello Manacorda. Escena: Claus Guth. *Don Giovanni*, de W. A. Mozart. La Bastille, París.

servirla fría... y en copa. Sobre un decorado presidido por una gran pantalla de proyección y escoltado por dos grandes paneles, colocados en forma abierta hacia el público y también susceptibles de recibir imágenes, la realidad y la videografía resultaron complementarios: al mar en movimiento que presidió todo el primer acto se le añadió niebla, bruma, para acentuar la grisura, el arcano, el camino imprevisible de los acontecimientos. Pero lo que nos resultó más novedoso fue el uso de telas pintadas móviles, es decir, proyecciones a la manera de postales o pinturas pero con la posibilidad de, llegado el caso, cambiar la floración del jardín mágico en una suerte de conjunto de manglares de raíces secas, enredadas y pinchudas. De igual forma, la iluminación de Luis Perdiguero procuró resaltar los elementos destacados por el director en un trabajo imaginativo y cuidadoso, de la misma manera que Jesús Ruiz procuró un vestuario que reconociésemos como celta, pero fuera de un tiempo concreto, lo que no excluye un posible futuro.

El reparto vocal estuvo muy equilibrado, sin encontrarnos voces que disonaran de la calidad general. Aunque tal vez el que más nos llamó la atención fue el Tristán de Skelton, por atesorar la voz más wagneriana del elenco, aunque a sus 55 años ha decidido distribuirla de manera irregular, de manera que se le oiga en toda su plenitud en "su" acto, el tercero, y así no llegar cansado al mismo, a costa de cumplir en los dos anteriores, potenciando los agudos, punto fuerte, y escondiendo las notas más graves entre las de los demás o entre la orquesta; y si no, emitiendo un amago de las mismas. Aguilera cuidó poco la dirección escénica, así que el tenor australiano fue a lo imprescindible.

Todo lo contrario que la soprano sueca Elisabet Strid, que a sus 47 años se estrenaba como Isolda, y de qué manera. Nos fijamos en las edades para señalar actitudes: uno va ya cantando selectivamente, y otra comienza un papelón como el de Isolda a los no

muchos menos años que su *pareja*, en la certeza de que sólo irá engrandeciéndolo. Sobre una tesitura enorme, que fue alcanzando sin problemas, llegaba a los agudos con la misma seguridad que a los graves, y además se creció a medida que su voz se calentaba. Seguramente todavía la irá tiñendo de un colorido más rico aún, y se moverá por su rol sin el apresto de su estreno. La polaca Agnieszka Rehlis encarnó a Brangania desde un registro de mezzo, algo que tímbicamente nos convence más que otra soprano; pero además es que su calidad vocal fue extraordinaria desde el primer momento, por su belleza, color aterciopelado (aunque inflamado cuando fue menester), obediente y decidida, con un brillo que sobresalía en su registro ancho y cálido.

De igual manera nos sorprendió la voz bien timbrada y compleja de Markus Eiche, por similares méritos que Rehlis, al estar ambos personajes al servicio de los protagonistas y, así, depender de los giros sentimentales de sus señores. En la piel de Kurwenal tuvo que ir desde el rol chulesco y pendenciero de un sirviente al que su *amo* le permite que hable por él, hasta el de cuidador, procurador de su amada o feroz defensor a espada o cuchillo de Tristán. Todo lo consiguió con una administración de sus recursos a la altura de estas exigencias, con un color atractivo y muy expresivo, también como actor. Es cierto que el rey Marke exige una gran solemnidad y pompa; pero no olvidemos que cree haber sido traicionado por su hombre más fiel, que además es su sobrino. En esa prestancia debe haber la humanidad, en su vertiente de rey y hombre. Albert Pesendorfer posee una voz potente, firme, pero nos hubiese gustado que hubiese jugado más abiertamente con ambos aspectos, dado el dilema en el que se encuentra su personaje. Fernando Campero, Juan A. Sanabria y Jorge Rodríguez-Norton estuvieron francamente bien como Melot, Timonel y Pastos/Marinero, respectivamente. El coro masculino del Teatro de la Maestranza tan bien como siempre.



Elisabet Strid y Agnieszka Rehlis, como Isolda y Brangania, respectivamente, en este *Tristán* protagonizado por la videografía.

Por último, Nánási nos inquietó con un *Preludio* de oficio y nos temimos que todo fuese igual, pero no. Como para quitarse la espinita, o porque por alguna razón prefirió tocarlo plano al inicio, el director húngaro se reservó para la repetición de la cabecera de la *Introducción*, ensanchando el sonido de la orquesta, llenándola de color y sensualidad, lo que ocurriría en buena parte de la ópera. A pesar de que hemos señalado la calidad del elenco, no todos tienen el mismo volumen o bien hay quien lo alcanza más tarde. Es necesario tener esto en cuenta, por muy Wagner que sea.

Carlos Tarín

Elisabet Strid, Stuart Skelton, Agnieszka Rehlis, Markus Eiche, Albert Pesendorfer, etc. Coro Teatro de la Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Henrik Nánási. *Tristán e Isolda*, de R. Wagner. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

Feliz apertura

Valencia

Pese a que *La dama de picas* es una de las dos óperas más populares de Tchaikovsky, junto a *Eugenio Onegin*, que son las que se representan habitualmente en Occidente, lo cierto es que el público valenciano anduvo un poco perezoso en su asistencia a la inauguración de la temporada de ópera del curso 2023-24. De Tchaikovsky se conocen sus ballets y su música instrumental. Pero sus óperas no consiguen vender todo el aforo. Ha menester agregar, a este respecto, que las óperas rusas llegaron tarde y mal a Valencia: durante la II República española y tan sólo un puñado de funciones. Pese a todo, el magno coliseo operístico valenciano puede felicitarse porque la apertura de la temporada ha sido exitosa, con una resultona puesta en escena.

El planteamiento de la escenografía era sencillo, con dos ideas creativas: el panel pintado (con el retrato de la Dama de Picas en su juventud que poco a poco se iba degradando) y el escenario recortado, como si fuese un teatrín. Éste último, verdaderamente ingenioso. Con una perspectiva casi caballera, era una caja trapezoidal en el centro del escenario. Allí se recreaba la morada de Lisa, el salón de juegos y esa cama vertical (original disposición), donde Herman recibe la visita del espíritu de la Condesa, la Dama de Picas. La mesa de juego, con una perspectiva de rana, para permitir la máxima acumulación de personajes. Cuando había que representar un baile, sencillamente, no había escenografía. Los vestuarios, correctos. Los claroscuros lumínicos, con luces cenitales u oblicuas, se consiguieron gracias a la recreación de la iluminación de Tui Malten.

Si el equipo de la puesta en escena es de origen anglo-norteamericano, en cambio, la mayoría de los cantantes son rusos, ucranianos o caucásicos, un elenco muy idiomático, en suma. El tenor que desempeña el papel más importante es armenio: Arsen Soghomonyan. Su personaje de Herman convenció por sus emociones, el sentimiento, asistido por ese chorro de voz que tiene, propio de tenor *spinto*, sobre todo su tesitura aguda, con vigorosos ataques. Lo que ocurre es que este tenor debería mejorar su fraseo, un poco pastoso. El ucraniano Andrei Kymach es muy sólido, con un *fiato* muy consistente. Declama con gran sonoridad y aguanta bien en los números de conjunto. El barítono ruso Nikolay Zemlianskikh tiene un bello timbre, ideal para esas arias líricas de Tchaikovsky tripartitas, bellas cantilenas, como la que el compositor le reserva en el Acto II a su personaje principesco. Pero le queda todavía camino por recorrer, dada su juventud, como, por ejemplo, hacer más carnosa su voz. Muy bueno el tenor moscovita Vasily Efimov en su papel secundario, con ese puntito de histrionismo, rozando la comicidad, así como el hispano-británico Joel Williams.

En las mujeres, la mezzo germana Doris Soffel es una intérprete de solvencia. Sus proverbiales gamas plutónicas la acercan a una contralto. Pese a que su tipo de voz le acerca a la soprano lírica, la cantante rusa Elena Guseva tiene arrestos para encarnar un papel incómodo como es el de Lisa, lleno de matices dramáticos que supo resolver correctamente. Bellísimo el timbre de la contralto rusa Elena Maximova.

Esta ópera requiere una gran conjunción de coros, con dos formaciones de coros de niños y el coro profesional. Todos ellos tuvieron una brillante actuación. La Orquesta de la Comunitat Valenciana, magnífica, como siempre. El director, una muy buena batuta, conocedor de lo que es el foso lírico.

Francisco Carlos Bueno Camejo

Arsen Soghomonyan, Andrei Kymach, Nikolay Zemlianskikh, Vasily Efimov, Doris Soffel, Elena Guseva, Elena Maximova, etc. Coros y Orquesta de la Comunitat Valenciana / James Gaffigan. Escena: Richard Jones. *La dama de picas*, de P. I. Tchaikovsky. Palau de Les Arts, Valencia.



La vistosa y conocida puesta en escena de Richard Jones para *La dama de picas* de Tchaikovsky.

El martirio de Donizetti

Viena

Como el Teatro An der Wien está en obras, se ha mudado cerca, al Museum Quartier, a una sala espaciosa y cómoda aunque de acústica no muy buena. Proponer un título rarísimo como la *versión francesa* (algo más que eso y el ballet correspondiente) de *Poliuto* tiene mucho mérito. Más haber conseguido unos principales notables. Menos haberlo estropeado todo con una puesta en escena absurda y una dirección musical sólo decorosa. El espectáculo (puntualmente silbado en su debut) parte de la universalización del martirio y con el



Roberta Mantegna en la peculiar escenografía para *Les Martyrs*, de Donizetti, en el Teatro An der Wien.

pretexto de que el original es en Armenia, rápidamente pasamos al genocidio provocado por el imperio otomano, a otros posibles (la actualidad histórica ya lo ha vuelto menos contemporáneo) y sobre todo a las mujeres armenias de diversos nombres con una larga explicación como últimamente toca (en alemán sin subtítulos) durante la obertura, mientras la protagonista se pasea por la escena con expresión de dolor y al final el martirio consiste en repartir (en el escenario) T-shirts con nombres de mujeres (no sólo armenias aquí) martirizadas.

Espero no ser cancelado pero la obra se llama *Los mártires*, y también toca algo a los hombres, desde el original de Corneille, *Polyeucte*, del que Scribe sacó parte del nuevo texto. Lo que ocurre con los personajes de gobernador y procónsul es un dislate total (por fortuna los cantantes tenían buen cuerpo), decorados (la estatua de Júpiter) y vestuario eran horribles e incoherentes, los bailarines-mimos no se limitaron al ballet (unos legionarios muy coquetos, vestidos o desvestidos de modo arbitrario), etc. Jérémie Rohrer dirigió bien, es decir, la orquesta sonó bien, pero muy apresurada y muy fuerte, y muchas veces se tenía la sensación que los cantantes corrían tras los tempi (sendos concertantes). El coro estuvo bien aunque mucho del francés no resultaba comprensible (a lo mejor, ocupados en reír o saltar, no era total responsabilidad total de ellos). Los comprimarios Kabongo (Nearco, tenor) y Donini (Calístenes, bajo) estuvieron dignos. El gobernador Félix fue Steffens, que tiene caudal pero no grave y suele forzar un tanto sus medios y el masaje con aceite no pareció ayudarlo. Sévère es un gran rol de barítono, de esos en que Donizetti se especializó antes que Verdi, y Olivieri no lo desaprovechó. Drogado, torturado, insultado, medio desnudo y en camisión, logró hacer pasar un personaje enamorado y desesperado con magnífica voz, francés inobjetable y gran sentido del estilo. Lo mismo puede decirse de los algo menos vilipendiados mártires Poliuto y Paulina.

John Osborn estuvo extraordinario (vaya novedad) en lo vocal (en los concertantes se cuidó un poco e hizo bien, pero sus arias, *cabaletta*, recitativos y dúo fueron sensacionales) y lo mejor posible en lo escénico. Roberta Mantegna actuó y cantó estupendamente (sólo algún grave fue débil) la (aquí) protagonista, y creo que hoy este tipo de repertorio (como ya su *Pirata* belliniano en la Scala apuntaba) es el que le resulta más adecuado. Agudos y filados parecían juegos de niños, voz estable y homogénea, y buen fraseo fueron sus armas más que peinar alfombras durante su gran dúo con Sévère. Mucho público (pero no localidades agotadas) y mucho éxito.

Jorge Binaghi

Roberta Mantegna, John Osborn, Mattia Olivieri, David Steffens, Patrick Kabongo, etc. Coro Arnold Schönberg, ORF Radiosymphonie Orchester Wien / Jérémie Rohrer. Escena: Cezary Tomaszewski. *Les Martyrs*, de G. Donizetti. Teatro An der Wien, Viena.

orquesta y coro rtve

Clásica MONUMENTAL

VENTA DE ENTRADAS

teatromonumentales

Temporada de conciertos 2023/2024

<p>2-3 NO VIEMBRE 2023</p> <p>A/5</p>	<p>Orquesta Sinfónica RTVE Leonard Slatkin, director</p> <p>CINDY MCTEE Circuitos</p> <p>FRÉDÉRIC CHOPIN Concierto para piano n.º 2 en Fa menor Op.21</p> <p>Joaquín Achúcarro, piano</p> <p>JEAN SIBELIUS Sinfonía n.º 1 en Mi menor Op.39</p>
<p>10 NO VIEMBRE 2023</p> <p>B/6</p>	<p>Orquesta Sinfónica RTVE Christoph König, director</p> <p>MARÍA DE PABLOS Castilla</p> <p>LUDWIG VAN BEETHOVEN Concierto para piano n.º 3 en Do menor Op.37</p> <p>Olga Scheps, piano</p> <p>SERGEI RACHMANINOV Danzas Sinfónicas Op.45</p>
<p>23-24 NO VIEMBRE 2023</p> <p>A/7</p>	<p>Orquesta Sinfónica y Coro RTVE Vassily Sinaisky, director</p> <p>HECTOR BERLIOZ La condenación de Fausto Op.24</p> <p>Robert Murray, tenor (Fausto)</p> <p>Olesya Petrova, mezzosoprano (Margarita)</p> <p>Sir Willard White, barítono (Mefistófeles)</p> <p>Vladyslav Buialskyi, bajo (Brander)</p>
<p>17 NO VIEMBRE 2023</p> <p>I</p>	<p>Jóvenes Músicos I Orquesta Sinfónica RTVE Teresa Riveiro Böhm, directora</p> <p>MAURICE RAVEL La tumba de Couperin</p> <p>JOAQUÍN RODRIGO Concierto de Aranjuez</p> <p>Stoyan Paskov, guitarra</p> <p>IGOR STRAVINSKY El pájaro de fuego (1945)</p>



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.

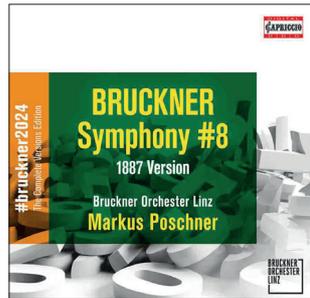
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Se acerca 2024 y con ello la finalización de la grabación completa del corpus sinfónico bruckneriano en todas sus versiones que está llevando a cabo Capriccio con Markus Poschner y la edición de Paul Hawkshaw, profesor emérito de Yale School of Music, el cual ha determinado que en total son solo 18 versiones distintas. En el caso de la Octava, una de las menos problemáticas, contamos con la versión primera de 1887 y la definitiva y más al uso de 1890. Las diferencias entre ellas es la menor duración de la segunda en unos 8 minutos, el uso de vientos madera a dos en la versión primera, excepto en el último movimiento que van a tres, mientras que en la definitiva siempre son vientos madera a tres; y el *trío* del *Scherzo* es diferente en ambas versiones. Así pues, hay razones suficientes para justificar esta grabación de la primera versión, basada en una nueva edición pues la de Novak no es fidedigna al manuscrito original. Y la lástima es que, a pesar de que la interpretación es notable, no en vano Poschner conoce este lenguaje como pocos, su toma sonora hace muy difícil que se disfrute: ha sumido a la orquesta en una atmósfera brumosa que hace indistinguibles los violines primeros en numerosos pasajes, los planos de metales inundan los *tutti*, y cuando suena el arpa en sus arpeggios del segundo movimiento, se escucha el color, pero no las notas precisas talladas. Así pues, aunque el ciclo de los 18 discos constituirá un hito en la discografía bruckneriana, queda pendiente una nueva grabación de esta partitura que la sitúe en su justo sitio.

Jerónimo Marín

BRUCKNER: Sinfonía n. 8 (versión 1887).
Bruckner Orchester Linz / Markus Poschner.
Capriccio C8087 • 82' • **★★★★**

Además de los títulos programados en el Palacio Ducal de Martina Franca, el festival veraniego de Valle d'Itria propone en el Teatro Verdi de esa localidad italiana algunas rarezas barrocas que cuida del mismo modo. En la edición 2022 se decidió rescatar el *Jerjes* original, el que Francesco Cavalli compusiera en Venecia casi cien años antes del que hoy más se conoce, el de Haendel, y varias décadas antes del de Bononcini. A las órdenes de Federico Maria Sardelli y su preciso y empastado conjunto *Modo Antiquo*, la nueva edición crítica suena de manera brillante, enlazándose con dinamismo el recitado y los breves números musicales.

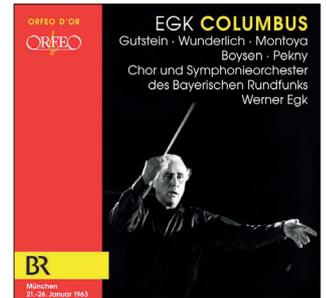
La atención a los cantantes es continua y, así, las voces pueden ofrecer lo mejor. Destacan por elegancia y conocimiento del estilo, con un fraseo cuidado y desenvoltura teatral, tanto el contratenor Carlo Vistoli como la mezzosoprano Gaia Petrone, hermanos y rivales. También son reseñables las prestaciones de la implicada Romilda de Carolina Lippo o el imponente Ariodante de Carlo Allemano.

Homogéneo el resto del reparto y muy vistoso el montaje de Leo Muscato y su equipo, que saben bien plasmar el ambiente oriental y destacar la comicidad de la obra. Como curiosidad, ¿sabían que el argumento de *Jerjes* se asemeja mucho a la comedia *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega? Se cita en las notas de la carpetilla y lo cierto es que la similitud es innegable en esencia.

Pedro Coco



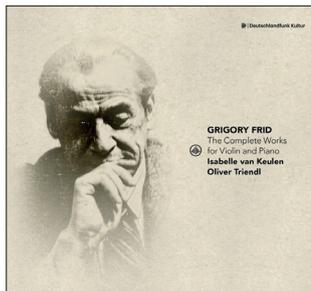
CAVALLI: Il Xerse. Carlo Vistoli, Ekaterina Protsenko, Gaia Petrone, Carolina Lippo, Dioklea Hoxha, Carlo Allemano, etc. *Modo Antiquo* / Federico Maria Sardelli. Escena: Leo Muscato.
Dynamic 37983 • DVD • 161' • DD 5.1 • **★★★★★**



Compuesta como ópera radiofónica en 1932 y recuperada aquí, en su versión escénica, el *Columbus* del compositor alemán Werner Egk (1901-1983) muestra la estética juvenil de una música que, de un linaje abiertamente stravinskyano, se tamiza a través del Carl Orff de los *Carmina Burana*. Egk, pese a no militar en el partido nazi y siendo agasajado con encargos como la *Olympische Festmusik* para los Juegos Olímpicos de 1936, aprovechó la coyuntura para posicionarse como uno de los estandartes de la cultura nazi con su notable ópera *Peer Gynt* o el ballet *Joan von Zarissa*, pasando a un modesto segundo plano tras la tienda. A una notable distancia de la ópera homónima de Darius Milhaud, Egk narra en *Columbus* la historia de Cristóbal Colón desde sus entrevistas con los Reyes Católicos hasta su muerte mediante un libreto autógrafo, no exento de clichés para criticar el colonialismo, aspecto que se proyecta a la propia música, cargada de tardorrománticos y exóticos *souvenirs* españolistas. Solo en momentos de mayor reflexión, Egk destaca equilibrando con cierta hondura la dramaturgia de la escena ante la manera de entender el teatro musical para la radio. Con un reparto impecable (fantásticos Gutstein como Colón y Wunderlich como Fernando de Aragón) y junto a los Coros y la Orquesta de la Radiodifusión Bávara dirigidos por el propio compositor, esta reedición del registro histórico de 1963 resulta ineludible (al no existir otra grabación) para quien desee explorar esta música.

Justino Losada

EGK: Columbus. Ernst Gutstein, Fritz Wunderlich, Lia Montoya, Hans Herbert Fiedler, Willy Ferenz, Wolfgang Anheisser, Max Pröbstl, Georg Pappas, Friedrich Lenz, Romuald Pekny. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara, Werner Egk.
Orfeo C240032 • 2 CD • 92' • **★★★★H**



En 2016, Isabelle van Keulen y Oliver Triendl grabaron para Capriccio el *Doble concierto* de un compositor ruso desconocido, que el segundo había descubierto después de que el director de la editorial Sikorski le hiciera llegar algunas partituras. Se trataba de Grigori Frid (1915-2012). El entusiasmo de ambos intérpretes fue tal, que violinista y pianista decidieron seguir ahondando en su catálogo (ver entrevista con Isabelle van Keulen en RITMO de mayo de este año). El resultado es este doble álbum que recoge las obras completas de Frid para violín y piano.

La música de Frid posee ese atractivo especial de alguien que durante toda su vida mostró una insobornable independencia. Así, si sus primeras composiciones se hallan cerca de los principios de tonalidad, inteligibilidad melódica y expresión optimista propios del realismo socialista, las últimas se abren al serialismo y otras técnicas llegadas del otro lado del telón de acero, pero que él cultivó no por ellas mismas, sino como un recurso más de su paleta expresiva. Esa evolución y libertad estilísticas se aprecian en las obras aquí recogidas, que abarcan veinte años de su carrera, desde las deliciosas miniaturas de *El calendario de la naturaleza* (1948) hasta la *Sonata n. 3* (1968), de expresión tan intensa como concentrada.

Vale la pena acercarse a este disco, por la música de Frid y por la labor de dos intérpretes que no tienen miedo a abandonar la comodidad de los caminos trillados para explorar qué hay más allá y ofrecérselo en las condiciones más idóneas.

Juan Carlos Moreno

FRID: Obras completas para violín y piano.
Isabelle van Keulen, violín; Oliver Triendl, piano.
Challenge Classics CC72953 • 82'
★★★★★

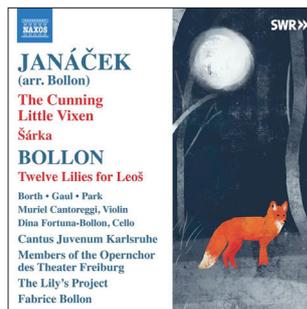
Las *Canciones Religiosas Op. 84* de Gorecki son un conjunto de 20 coros a *cappella* con texto en latín que fue componiendo a partir de 1986 y que no llegó a ver publicado en vida, excepto dos de ellas. Siendo un compositor con una fuerte fe católica, no es de extrañar que en su catálogo se encuentren otras obras religiosas como el oratorio *Beatus Vir* o las *Canciones Marianas Op. 54*, otro conjunto de composiciones corales a *cappella*. Escritas como homenaje a la tradición coral religiosa polaca y publicadas póstumamente en 2013, siguen un modelo consistente en escritura homofónica, sencillez armónica con el uso de simples triadas dentro de la tonalidad con algún guiño modal, y estructura estrófica, en la que, una vez escrita la música de la primera estrofa, se repita sin modificación tantas veces como estrofas haya (algunas obras tienen una duración mayor de ocho minutos).

La interpretación del Coro de Cámara Polaco, con solo seis cantantes por cuerda, y su titular desde 1983 Jan Lukaszewski es inmaculada, no hay reparos que oponer, pero la sensación de monotonía durante la larga hora y media de su escucha es inevitable. No es solamente la estructura estrófica de cada pieza y la simpleza armónica, que cierto es que proporciona una cierta aura espiritual, sino que no hay el más mínimo contraste entre las piezas, lo que dificulta mucho la concentración del oyente. Más allá del interés que cualquiera pueda tener en la obra de este autor, no es este opus póstumo su mejor logro ni la mejor puerta de entrada a su obra.

Jerónimo Marín



GÓRECKI: Church Songs Op. 84. Coro de Cámara Polaco / Jan Lukaszewski.
Ondine ODE1428-2D • 2 CD • 99'
★★★★★



El maldito Covid se resiste a salir de nuestras vidas, y no solo por el repunte de casos de que hablan diarios y telediarios, sino también por un disco como este: una versión de la maravillosa ópera *La zorrilla astuta* de Leos Janáček grabada en el Bergstadtsommer Festival en septiembre de 2021, esto es, cuando los teatros estaban aún obligados a seguir estrictas medidas sanitarias, como la distancia de seguridad entre los músicos de una orquesta. Esas medidas hacían inviable la representación de una ópera como esta, a no ser que se aligerara su plantilla. Y eso es lo que hizo Fabrice Bollon: reducir la partitura original para orquesta a doce instrumentos.

La cuestión es si lo que estaba justificado en aquellas circunstancias tiene sentido ahora, y más cuando existen excelentes versiones de *La zorrilla astuta* (Charles Mackerras, Václav Neumann, Bohumil Gregor, Simon Rattle...). La respuesta es que no. Mas... La duda salta ante la entusiasta labor de Bollon, a quien se le nota la pasión por esta obra y su creador, de ahí una versión imaginativa, colorida, muy teatral y absolutamente respetuosa.

El interés de Bollon por el compositor checo se aprecia también en el resto del programa: su *Sárka* es una síntesis para violín y violoncelo de la ópera del mismo título, mientras que *Twelve Lilies for Leos* es un concierto de cámara para la misma plantilla que *La zorrilla astuta*, pero esta vez sobre temas de obras como *Taras Bulba* u *Osud*.

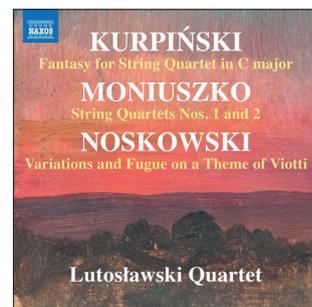
Juan Carlos Moreno

JANÁČEK: La zorrilla astuta. Sárka (arr. Bollon). **BOLLON: Doce lirios para Leos.** Samantha Gaul, Michael Borth, Irina Jae-Eun Park. The Lily's Project / Fabrice Bollon.
Naxos 8.660526-27 • 2 CD • 139'
★★★★★

La recuperación de repertorio histórico polaco desde finales del pasado siglo, no está permitiendo reconocer la dimensión relativa de cierta música que, aunque menos difundida, no resulta (en general) desdeñable. Así, las arcaizantes pero monótonas *Variaciones y Fuga sobre un tema de Viotti* de 1873 escritas por Zygmunt Noskowski (1846-1909) demuestran la asimilación del lenguaje romántico que, sin mostrar influencia germánica encarnada en Brahms o Wagner, no termina de eclosionar al anclarse entre giros académicos. Los juveniles *Cuartetos de cuerda en re menor y fa mayor* de Stanisław Moniuszko (1819-1872), concluidos ambos en 1840, alternan, en el primero, una factura irregular de ecos chopinianos con las mismas influencias populares que desarrollarían, un decenio después, al ballet para su ópera *Halka*, y un mayor rigor formal en el segundo que, bajo un mendelssohniano estilo ligero, construye, con más sentido y menos material, una obra de mejor acabado. Por último, la *Fantasia para cuarteto de cuerda* de Karol Kurpiński (1785-1857), fechada en 1823 e inscrita en un Clasicismo tardío, despliega mayor ingenio armónico pero también, cierta contención expresiva.

Sin práctica competente disponible para las obras de Noskowski y Kurpiński, esta grabación del Cuarteto Lutosławski para Naxos supera en frescura y control del vibrato a las versiones del Cuarteto Camerata en Dux y del Cuarteto Plawner en CPO para los Cuartetos de Moniuszko, con mayor agilidad, relieve y riqueza tonal.

Justino Losada



KURPIŃSKI: Fantasia para cuarteto. **MONIUSZKO: Cuartetos ns. 1 y 2.** **NOSKOWSKI: Variaciones y Fuga sobre un tema de Viotti.** Cuarteto Lutosławski.
Naxos 8.573978 • 57'
★★★★★

LOS PARAÍOS DE TOMÁS MARCO

La Fundación Sax-Ensemble (con Francisco Martínez como director artístico) y la Fundación BBVA, como colaboradora, presentan *Paraísos*, del prestigioso compositor español Tomás Marco, integrados por: *Paraíso Mecánico*, *Paraíso Dinámico*, *Paraíso Danzado* y *Finales de Paraíso (Multisonata)*. El registro no sólo orbita en torno a la producción para saxofón de Marco, sino que nos acerca a su particular mundo sonoro a través de treinta años, desde *Paraíso Mecánico*, de 1988, hasta *Finales de Paraíso (Multisonata)*, de 2018. La grabación corre a cargo de renombrados intérpretes que conocen profundamente el pensamiento estético del compositor, y que brillan por su alta calidad artística, debida a la amplia experiencia en este repertorio.

Cronológico en recorrido, el CD se inicia con *Paraíso Mecánico*, para cuarteto de saxofones, dedicado al gran saxofonista Claude Delangle. Mucho más que un estudio de las emisiones sonoras de estos instrumentos, la obra fluye con naturalidad en secciones contrastantes, cuyos ritmos, variadamente repetitivos, cohesionan su discurso y forma. Lo "mecánico" alude tanto al inalterable movimiento maquinista como a los mecanismos perceptivos de la escucha.

En *Paraíso Dinámico*, compuesta en 1993 por encargo del Sax-Ensemble para cuarteto de saxofones, piano y percusión, el compositor articula la forma bajo premisas de mayor complejidad conceptual, como lo es la "física del caos". La obra parte de un material aparentemente sencillo para derivar en una estructura cambiante y compleja en sus formantes. La diversidad resulta, sin embargo, coherentemente



moldeada bajo una visión que quiere ser lúdica para los intérpretes y el oyente. El maestro José de Eusebio traduce con total precisión y pulso vital lo propuesto por Marco.

Continúa el CD con *Paraíso Danzado*, de 2017, para cuarteto de saxofones. Basada en ritmos sencillos de danzas, la obra evoluciona paulatinamente hacia complejas texturas polirrítmicas de gran virtuosismo instrumental, sobradamente exhibido tanto por el cuarteto implicado como por el maestro Santiago Serrate. Ambos logran la fluidez y balance idóneos para unificar la incesante inventiva del compositor en las variantes puntillistas o continuas de la pieza.

Finales de Paraíso (Multisonata), escrita para cuarteto de saxofones y piano, puede presentarse también en versiones solistas para cada saxofón integrante, acompañados por el piano. Esto hace de la escritura un auténtico reto para mantener la unidad en todas sus variantes. El lenguaje, directo, acaso hipnótico, aunque complejo en su articulación, es abordado con rigor y brillantez por el Sax-Ensemble, bajo la determinante y cuidada dirección de Serrate.

Esta integral, publicada en el sello Canticum, refleja, en espléndidas versiones, una visión global de los intereses de Tomás Marco, que, transitando desde lo sencillo a lo complejo, tiene como ejes conductores al pensamiento lógico e intuitivo, junto a lo perceptivo.

MARCO: Integral de Paraísos. Grupo Sax-Ensemble, Cuarteto Sax-Ensemble / Santiago Serrate, José de Eusebio.

Canticum CTM2231 • 50'

★★★★★

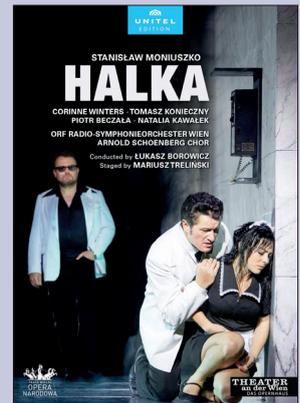
Juan Manuel Ruiz

LA ÓPERA POLACA ROMÁNTICA

Grabación efectuada en 2019 en el Theater an der Wien de esta ópera romántica, no muy interpretada y de la que tampoco abundan las grabaciones; ya representada en Madrid en el año 1976, en el Teatro de la Zarzuela (por aquél entonces sede de la temporada de ópera), por la Compañía del Gran Teatro de la Ópera de Varsovia. En esta representación se prescinde completamente del romanticismo; se lleva la acción a los tiempos actuales, en una sociedad hortera, tal como predomina en la actual imaginación de la inmensa mayoría de los directores de escena; en un hotel; en un espacio cerrado, oscuro, donde no hay naturaleza, no hay sol sino lluvia, y el pueblo, junto con Halka y Jontek, lo componen los empleados del hotel, todos camareros y sirvientas. De hecho, en el folleto se relata el argumento de acuerdo con lo que se ve en escena, aunque no queda claro si Halka se suicida o no, eliminándose el momento final en el que Jontek intenta en vano salvarla.

En todo caso, a pesar de las incongruencias que se producen en estas adaptaciones, la dirección de escena es buena, muy efectiva; consigue dar un gran dramatismo a la acción, a veces con momentos sórdidos, dramatismo apoyado por unos intérpretes que hacen gala de su buen hacer teatral. La caracterización de los personajes está muy cuidada; aquí Halka no es el personaje romántico de la pobre huerfanita abandonada, sino una mujer con un carácter fuerte; Janusz se siente abrumado por el remordimiento, Jontek es el enamorado sin esperanza, pero de noble carácter y Zofia una joven superficial.

En el aspecto musical, Łukasz Borowicz, un magnífico director que conoce a la perfección esta obra (la va a dirigir este mes de noviembre en el Teatro Real) y cuyo arte ya hemos podido apreciar en



el Teatro Real y en otros teatros de España, dirige la obra sin que en ningún momento decaiga el interés, resaltando tanto los aspectos líricos como los dramáticos y haciendo que la orquesta suene con claridad. El Arnold Schoenberg Chor, magnífico como siempre. Por lo que respecta al elenco vocal, tengo que poner por encima de todos a Piotr Beczala, considerado como uno de los primerísimos tenores de hoy, que en esta grabación lo demuestra sobradamente, tanto en el aspecto vocal como en el escénico, un tenor que ha ascendido a base de profesionalidad y cuya fama no está basada en la propaganda. Corinne Winters, en el papel de Halka, hace una muy buena interpretación con un canto firme y seguro, contrastando bien los momentos dramáticos con los emotivos, si bien se le puede achacar la falta de graves (como a tantas otras sopranos) que a veces requiere el papel. Tomasz Konieczny, en el papel de Jontek, aunque comienza con voz insegura, se va centrando a lo largo de su intervención, y demuestra sus grandes dotes como actor, permaneciendo en escena a lo largo de casi toda la obra, aunque su papel cantado se limita al primer acto y a una somera intervención en el segundo. Natalia Kawalek está correcta en el papel de Zofia y Alexey Tikhomirov hace un mediocre Stolnik. En cuanto a la toma de video, en general es muy correcta; los planos están bien combinados y permiten apreciar tanto los detalles como el conjunto de las escenas.

MONIUSZKO: Halka. Corinne Winters, Tomasz Konieczny, Piotr Beczala, Alexey Tikhomirov, Natalia Kawalek. ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Arnold Schoenberg Chor / Łukasz Borowicz. Escena: Mariusz Treliński. CMajor-Unitel 805708 • DVD • 138' • PCM

★★★★★

Enrique López-Aranda



Tras una larga trayectoria en la interpretación monteverdiana bajo la batuta de grandes figuras de la escena barroca internacional, Emiliano González Toro nos ofrece su propia lectura de la ópera *Il ritorno d'Ulisse in patria* frente del Ensemble I Gemelli, en esta grabación de estudio de 3CD, editada por Gemelli Factory, en la que además de interpretar el rol protagonista de Ulises, ejerce como director musical y productor.

González Toro conoce al dedillo el lenguaje del compositor de Cremona, y eso se aprecia no sólo en su extraordinaria interpretación, sino también en la unidad estilística que presenta la grabación en su conjunto, los *tempi* empleados y la cuidada atención a la relación música-texto. Hay que valorar, además, la adecuada elección del reparto y las fantásticas prestaciones de todos los cantantes, entre los que destacan especialmente el tenor Zachary Wilder (Telémaco), la mezzosoprano Rihab Chaieb (Penélope) y el famoso contratenor Philippe Jaroussky, un auténtico lujo como Fragilità Umana. No podemos olvidarnos del gran trabajo realizado por la sección instrumental del ensemble I Gemelli, con sus fantásticos *ritornelli* y un colorido acompañamiento.

Esta grabación del *ritorno d'Ulisse in patria* se presenta acompañada de un extenso libro que incluye textos firmados por Mathilde Etienne, cofundadora y directora artística del Ensemble I Gemelli. En definitiva, un disco de escucha obligada para los amantes de Monteverdi y para los que todavía no saben que lo son.

Antonio Aroca

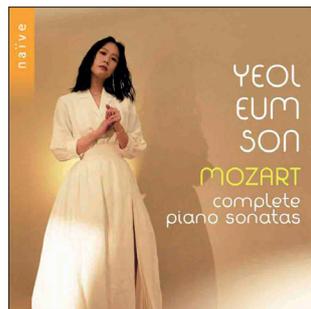
MONTEVERDI: Il ritorno d'Ulisse in patria. Rihab Chaieb, Emöke Baráth, Zachary Wilder, Philippe Jaroussky. Ensemble I Gemelli / Emiliano González Toro.

Gemelli Factory GEFA006 • 3 CD • 180' ★★★★★ **RSP**

Grabadas durante el primer semestre de 2022 para Naive, este Mozart de la pianista coreana Yeol Eum Son refleja tal entusiasmo, vitalidad y profundidad, que no estamos ante otra integral más. La combinación de una intensa pulsación (hay aquí un peso sonoro inusual cuando se interpreta Mozart, siempre escorado hacia el lado más etéreo, aunque no cursi), un sonido de una robustez equilibrada y la exquisita sensibilidad en el fraseo, convierten esta experiencia de más seis horas de música en puro placer para el mozartiano y para el amante de estas Sonatas, a veces arrinconadas por la grandeza de otras obras del propio Wolfgang o por las mismísimas Sonatas de Beethoven, tan cerca pero tan lejos.

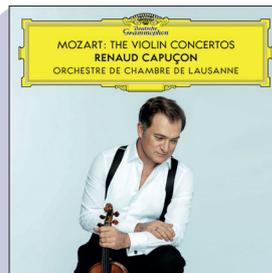
Si en las Sonatas finales se aprecia en muchos pianistas la búsqueda y el emparejamiento con los mundos de Beethoven o Schubert, Yeol Eum Son está convencida desde las primeras Sonatas (esas inefables obras dotadas de un halo melódico tan infantil como excelso) que Mozart es tan sonoro como aquellos. Maravilla en el *Adagio* de la KV 280 o en el *Allegro* de la KV 284, alcanzado un estado de belleza casi irreal en los fraseos que otorga a toda la *Sonata KV 311* (el *Andante cantabile*, con los trinos intensos y la evolución melódica, pocas veces se ha escuchado con tal belleza). Su personalidad arrolladora le lleva a ofrecer momentos donde, por su claridad alucinante, todo se le escucha (no creo que haya una sola nota que no esté dibujada y representada con voz propia); quizá sea esta la mínima "pega", que hay tanta emoción seguida que cuesta bajar de la nube.

Gonzalo Pérez Chamorro



MOZART: Sonatas completas para piano. Yeol Eum Son, piano.

Naive V8049 • 6 CD • 6h 23' ★★★★★ **P**



Los cinco Conciertos para violín de Mozart ocupan un lugar especial en el conjunto de obras que se consideran canónicas en el repertorio occidental. Por años, muchos violinistas han querido ofrecer una nueva interpretación de estas obras por considerarlas una combinación inusual de virtuosismo e inspiración. Para muchos, además, representan la consolidación de la forma concierto del período clásico. Este disco es una nueva lectura de esta música por el violinista francés Renaud Capuçon, acompañado por la Orquesta de Cámara de Lausana, de la que es su director artístico. La interpretación que hace esta agrupación de las obras de Mozart es técnicamente impecable y no era para menos. Desde su fundación en 1942, el corazón del repertorio de la Orquesta ha sido Mozart.

Con un sonido dulce y redondo, este álbum se lleva la palma en la toma de sonido, pero en la interpretación, no. En las manos de Capuçon estos Conciertos parecen haber sido escritos en el siglo XIX y no en el XVIII. Es una lectura romántica de obras del período clásico. Con Capuçon, el *vibrato* ha vuelto a los Conciertos de violín del genio de Salzburgo pero aquí la habilidad se pone, en ocasiones, por encima de la inspiración.

Es una grabación que nos muestra esta maravillosa música como una gran autopista sin curvas y sin baches, en resumen, una visión tan preciosista de estas obras que a veces suena desangelada. Gran sonido y un virtuosismo para aplaudir de pie, pero poco sentido del humor.

Juan Fernando Duarte Borrero

MOZART: Conciertos para violín. Renaud Capuçon, violín. Orchestre de Chambre de Lausanne.

DeutscheGrammophon 4864067 • 2 CD • 120' ★★★★★

Tres lustros después de su anterior toma de *Las bodas de Figaro* en el Covent Garden, Opus Arte recupera para el DVD la misma producción, con un reparto ahora de entregadas jóvenes voces que formaron parte de la reposición de la pasada temporada. La puesta en escena firmada por David McVicar y su equipo sigue pareciendo deliciosa, con una impecable dirección y una muy cuidada recreación de las primeras décadas del siglo XIX; además, los cantantes se implican desde el inicio con excelentes resultados desde lo actuarial.

También lo consiguen en su mayoría desde el plano vocal, especialmente las protagonistas femeninas. Elegante, mostrando gran seguridad en sus momentos solistas, se muestra Federica Lombardi como condesa; de timbre luminoso y muy atenta al estilo, Giulia Semenzato consigue por su parte una estupefanda Susanna. Sus respectivas parejas, también de mimbres meridionales, realizan una labor igualmente destacable en líneas generales.

El resto del reparto, con un muy adecuado y fresco Cherubino de Hanna Hipp, que se entrega a conciencia, contribuye a la homogeneidad de la velada en mayor o menor medida.

El maestro Antonio Pappano, al frente, asegura la variedad dinámica y el teatro desde el foso, con una empastada y brillante orquesta. Unas *Bodas* muy frescas e idiomáticas que dejan buen sabor al que tiene la oportunidad de acercarse a ellas.

Pedro Coco



MOZART: Las bodas de Figaro. Riccardo Fassi, Giulia Semenzato, Germán E. Alcántara, Federica Lombardi, Hanna Hipp, etc. Coro y Orquesta la Royal Opera House / Antonio Pappano. Escena: David McVicar.

Opus Arte OA1356D • DVD • 198' • DD 5.1 ★★★★★



De Henry Purcell a Thomas Adès, pasando por Jean Sibelius o Frank Martin, son muchos los compositores que se han visto seducidos por *La tempestad* de Shakespeare. A esa nómina se une el noruego Arne Nordheim (1931-2010) con un ballet estrenado en 1979 del que este disco ofrece una extensa suite.

Se trata de una obra muy de su tiempo, esto es, de un poliestilismo en el que caben tanto la tonalidad más clásica como la atonalidad o la microtonalidad de Ligeti, con quien Nordheim estudió en Estocolmo. No falta tampoco la revelación que entonces supuso la electrónica, usada por el compositor para ampliar el espectro de las dos voces solistas y el de la paleta de la orquesta.

Por lo general, muchas obras de aquella vanguardia han envejecido mal, no así esta, sobre todo porque esos procedimientos permiten a Nordheim sugerir todo lo que la obra de Shakespeare tiene de mágico e irreal. La introducción, "Mar en calma", es uno de esos pasajes en los que la conjunción entre la electrónica, la orquesta y la voz humana consigue crear una atmósfera misteriosa que atrapa de inmediato la atención. "Lacrymae", con su expresivo solo de violoncelo punteado por timbales y xilófono, es otro de esos momentos que seducen el oído, mientras que "Un paso laberíntico" es una hipnótica danza a cargo de los instrumentos de percusión que evoca un ritual primigenio.

Edward Gardner se confiesa un admirador entusiasta de esta música y, al frente de la Filarmónica de Bergen, firma una interpretación referencial.

Juan Carlos Moreno

NORDHEIM: La tempestad. Beate Mordal, soprano; Jeremy Carpenter, barítono. Orquesta Filarmónica de Bergen / Edward Gardner.

Lawo LWC1250 • 50' ★★★★★

Incluso en su Polonia natal, el nombre de Zygmunt Noskowski (1846-1909) ha quedado eclipsado por el de quien fue su maestro, Stanislaw Moniuszko, y por los de aquellos que fueron sus discípulos, Karol Szymanowski y Mieczyslaw Karłowicz. De hecho, es más apreciado por su labor como pedagogo, director de orquesta y animador de la vida musical polaca de su tiempo que como compositor, faceta en la que cultivó todos los géneros, pero en la que también, al menos por lo que se desprende de estas dos Sinfonías, no acabó de encontrar una voz propia. Así, la *Sinfonía n. 1* (1875) fue el trabajo de graduación de Noskowski, quien en 1864 había llegado a la Academia Prusiana de las Artes de Berlín para estudiar. En la forma de un romanticismo académico, la impronta germánica se aprecia en toda esa obra. Algo parecido puede decirse de la *Sinfonía n. 2 "Elegiaca"* (1879), aunque esta presenta algunos detalles que evocan la música popular polaca, por otro lado previsible en una partitura de inspiración nacionalista. En el programa de mano de su estreno en 1880, cada uno de sus cuatro movimientos contaba con un título programático que, más tarde, Noskowski optó por eliminar: "La nación esclavizada", "Esperanza y llamada a las armas", "Elegía para los héroes caídos" y "Per aspera ad astra", o sea, "A través del esfuerzo, el triunfo".

Antoni Wit, que, al igual que Noskowski, fue director de la Filarmónica de Varsovia, se ha propuesto recuperar esta música, mas, a pesar del brío que le imprime, en pocos pasajes logra que alce el vuelo.

Juan Carlos Moreno



NOSKOWSKI: Sinfonías n. 1 y 2 "Elegiaca". Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz / Antoni Wit.

Capriccio C5509 • 80' ★★★★★

SABER HACER

Nacido en Münster, Westfalia, y formado en composición en Detmold y Würzburg, el compositor germano Klaus Ospald (*1956), ganó el Primer Premio de Composición de Stuttgart en 1987. En ese mismo año tomó clases particulares con Helmut Lachenmann, hecho que le llevó, posiblemente, a definirle como uno de sus más destacados discípulos junto a Pierluigi Billone y Mark Andre. Dotada con un particular sentido de la dramaturgia, su música se ve llamada al diálogo intertextual con la literatura, metamorfozándola mediante una estrategia en la que los textos se disuelven y transforman en un recurso léxico con el que desarrolla una narrativa preocupada por la resonancia, acústica o semántica, del material de partida, la organización del tiempo y la forma música con total heterogeneidad, desde el plano solista al camerístico, o el sinfónico.

Así, sobre desamparados y pesimistas poemas de Giacomo Leopardi, surge su ciclo *Canti* (2007-2010), que prologó al actual tríptico *Entlegene Felder* (2012-2016) sobre la poesía más reivindicativa de Miguel Hernández, recogiendo este disco dos de sus obras. Con un uso clásico de una nutrida orquesta, prácticamente sin empleo de técnicas ampliadas y, basado en el combativo *El niño yuntero*, en *Más raíz, menos criatura*, obra para ocho voces, piano y orquesta de 2016 que responde a un encargo de la SWR para el Festival ECLAT, Ospald desmenuza estrofas, versos y sílabas para empastarlos con la orquesta y, así, tejer un tenso y opresivo arco formal en el que el piano, con



un papel concertante, guía la creación de diferentes episodios de abigarrados contrastes dinámicos, fugaces destellos melódicos, silencios, estallidos rítmicos y recogidas atmósferas de tímbrica cambiante, pero siempre cercana al marco de la expresión humana. Desarrollado en ocho partes, el Quinteto de *Entlegene Feldern* para trio de cuerda, clarinete, piano y electrónica, encargado por el SWR Experimentalstudio y fechado en 2013, explora las mismas relaciones acústicas y semánticas de la voz desde una construcción morfológica, más angulosa y diferente, en la que la electrónica resuena como un instrumento más con el concurso de un persuasivo y tirante discurso.

Lamentando que la segunda obra del ciclo, el Trío *Entlegenen Feldern* para flauta baja, clarinete bajo y percusión se encuentra sin registrar, solo podemos loar estas excelentes versiones registradas en concierto, en la Herkulesaal de Múnich, en las jornadas del Festival Música Viva del pasado noviembre de 2019. En ellas, el SWR Experimentalstudio y el Ensemble Experimental junto a los solistas de Singer Pur, el pianista Markus Bellheim y la siempre atenta Orquesta de la Radiodifusión Bávara bajo la dirección de Peter Rundel, interpretaron una música cuya gran calidad ha definido a Klaus Ospald como una de las personalidades más sólidas, pero también independientes, de la escena musical de creación reciente, que bien merece ser más conocida en nuestro país.

OSPALD: Más raíz, menos criatura. Quinteto Entlegenen Felder. Markus Bellheim. SWR Experimentalstudio and Ensemble Experimental / Peter Tilling. Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Singer Pur, SWR Experimentalstudio, Ensemble Experimental / Peter Rundel.

BR Klassik 900642 • 83' ★★★★★ RS

Justino Losada



Espléndida oportunidad esta para acercarse a la producción de uno de los mayores olvidados del género operístico alemán de las primeras décadas del siglo XX, Franz Schreker. La ignominiosa calificación de su música como “degenerada” en la Alemania de los treinta llevó a que sus óperas fueran retiradas de los teatros, y títulos como este que ahora comercializa Naxos desde la Deutsche Oper, que en su tiempo gozaron de gran popularidad, son hoy infrecuentes a pesar de su valía.

Der Schatzgräber, una fábula descarnada con arrebatadora música de la que brota incesantemente teatro, fue la apuesta del tándem Loy-Albrecht para la primavera lírica berlinesa de 2022. La escena única para todos los actos proporciona un sólido marco en el que desarrollarse la trama, de la que Loy destaca con inteligencia y dinamismo los elementos clave. Por su parte, Marc Albrecht consigue a través de la entrega de orquesta hacernos llegar a una lectura impecable, que potencia la riqueza y variedad de la partitura y pone de manifiesto tanto la violencia como la sensualidad de esta. Vocalmente, además de un empastado coro, destaca la labor de Michael Laurenz como bufón, de poderosos medios, y de la soprano Elisabet Strid, que, con un gran conocimiento de su instrumento y una vena actuarial irreproachable, caracteriza impecablemente a Els desde sus mimbres. El resto del reparto se mantiene a un buen nivel en líneas generales.

Pedro Coco

SCHREKER: Der Schatzgräber. Daniel Johansson, Elisabet Strid, Michael Laurenz, Thomas Johannes Mayer, etc. Coro y Orquesta de la Deutsche Oper Berlin / Marc Albrecht. Escena: Christof Loy. Naxos 2.110761 • DVD • 165' • DD 5.1
★★★★★

Como lo hice en la revista del mes pasado, en esta oportunidad también les presento la reseña de una nueva versión del ciclo de canciones de Schubert *Die schöne Müllerin*, esta vez en la interpretación del joven barítono alemán Samuel Hasselhorn, quien, con apenas 33 años, ha cosechado no pocos triunfos en el campo de la lírica. Su carrera la impulsó el haberse convertido en el primer ganador del Concurso Internacional de Música Reina Elisabeth de Bélgica en 2016 y es miembro de la Ópera Estatal de Viena y ha recibido numerosas invitaciones a cantar papeles de barítono en óperas de Mozart, Rossini y Donizetti.

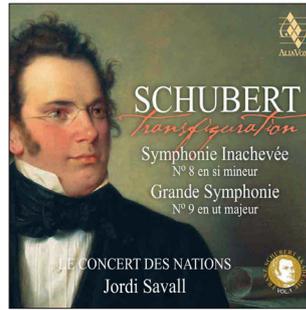
La grabación de la que les hablo no es la primera incursión de Hasselhorn en el mundo del Lied. En 2014 grabó un álbum antológico con canciones de Schubert, Pfitzner y Reimann y en 2019 y 2020 publicó sendos álbumes dedicados a Lieder de Schumann. A Hasselhorn lo acompaña en esta ocasión el pianista israelí-sudafricano Ammiel Issaschar Bushakevitz, que interpreta este ciclo de canciones de una forma un tanto cerebral y no con el ímpetu juvenil que uno esperaría en esta obra.

La voz de Hasselhorn es muy bella y la digitación de Bushakevitz precisa, pero a veces el Lied requiere un par de dibujantes que quieran salirse de los bordes. Este tándem nos ofrece una lectura correcta de estas partituras, pero a veces un tanto académica. Su interpretación echa en falta algo del drama que otras versiones han hecho de esta obra una de las favoritas de los amantes del Lied.

Juan Fernando Duarte Borrero



SCHUBERT: Die schöne Müllerin. Samuel Hasselhorn, barítono. Ammiel Bushakevitz, piano. Harmonia mundi HMM902720 • 68' ★★★★★



Jordi Savall y Le Concerts des Nations, después de terminar su grabación de la integral de las Sinfonías de Beethoven, continúan en la línea sinfónica de los principales compositores del siglo XIX presentándonos unas de las dos grandes obras maestras del compositor austriaco del primer romanticismo Franz Schubert, la *Sinfonía n. 8* y la *Sinfonía n. 9*. Savall subtitula a este CD *Transfiguración*, mostrándonos una visión personal de este compositor, que tiene una íntima relación con el sufrimiento y la muerte y cuyo proceso creador exige, tanto al intérprete como al oyente, una gran madurez individual.

Al igual que en las grabaciones de Beethoven, Savall continúa en la línea de una interpretación que, valiéndose de los instrumentos originales y del estudio en profundidad de las obras, pone en valor este repertorio romántico, ofreciéndonos una versión más íntima y cercana a la época, respetando y revalorizando el equilibrio entre secciones, timbres y dinámicas de las obras.

Schubert fue sin duda un compositor precoz, su *Octava Sinfonía*, conocida como “Inacabada”, fue compuesta a los 25 años. Desconocemos la razón por la cual la dejó sin concluir, a pesar de todo, la *Sinfonía* se considera hoy plenamente como acabada por la unidad que presentan sus dos únicos movimientos. Posteriormente, a los 31 años, ofrece su *Gran Sinfonía*, de vastas dimensiones, la *Novena en do mayor*, presentándose como un compositor maduro que muestra su acercamiento a la soledad y la enfermedad y que con estas obras consigue entrar en la inmortalidad.

Raquel Sernequet

SCHUBERT: Sinfonías ns. 8 y 9. Le Concert des Nations / Jordi Savall. AliaVox AVSA 9950 • 2 CD • 86' ★★★★★

En una edición 2022 del Festival del Maggio que miraba con especial atención al mito clásico, tuvo lugar la interpretación en forma de concierto (como ocurrió en el estreno de la obra) del *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky, y ahora Dynamic se encarga de distribuirlo en CD (a la par que en DVD). Se trata de una simpar operatorio en dos actos que el compositor ideó junto a Jean Cocteau en una lengua muerta como el latín y se complementa con un texto hablado en la lengua del público; en este caso, italiano, a cargo del famoso actor patrio Massimo Popolizio.

De la dirección de orquesta se encarga con firme pulso Daniele Gatti, que de la marmórea composición explota cada detalle concertando de manera precisa y dando a cada solista la posibilidad de lucimiento. Por su parte, las voces no defraudan en líneas generales, comenzando por una imponente Jocasta encarnada por la mezzosoprano Ekaterina Semenchuk. La voz, de gran extensión y dominada en todo momento, suena brillante y arrebatadora en su famosa escena con el coro. Como protagonista, alterando el Baco de la *Ariadne* de Strauss en las mismas fechas, un arrojado AJ Glueckert, generoso tenor de timbre atractivo; especialmente implicado se muestra el italiano Alex Esposito, rotundo Creonte.

Como complemento, en la velada se propusieron tres turbadores preludios compuestos por el joven Pizzetti para una representación milanesa del *Edipo* de Sófocles, rareza que afortunadamente también recoge este disco.

Pedro Coco



STRAVINSKY: Oedipus Rex. AJ Glueckert, Ekaterina Semenchuk, Alex Esposito, Adolfo Corrado, Massimo Popolizio, etc. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino / Daniele Gatti. Dynamic CDS 7981 • 75' ★★★★★



Sigismond Thalberg fue, junto con Franz Liszt, uno de los grandes virtuosos del piano de mediados del siglo XIX. Como su "rival" húngaro, era un gran aficionado a transcribir fragmentos de óperas para hacerlas suyas en forma de fantasías, donde podía dar rienda suelta a todo su arsenal técnico. Aunque es evidente que las fantasías de Thalberg no alcanzan el nivel ni la trascendencia de las de Liszt, están bien construidas y mantienen un razonable equilibrio entre lo dramático y lo ornamental. Naxos recupera en este disco las Fantasías sobre óperas de Donizetti que aparecieron en 1991 en el sello Marco Polo, a cargo de Francesco Nicolosi, y que están también incluidas en el recopilatorio de música pianística del mismo autor e intérprete editada en 2021 (8.506042).

Nicolosi es un intérprete idóneo para estas partituras, pues consigue que la expresión del *bel canto* y el torrente incesante de notas no entren en contradicción, sino que fluyan como una unidad. Esta amalgama funciona de manera formidable en la *Fantasia sobre motivos de Don Pasquale*, donde las melodías, el drama y el sentido orquestal se desarrollan bajo una escritura descomunal. Muy buen trabajo, en definitiva, el de Nicolosi con la música de Thalberg/Donizetti.

Jordi Caturla González

THALBERG: Fantasías sobre óperas de Donizetti. Francesco Nicolosi, piano.

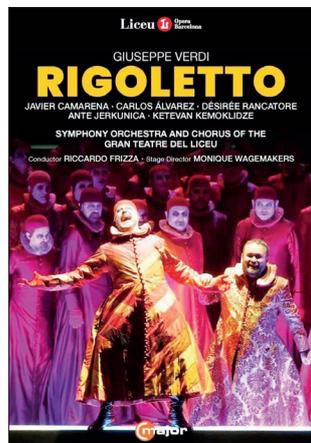
Naxos 8.555502 • 56' ★★★★★

Han tenido que pasar seis años para que finalmente aparezca la grabación videográfica del montaje de *Rigoletto* que, coproducido por el Teatro Real y el Liceu de Barcelona, supuso el esperado debut de Javier Camarena como Duca. Realizado a partir de las representaciones en el coliseo barcelonés que tantos parabienes recibieron de crítica y público en 2017, el DVD recoge, asimismo, una nueva interpretación del rol titular a cargo de Carlos Álvarez, que se añade a las dos ya existentes del barítono malagueño junto a Marcelo Álvarez e Inva Mula (Arthaus) y Liparit Avetisyan y Lisette Oropesa (Opus Arte). Completa aquí el elenco protagonista la soprano Desirée Rancatore como Gilda.

Las críticas de las representaciones, decíamos, fueron entusiastas y una audición reposada confirma que nos encontramos ante una muy buena versión del *capolavoro* verdiano en lo teatral, aunque no alcance la condición de verdaderamente memorable en lo estrictamente canoro.

Carlos Álvarez luce la voz poderosa, el timbre noble y el fraseo depurado que le han procurado tantos éxitos y aunque también apreciamos ese cuidado por las palabras en Camarena, echamos en falta en su Duca un poco más de cuerpo y un timbre más penetrante. Y en cuanto a Rancatore, sus buenas intenciones en la caracterización del personaje no ocultan evidentes apuros en el agudo. Por el contrario, el concepto visual, cromático y escénico de Monique Wagemakers tiene el máximo interés y satisfará a los amantes de la ópera como espectáculo teatral.

Darío Fernández Ruiz



VERDI: Rigoletto. Carlos Álvarez, Javier Camarena, Desirée Rancatore, etc. Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo / Riccardo Frizza. Escena: Monique Wagemakers.

CMajor 763708 • 133' • DVD • DTS ★★★★★



El sello Pentatone continúa apostando por las grabaciones de obras cumbre del repertorio operístico italiano del siglo XIX en estudio, algo que ya es poco frecuente por desgracia, y lanza finalmente el esperado *Un ballo in maschera* verdiano registrado en Rumanía durante el verano del año 2021. Con una cuidada presentación en caja de cartón rígido, fundas ilustradas y libreto, se trata de la primera incursión discográfica en estudio con un título completo de la soprano Saioa Hernández, que, sin lugar a duda merece muchas de las estrellas asignadas a este disco. Su aproximación sin reservas a personajes como el de Amelia sitúa esta recreación entre las más perfectas del personaje. Pletórica desde cualquier punto de vista, con un instrumento de simpar belleza y un gran conocimiento del estilo, desde su aparición consigue captar toda nuestra atención.

A su lado, el tenor Freddie de Tommaso, en el que es asimismo su debut en una grabación completa, delinea un muy respetable Riccardo, de medios brillantes y buena intención. Y no les va a la zaga Elisabeth Kulman como Ulrica, que aprovecha bien sus momentos de lucimiento con un instrumento más que sugerente.

El resto del reparto mantiene el nivel para que esta grabación, que dirige con elegancia y pulcritud Marek Janowski, nos proporcione esperanzas de futuros proyectos con similares mimbres.

Pedro Coco

VERDI: Un ballo in maschera. Freddie de Tommaso, Saioa Hernández, Lester Lynch, Elisabeth Kulman, Annika Gerhards, etc. Coro Filarmónico de Transilvania y Orquesta Filarmónica de Montecarlo / Marek Janowski.

Pentatone PTC5187048 • 2 CD • 131' ★★★★★ P

Nos encontramos ante el volumen número 70 de la Edición Vivaldi que Naïve comenzó en el 2000. Las escuetas notas que Susan Orlando, directora artística del proyecto, realiza en la presente grabación, plasman la admiración hacia el musicólogo Alberto Basso, quien concibió la edición. Este CD rescata la serenata denominada *Serenata a tre*. Una serenata dieciochesca es una composición, normalmente vocal e instrumental, ideada para celebrar algún acontecimiento especial, como un nacimiento, un cumpleaños, un matrimonio... Las fuerzas empleadas son menos que las utilizadas en obras consideradas "mayores", tanto en número de cantantes como en orquestación.

Debemos quitarnos el sombrero ante la Edición Vivaldi. En esta ocasión no ha escatimado esfuerzos, tanto por la calidad del espléndido elenco vocal solista, encabezado por la fantástica soprano Marie Lys (¡qué voz tan poderosa, expresiva y cálida!), como por la sabia elección del conjunto instrumental y su director. Abchordis Ensemble es un conjunto instrumental fundado hace más de diez años en Italia que no ha dejado de cosechar éxitos en sus grabaciones y giras. Su director y fundador, Andrea Buccarella, dirige todo el disco de un modo entusiasta, preciosista y muy expresivo.

La genialidad de Vivaldi es tal, que, incluso en una rareza considerada como menor para un evento privado, su música es absolutamente extraordinaria. Las arias que contiene esta *Serenata a tre* son deliciosas, repletas de momentos bellísimos. No dejen de adquirir su ejemplar.

Simón Andueza



VIVALDI: Serenata a tre. Marie Lys, Sophie Rennert, Anicio Zorzi Giustiniani. Abchordis Ensemble / Andrea Buccarella.

Naïve OP 7901 • 72' ★★★★★



Nueva entrega de las reediciones que Capriccio está llevando a cabo de los discos que el sello búlgaro Balkanton dedicó a su compatriota Pancho Vladigerov (1899-1978) entre 1970 y 1975. En esta ocasión le llega el turno a la música para la escena: el ballet La leyenda del lago (1946), del que se ofrecen dos suites, y varias composiciones para el teatro. La más interesante de ese grupo es la Suite escandinava (1921), una adaptación que el compositor hizo en 1923 de su música incidental para el drama El sueño, de August Strindberg. Lo que más sorprende de ella es la camaleónica facilidad de Vladigerov para asumir unas melodías y ritmos completamente ajenos a su tradición. La magia de la instrumentación, uno de los puntos fuertes del maestro búlgaro, acaba de definir una partitura que funciona admirablemente bien.

Esa capacidad de adaptación, tan importante en la composición para la escena, se aprecia también en las cuatro canciones para El círculo de tiza (1925), con una China fantástica como decorado, así como en el primer movimiento de César y Cleopatra (1953), evocación de una noche en el desierto egipcio; el segundo, en cambio, es un cake walk que nos lleva al mundo de los cafés de la década de 1920. Más rutinaria y fiel a los parámetros del realismo socialista, alusión a La Internacional incluida, es Felicidad (1954), de Orlin Vassilev. Alexander Vladigerov, hijo del compositor, firma unas versiones exultantes, con esa pátina un tanto áspera y ruda propia de las orquestas eslavas de la época.

Juan Carlos Moreno

VLADIGEROV: Música para la escena. Rumjana Valcheva Evrova, soprano; Pavel Gerdjikov, bajo. Coro de la Radio Nacional Búlgara. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Búlgara / Alexander Vladigerov.

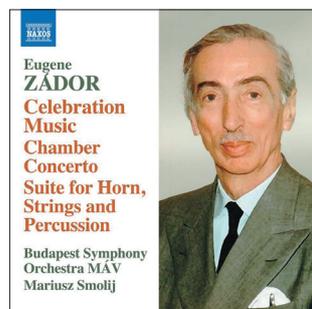
Capriccio C8067 • 183' • 2 CD
★★★★

No hay duda de que el sello Naxos cree en la obra de Eugene Zádor (1894-1977), pues, con este, son ya siete los discos que le ha dedicado. Se trata de un compositor cuya vida y obra, como la de tantos otros europeos, quedó marcada por el nazismo. Hasta 1939, fue un músico que gozó de cierto nombre en su Hungría natal gracias a obras que, a la manera de Bartók y Kodály, revivificaban el folclore patrio, pero también a otras en las que jugaba con la devoción de su tiempo por las innovaciones tecnológicas, como en la *Sinfonía técnica*. Música orquestal y ópera eran sus principales campos de actuación.

Todo cambió en 1939, cuando Zádor, exiliado a Estados Unidos, encontró refugio en la composición para el cine, primero como orquestador de las bandas sonoras de su compatriota Miklós Rózsa y luego como creador de las suyas propias. En ese periodo siguió componiendo obras de concierto, pero ya no fueron lo mismo.

Eso se aprecia en este disco: su obra más interesante es el *Concierto de cámara* de 1931, de perfiles neoclásicos, pero con un pulso rítmico y un gusto por la disonancia que le confieren personalidad. El resto del programa son piezas compuestas en las décadas de 1960 y 1970 dominadas por un nacionalismo húngaro muy domesticado, sobre todo en el *Scherzo húngaro* (1975). *Celebration Music* (1968), en cambio, suena a cine y, al menos, tiene cierto brillo orquestal. Las versiones, correctas.

Juan Carlos Moreno



ZADOR: Scherzo húngaro. Suite para trompa, cuerdas y percusión. Canción de cuna para trompa y piano. Concierto de cámara. Celebration Music. Zoltán Szöke, trompa; Katalin Sarkady, piano. Orquesta Sinfónica de Budapest NÁV / Mariusz Smolij.

Naxos 8.574262 • 71'
★★★★

ARTUR RODZIŃSKI
THE CLEVELAND ORCHESTRA
THE COMPLETE COLUMBIA ALBUM COLLECTION

TRAS LA RECIENTE PUBLICACIÓN DE 16 CD DE LAS GRABACIONES DE ARTUR RODZIŃSKI CON LA FILARMÓNICA DE NEW YORK, LLEGA LA ESPERADA COLECCIÓN DE 13 DISCOS DE SUS GRABACIONES COMPLETAS CON LA ORQUESTA DE CLEVELAND, QUE RODZIŃSKI DIRIGIÓ DE 1933 A 1943

EUGENE ORMANDY
THE PHILADELPHIA ORCHESTRA
THE COLUMBIA STEREO RECORDINGS 1958-1963 EN 88 CD

78 OBRAS EN CD POR PRIMERA VEZ. UNA GRAN PARTE DE ELLOS POR PRIMERA VEZ DISPONIBLES A NIVEL INTERNACIONAL

TRAS EL ÉXITO DE LAS RECIENTES COLECCIONES DE ORMANDY (DISCOGRAFÍAS EN FORMATO MONOAURAL CON LAS ORQUESTAS SINFÓNICA DE MINNEAPOLIS Y DE FILADELFA), EL SELLO PRESENTA AHORA LAS GRABACIONES EN ESTÉREO DEL DIRECTOR DE FILADELFA, CON TODAS LAS GRABACIONES PUBLICADAS ENTRE 1958 Y 1963 (MÁS ALGUNAS DE AÑOS POSTERIORES)

ANSHEL BRUSILOV
CONDUCTS THE
CHAMBER SYMPHONY
OF PHILADELPHIA
THE COMPLETE RCA ALBUM COLLECTION

THE CHAMBER SYMPHONY OF PHILADELPHIA
SUS GRABACIONES COMPLETAS POR PRIMERA VEZ EN CD • UNA EDICIÓN DE 6CD

Visítanos en: www.sonyclassical.es



El álbum *Chaos* ganó la medalla de plata en los Global Music Awards 2023. En este álbum multigénero, la compositora y pianista Mónica Cárdenas no solo nos plantea el estado caótico y de sufrimiento global, sino una reivindicación del mismo. Fusionando armonías clásicas y contemporáneas con ritmos occidentales y regionales, que progresivamente van mutando de la pseudodisonancia a una armonía y contrapunto-rítmico positivo, logra promover en la escucha una sensación de desahogo creciente que lo inmerge en cada pieza hasta su desenvolvimiento final.

En el vals *Le Triste*, a un andante pausado y ceremonial en tresillos en el piano, se le sobrepone una melodía lírica y melancólica al chelo, para luego desahogarse en un giro allegro a ritmo de *festejo peruano* sincopado al piano. La pieza termina regresando al vals que ha adquirido un carácter más optimista.

La pieza *Chaos* irrumpe con una pregunta furiosa y desgarradora, disonante y profunda. El chelo y el piano se mezclan en una lucha desesperanzadora que se fusiona con un ritmo al estilo de la danza peruana Zapateo.

La *Suite de Tres Piezas* hace eco de estos planteamientos y motivos, pero además fusionando los ritmos de la cueca chilena y la zamba argentina. En *Mis Recuerdos*, compuesta durante el atentado de Atocha, la belleza peninsular y el lenguaje ibérico se imponen a la turbulencia reinante. Mónica Cárdenas narra una realidad global dura, fusiona drama y sutileza con un sonido calibrado para dejarnos una belleza y musicalidad esperanzadora.

Antonio M. Camera

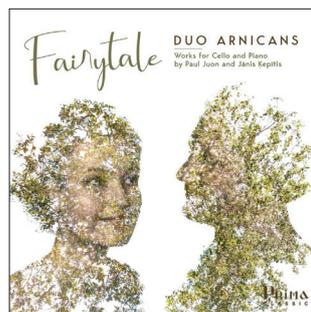
CHAOS. Obras de Mónica CÁRDENAS. Johann Aparicio, chelo. Mónica Cárdenas, piano.

Tonada VP • 47' ★★★★★

El dúo Arnicans, matrimonio de músicos formado por el violonchelista namibio-alemán Florian Arnicans y la pianista letona Arta Arnicane, nos presenta una interesante grabación del desconocido compositor Paul Juon (1872-1940), formado parcialmente en Alemania, apodado por su compañero de clase Rachmaninov, como "el Brahms ruso". Al igual que este compositor alemán, Juon escribió en formas clásicas y fue influenciado por la música folclórica, aunque no utilizó melodías folclóricas reales; escribió mucha música de cámara. Completan con el compositor, pianista y educador letón Janis Kepitis (1908-89), cuya *Suite* (1959), subtitulada "Tres episodios de la vida del diablo de cuento de hadas", representa sus composiciones ingeniosas, alegres y bastante atrevidas que evocan el carácter un tanto ingenuo, crédulo y, sin embargo, malvado del diablo de los cuentos de hadas del folclore letón. La *Sonata para violonchelo y arpa* es otra rareza, compuesta en 1974, que nunca antes había sido grabada.

Los intérpretes captan nuestra atención desde el gesto inicial, que muestra el don melódico de Florian, con unas sólidas lecturas de las Sonatas, donde en todo momento el dúo tiene el extraño tipo de coordinación que se encuentra entre almas gemelas. El álbum lleva el título de "Cuento de Hadas" y fue distribuido por el sello independiente Prima Classic, fundado por la soprano Marina Rebeka, impulsado por la pasión de producir y fomentar música hermosa interpretada por artistas destacados.

Luis Suárez



FAIRYTALES. Obras de JUON y KEPITIS. Dúo Arnicans: Florian Arnicans, violonchelo y Arta Arnicane, piano.

Prima Classic 015 • 65' ★★★★★



Cada nueva grabación de Igor Levit en Sony Classical atiende a un engrase entre obras y creadores que justifica la elección de sus títulos (*Life, Tristan, Encounter, On DSCH*), y ahora en *Fantasia*, reúne desde Bach hasta su "prolongación" natural como es Busoni, pasando por Liszt (obra mayor con la *Sonata en si menor*) y Alban Berg. El término "fantasía" puede ajustarse a cualquier compositor de la historia, pues es la principal naturaleza de cada creación. Por tanto, esta elección de Levit, que comienza con la serenidad de Siloti arreglando el Air de la *Suite n. 3* de Bach, tiene su peso en la *Fantasia Cromática* y *Fuga BWV 903* (se le escuchan todas las voces con la claridad de un despejado día de principios de verano) o en la *Fantasia contrappuntística* de Busoni, compositor con el que Levit mantiene un idilio, aportando cada interpretación sublime del italiano. Entre medias, un muy tenebroso y lento *Doppelgänger* de Schubert-Liszt y especialmente una anti-*Sonata* de Liszt, a pesar de los muchos momentos estelares que ofrece, se echa en falta un mayor despliegue de la potencia sonora (prudente mano izquierda, que habría hecho Benedetti-Michelangeli con esta música...), aunque nos encontramos una sólida construcción general y un gran dominio de las tensiones.

Como las grabaciones de Igor Levit se cuentan por exquisiteces, no podía ser menos *Fantasia*, que incluye joyas como *Nuit de Noël* de Busoni o los dos Berg, la inusual *Klavierstück en si menor* y la descomunal *Sonata Op. 1*, donde Levit se siente como en casa, fantaseando.

Gonzalo Pérez Chamorro

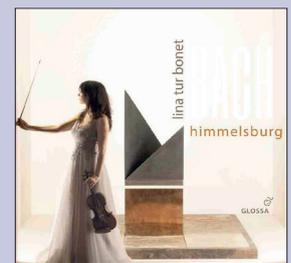
FANTASIA. Obras de BACH, LISZT, BERG, BUSONI. Igor Levit, piano.

Sony Classical 19658811642 • 2 CD • 104' ★★★★★

Excepcional grabación de los Conciertos para violín de Bach a cargo de Lina Tur Bonet y su querido grupo Musica Alchemica. Si tradujéramos el título del CD, *Himmelsburg* significa *Castillo del cielo*, y es el término utilizado en Alemania para referirse a una capilla de un castillo o sitio palaciego. En esta ocasión es un título fundamental, tanto para el repertorio que recoge la grabación como para el proyecto y su interpretación. En las interesantes notas del libreto, la propia Lina Tur Bonet relata su fascinación al visitar el lugar preciso donde se encontraba la original capilla del castillo de Weimar en donde Bach compuso e interpretó seguramente estas deliciosas piezas.

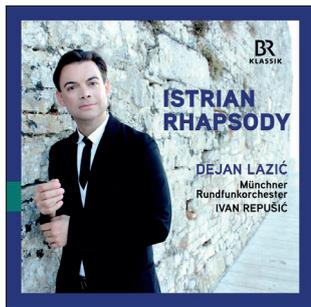
Precisamente en una ubicación como esta se empleó la denominada afinación Cammerton al interpretar estas composiciones, dato fundamental, puesto que la afinación es más grave que la empleada habitualmente, ya que el La está afinado alrededor de los 392 Hz, algo que da como resultado unas interpretaciones cálidas y alejadas de la brillantez exhibicionista de otros registros. Si a este dato añadimos el extraordinario momento de madurez interpretativa en el que se encuentra Lina Tur Bonet, el resultado del disco es que nos encontramos ante una de las referencias de este conocido, bellissimo y supremo repertorio. El respeto y admiración absolutos por la música de Bach, la profundidad musical y la madurez interpretativa son los términos que mejor pueden definir un registro que debe situarse en la estantería de cualquier melómano que se precie.

Simón Andueza



HIMMELSBURG. Obras de BACH. Musica Alchemica. Lina Tur Bonet, solo violín y dirección.

Glossa GCD 924702 • 60' ★★★★★



En septiembre de 2023 cumplió Ivan Repušić seis temporadas el frente de la Orquesta de la Radio de Múnich, y siendo croata como es, ha querido dar a conocer parte de la creación musical de su país. A ello está dedicado este disco con cuatro obras, dos de las cuales son primeras grabaciones mundiales. El principal compositor representado es el también croata Dejan Lazić (1977), que asume la parte de piano solista en el *Concierto en estilo de Istria para piano y orquesta* (2021), estructurado en cinco movimientos, con buenas ideas musicales y buena orquestación, en un estilo que no asustará a los aficionados más tradicionales; de este mismo autor también es la segunda obra grabada por primera vez, unas breves *Alteraciones sobre un himno popular de Istria*. Se completa el disco con una *Suite Istriana* (1948) en cuatro movimientos del poco conocido por estos lares Natko Devčić (1914-1997), y un *Himno Folclórico Istriano* de Ivan Matetić Ronjgov (1880-1960), que aparece en dos versiones, una para dos sopile, instrumento de doble lengüeta típico de aquel folclore, y un arreglo para coro de Dejan Lazić. Así pues, los elementos musicales populares de aquella península, Istria, como son algunos ritmos y giros melódicos característicos, aparecen aquí y allá. La labor de Repušić es impecable para dotar a estos estrenos de toda la maestría necesaria para su presentación en sociedad. En definitiva, aporta su grano de arena a la biblioteca universal y destinado a aquellos con más espíritu aventurero.

Jerónimo Marín

ISTRIAN RHAPSODY. Dejan Lazić, piano. Münchner Rundfunkorchester / Ivan Repušić.

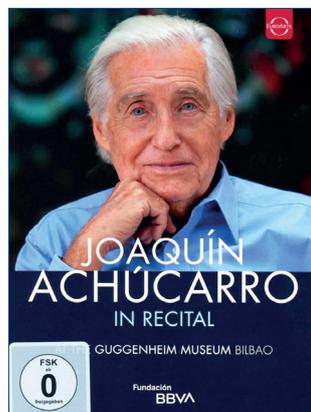
BR-Klassik 900332 • 62'
★★★★

Noventa años no es nada. O al menos eso es lo que nos hace creer el recital que Joaquín Achúcarro grabara en mayo de 2022 con motivo de su aniversario en el Guggenheim de Bilbao y que ahora aparece en DVD bajo los auspicios de la Fundación BBVA y el sello EuroArts.

Conmueve ver cómo el pianista acomete, con toda la sabiduría de sus noventa años a cuestas, obras de Brahms, Chopin, Rachmaninov, Liszt, Scriabin y Grieg, "que muestran las posibilidades sonoras y expresivas del piano, no solo a través de su potencia, sino de la intimidad y la poesía". Obras que el propio Achúcarro reconoce haber amado toda su vida y que "tienen, además, una popularidad y un reconocimiento universal". Pero no conmueve por el hecho ciertamente admirable de que lo haga a tal edad (que también), sino por el resultado, feliz evidencia de un idilio prolongado, sincero, total.

Da igual que se trate de desentrañar los *Intermezzi* brahmsianos que abren el recital y revelar esas confidencias para las que "incluso un solo oyente es ya demasiado" (la grabación, dicho sea de paso, se hizo sin público); da igual que se trate de cantar la alegría resplandeciente de la *Sonata n. 3* de Chopin: aunque Achúcarro es un maestro que no se las sabe todas, nos sugiere hasta el punto de creer que sí y que esta música solo se puede tocar como él lo hace. Súmese a eso la larga conversación con José Luis García del Busto, que redondea un álbum muy disfrutable y plenamente recomendable para cualquier amante del piano.

Darío Fernández Ruiz



JOAQUÍN ACHÚCARRO IN RECITAL. Obras de BRAHMS, CHOPIN, RACHMANINOV, LISZT, SCRIBIN y GRIEG. Joaquín Achúcarro, piano.

EuroArts 2069598 • 89' (concierto) 61' (conversación) • DVD
★★★★★

LEGENDARIOS TESTIMONIOS

Disponibles en el mercado por separado desde hace mucho, el sello SWR, en colaboración con Hänssler Classic, ha decidido lanzar ahora un cofre de recitales titulado "Legendary Singers". Son seis discos que tienen como nexo la emisora del sudoeste alemán, muy implicada en su segundo canal con la música clásica ya sea desde sus estudios, ya sea desde auditorios y teatros. En este caso, tira de archivo y ofrece ejemplos de ambos tipos de eventos, centrándose en figuras olímpicas del canto que cubren un buen espectro de cuerdas: soprano, mezzosoprano, tenor y barítono.

Si seguimos el orden alfabético, se comienza con el doble disco dedicado al tenor Peter Anders, que de su carrera inicial de lírico pasó a una centrada en roles de mayor peso vocal, precisamente los que ocupan el primer cedé. Siempre en alemán, va de un matizado Lohengrin o Rodolfo a un arrojado Otello o Florestan. El segundo disco se dedica al Lied, donde se puede apreciar su trabajo con el texto y las dinámicas.

Y precisamente el terreno de la canción es el que transita Martina Arroyo en su recital, en vivo, para el Festival de Schwetzingen. No estamos acostumbrados a escuchar a la soprano en este campo y seduce sin reservas, especialmente en Brahms, por su sutileza y recogimiento.

Otra rareza es el grupo de grabaciones que en los primeros cincuenta decidió acometer el barítono Dietrich Fischer-Dieskau, con piezas barrocas de compositores alemanes del siglo XVII, en solitario

LEGENDARY SINGERS. Peter Anders, Martina Arroyo, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Gedda y Marilyn Horne / varios pianistas, directores y orquestas.

SWR Music SWR19436CD • 6 CD • 426'
★★★★★



o junto a sólidos colegas como Helmut Krebs o Erika Winkler. De Buxtehude a Stölzel, la atención al texto es impecable, y la implicación con unas obras del todo novedosas en el universo fonográfico del momento convierten este disco en una delicia.

De Nicolai Gedda, igualmente brillante en ópera que en recital, se recogen incursiones radiofónicas y de salas de concierto desde mediados de los cincuenta hasta mediados de la década posterior, con *hits* personales como *Le Postillon de Lonjumeau*, asociado indiscutiblemente a su voz, o inspiradísimas incursiones tanto en el clásico Gluck como en el repertorio italiano de cámara de finales del XIX. Su Respighi es incontestable, pero también sus canciones de Casella o Carnevali.

El broche final lo pone la mezzosoprano Marilyn Horne con un compendio rossiniano que formaba parte de los fastos del bicentenario en el Festival de Schwetzingen. Binomio inseparable por adecuación estilística, clase y mil competencias más que podrían atribuirse a la cantante icono de la recuperación de este compositor, destaca la construcción dramática realizada de la cantata *Giovanna d'Arco*; o la irrepetible recreación de sus *Isabella* o *Tancredi*.

En definitiva, siete horas de placentera escucha que nos transportan a una brillante segunda mitad musical del siglo pasado con algunos de sus mayores representantes.

Pedro Coco



Interesante recuperación de la música vocal de cámara de Emilio Arrieta (1821-1894), que reúne una colección casi desconocida, al menos para el gran público, y que tiene una importancia fundamental para ayudar a comprender a una de las figuras clave de la historia de la música española. Compositor con una sólida formación en la ópera italiana, su mayor aportación a la historia de la música española fue su papel decisivo en la consolidación de la zarzuela, que mantiene viva su reputación en la actualidad. Elegante y gracioso a la manera de Donizetti, ofrece grandes oportunidades para la soprano; la música de Arrieta ciertamente requiere cantantes estrella para darle vida, así como su indudable fuerza.

El barcelonés Albert García Demestres (1960) es requerido para una nueva obra *Los Cisnes de Palacio*, donde el papel solista es de gran importancia, que junto al papel fundamental del piano, nos sumerge en este mundo sonoro del poema escrito por Antonio Carvajal, en una oscuridad, íntima y dramática, desarrollada en toda la obra, que adquiere un carácter narrativo de fusión entre texto y música.

Sabina Puértolas nos deleita con una voz única, con tonos profundamente matizados en el rango inferior y medio que emergen en notas altas de sorprendente claridad, donde maneja maravillosamente estas joyas raramente escuchadas. La siempre proverbial interpretación de Fernández Aguirre ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la persistencia de este rasgo español a través del lenguaje moderno, de Demestres, fusionado con el romántico melódico de Arrieta.

Luis Suárez

LOS CISNES EN PALACIO. Obras de ARRIETA y GARCÍA DEMESTRES. Sabina Puértolas, soprano. Rubén Fernández Aguirre, piano.

lbs Classical 72023 • 66' ★★★★★

"Conocía muy bien a Gabunia. Cuando estudiaba en Tbilisi (Georgia), era director del Conservatorio. Era un músico innovador, un gran pianista y una persona maravillosa. Muy raramente se podía conocer a alguien como él. Sus *Piezas infantiles para adultos* siguen los pasos de obras pedagógicas como la *Op. 27* de Kabalevsky o *For Children Sz 42* de Bartók, hasta la obra maestra de Schumann, las *Kinderszenen Op. 15*. Las *Piezas infantiles para adultos* de Nodar Gabunia (1933-2000) deberían tocarse más a menudo como sus otras maravillosas composiciones. Fue un compositor brillante". De esta manera nos hablaba el mes pasado la pianista georgiana Ketevan Sepashvili acerca precisamente de este compositor también georgiano, que ella ha recuperado en esta grabación "Moments", junto con los canónicos *24 Preludios* de Chopin. Y sobre Chopin y esta obra nos decía: "Cada Preludio, o cada momento, por volver al título de la grabación, se pueden vivir por separado y cada uno de ellos tiene personalidades muy únicas y distinguidas. Pero para mí, es un viaje muy hermoso ir a través de los 24 Preludios desde el principio hasta el final, llevándolos a cabo como una obra completa, unitaria". Y es lo que se siente al escucharlos; no hay una intención de crear sobre la obra maestra la última palabra o la versión definitiva, pero sí hay un estudio profundo de la intensidad y de las capas emocionales, pues nos va llevando en aras hacia un trágico final con el *Preludio n. 24 en re menor*.

Blanca Gallego



MOMENTS. Obras de Nodar GABUNIA y CHOPIN. Ketevan Sepashvili, piano.

Ars Produktion ARS38638 • 61' ★★★★★



El pianista leridano Ricard Viñes (1875/ 1943) seguirá siendo un intérprete ejemplar dentro del mundo de la historia de la música, no solo por su técnica indiscutible de la época, sino también por los compositores contemporáneos con los que se hizo amigo y defendió. Aquí, la pianista de origen armenio Sofya Melikyan nos depara una más que meritoria grabación conceptual a modo de homenaje hacia el personaje citado, tanto con obras que él mismo estrenara y difundiera, como de sus escasas composiciones: sus *Cuatro Homenajes* (1924-7), miniaturas en forma de suite elegíaca dedicadas a cuatro de sus amigos intelectuales del París de la época: Ravel, Fauré, Satie y Léon-Paul Fargue; éste último poeta y ensayista. De manera inteligente se van exponiendo muestras musicales, tanto de los por él recordados, como de Mompou o Séverac, de los cuales presenta dos colecciones completas de piezas para piano.

El virtuosismo de Melikyan se muestra abundantemente, tanto en las páginas evocadoras con en las más deslumbrantes, revelando que es una maestra de la expresión tenue, jugando con matices refinados y colores tonales tan delicados que se convierte en una demostración de su toque controlado y su uso sutil de la dinámica, descubriéndonos los secretos de la escritura para teclado de Viñes, con interpretaciones de una inmensa autoridad. Resaltan las cualidades francesas por excelencia de la música, así como otras similares que a su vez influyeran en la misma. Grabado en estudio, el sonido aquí es claro, fuerte y detallista.

Luis Suárez

PRESENCE LOINTAINE. Obras de SEVERAC, VIÑES, RAVEL, FAURE, SATIE, MOMPOU. Sofya Melikyan, piano.

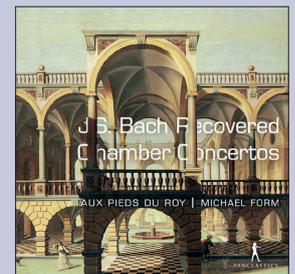
Rubicon 1113 • 74' ★★★★★

El vendaval historicista llegó hace décadas, con la intención de quedarse y recuperar lo que realmente fue. Y más vivo que nunca, porque existe una cultura ya asentada de investigar con seriedad y profundidad y de replantearse los dogmas que hasta la fecha hayan sido, con rigor y una sensibilidad especial hacia la música que se interpreta.

El disco de Aux pieds du Roy (maravilloso nombre y toda una declaración de intenciones) resulta un ejemplo insuperable de lo que hablamos, porque recupera y reconstruye la faceta camerística de Bach, algo olvidada. Pero Form no se limita al estudio de la partitura y su ejecución "en estilo" de un modo tradicional, sino que recompone partes perdidas a lo que debieron ser, o se atreve a cuestionar verdades establecidas, como la instrumentación de Shering con traveso, no disponibles para Bach cuando se compuso esta música, con lo que Form redistribuye a flauta de pico. A algunos nos gusta más el traveso, pero... seguramente esto sea más correcto.

Y en cuanto a la grabación en sí misma, pues qué contar: que la interpretación es excelente, que nos gusta ese modo de reforzar el diálogo solista con el juego estéreo de enviar la flauta a la izquierda y el oboe a la derecha, y que siempre apetece redescubrir al Bach más camerístico, aunque (probablemente) carezca del brillo y la chispa italianos, maestros en "su" género del concierto. Pero es Bach, suena maravillosamente Bach y no seré yo quien le venga a poner pegas. Eso jamás.

Álvaro de Dios



RECOVERED CHAMBER CONCERTOS. Obras de BACH. Aux Pieds du Roy / Michael Form.

Pan Classics PC 10445 • 68' ★★★★★

AMOR POR TCHAIKOVSKY Y RACHMANINOV

Rachmaninov admiraba enormemente la música de su maestro Tchaikovsky y, sin imitarla, hizo suyas muchas de sus características (por su parte, Tchaikovsky admiraba igualmente el talento de su joven colega). La conexión entre ambos, los rasgos comunes en sus canciones, como son la sinceridad, el vínculo emocional con el oyente o las amplias melodías, transmiten una especial armonía, poco habitual, al contenido de este disco.

Piotr Beczala explica en el texto que acompaña al disco como en sus años de estudiante en Polonia todo llevaba a estudiar la música rusa, y también cómo todos los estudiantes de piano estudiaban interpretación de Lied, de manera que los cantantes siempre tenían un acompañante a mano. Así nació su amor por Tchaikovsky y Rachmaninov, y la selección de canciones que ha hecho junto Helmut Deutsch merece un primer aplauso por su variedad y su belleza. Es una selección larga, sí, algo más de 80 minutos y 31 canciones, pero nadie nos obliga a escucharla toda seguida.

El programa empieza con Rachmaninov, con una selección de su Op. 21, tres de sus canciones más conocidas. Y empieza con un Beczala elegante, contenido, luciendo centro aterciopelado. "Siren" suena como una caricia, y el recogimiento de la bellísima "Zdes' horosho" es emocionante. A continuación escuchamos, completo, el Op. 4, las seis canciones que el compositor publicó a los veinte años al hilo del estreno de *Aleko*, para aprovechar su éxito. Es un acierto, porque casi siempre escuchamos la (justamente) más conocida, "Ne poj, krasavitsa", pero el conjunto es notable. La selección de Rachmaninov acaba, de momento, con tres de las canciones del Op. 14, apasionadas y cantadas con inteligencia; el tenor ya no necesita retener su voz, pero no cae en la tentación de hacer una exhibición de poderío que no



necesitan ni él ni las piezas. Un ejemplo de esta equilibrada pasión, aunque parezca un oxímoron, es la última, "Vesennije vody".

No he mencionado todavía a Helmut Deutsch: imaginativo, sólido y perfectamente alineado con el cantante, como siempre, pero no por sabido hay que dejar de decirlo. Pensamos en Rachmaninov y nos vienen a la mente cascadas de notas, pero sus canciones suelen ser mucho más sucintas; en cambio, es Tchaikovsky el que a menudo compone un acompañamiento exuberante, como en la canción que inicia su bloque, "Den' li tsarit". La versión de Beczala y Deutsch es arrebatadora.

Con la excepción del Op. 73, que está completo, las canciones están escogidas, una o dos, de diferentes colecciones. Hay que agradecer que la mayoría sean poco conocidas, y así nos encontramos con la deliciosa "Serenada", una auténtica invitación a la danza. Le siguen una impresionante interpretación de "Otchego" y una no menos impresionante de la que debe de ser la canción más conocida de Tchaikovsky, "Net tol'ko tot, kto znal" (ni que sea gracias a Frank Sinatra).

El Op. 73 merece un comentario aparte. De nuevo es un acierto grabarlo completo, ya que sus seis canciones pueden entenderse como un ciclo: porque todas tienen poemas de Daniil Rathaus, por su ambiente nocturno y su temática amorosa. Todo nos lleva hacia el final, la conocida y trágica "Snova kak prezhe odin"; en su contexto, podemos escucharla de una manera diferente.

Y para acabar este disco más que recomendable, de nuevo una belleza de Rachmaninov, "Son". No se lo pierdan. Ni la canción, ni el CD.

Silvia Pujalte Piñán

ROMANCES. Canciones de TCHAIKOVSKY y RACHMANINOV. Piotr Beczala, tenor; Helmut Deutsch, piano.

Pentatone PTC5186866 • 81'

★★★★★ R

Esta grabación del trío formado por Sonja Leutwyler (mezzosoprano), Astrid Leutwyler (violin), Benjamin Engeli (piano), más el cello puntual de Benjamin Nyffenegger, es un compendio de canciones en los misterios de la noche, de hecho se ha titulado "Secret Nights". "Secret Nights" contrasta obras más conocidas con rarezas inspiradas en los misterios de la noche y la naturaleza. La atmósfera y las imágenes sonoras pertenecen a las tres Canciones de Erwin Schulhoff y también las dos canciones de Arash Safaian tienen algo de misterioso, de secreto y de mágico", nos relataban los integrantes de la grabación en una entrevista concedida a RITMO en julio-agosto pasado. Y es que la nómina de compositores en "Secret Nights" reúne a Othmar Schoeck, Carl Reinecke, Amy Beach, Camille Saint-Saëns, Cécile Chaminade, Lili Boulanger, Erwin Schulhoff y Arash Safaian, con presencia de tres compositoras, algo que agradecemos las que hemos defendido nuestro género en un ámbito que hasta hace bien poco era exclusivamente masculino.

Sin ser Sonja Leutwyler una mezzo de sugerentes tonos, sí es una gran intérprete, que acomete las diversas canciones con conocimiento estilístico y gran arrojo. "Arash Safaian fue muy entusiasta al escribir dos canciones para esta extraordinaria instrumentación de voz, violín y piano", nos decía Sonja, que hace malabarismos en las canciones Styx y Zur Nacht. A estas obras se añaden piezas instrumentales, a modo de *promenade*, como la bellísima Nocturne de Boulanger, entre otras. Disfrutable y un nuevo repertorio a descubrir.

Blanca Gallego



SECRET NIGHTS. Obras de SCHOECK, REINECKE, Amy BEACH, SAINT-SAËNS, Cécile CHAMINADE, Lili BOULANGER, SCHULHOFF y Arash SAFAIAN. Sonja Leutwyler, Astrid Leutwyler, Benjamin Engeli.

Solo Musica SM385 • 60'

★★★★★



Tamar Lalo nos presenta su primer álbum en solitario, las Sonatas para flauta de pico (o flauta dulce) de Giuseppe Sammartini. A primera vista, podría parecer al oyente que un disco de sonatas para flauta sola resulta monótono; sin embargo, nada está más lejos de la realidad. *The Celebrated San Martini* es un álbum enormemente interesante y atractivo.

Es interesante por el repertorio casi inédito que Tamar Lalo ha escogido de los fondos de la Sibley Music Library de Nueva York: cinco de las 32 Sonatas para flauta y continuo del compositor italiano afinado en Londres, Giuseppe Sammartini. Situadas a medio camino entre el Barroco y el Estilo Galante, la variedad de recursos armónicos y la inventiva melódica y rítmica que Sammartini despliega en ellas es tal, que el recorrido por las cinco Sonatas resulta sorprendente y gratificante.

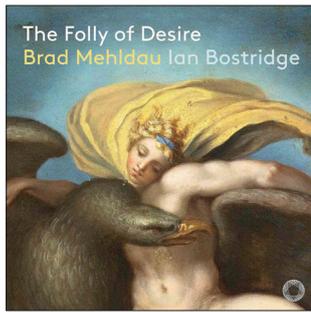
Por otro lado, el disco de Tamar Lalo resulta muy atractivo desde el primer momento de escucha, cautivando por la impecable perfección técnica e infalible fraseo de la flautista. A esto se añade un grupo de continuo de auténtico lujo formado por el organista y clavicinista Daniel Oyarzabal, el fagotista Eyal Streett y el laudista Jadran Duncub. Con su apoyo, aportan una variedad tímbrica que complementa las particularidades de la flauta dulce. La contribución del chelo de Josetxu Obregón y del violone de Ismael Campanero, en momentos específicos, añade resonancias graves que enriquecen la belleza de esta música inédita.

Mercedes García Molina

THE CELEBRATED SAN MARTINI. Sonatas para flauta de Giuseppe SAMMARTINI. Tamar Lalo, flauta de pico.

Panclassics PC10443 • 60'

★★★★★ R



“Los amantes se entregan en un momento de confianza, o se atreven a tomar sin preguntar.” Brad Mehldau comienza así el comentario sobre su obra *The Folly of Desire*, un ciclo de once canciones que parte de una experta selección de poemas que conviene leer cuidadosamente. Deseo por consumir, deseo consumado con consentimiento y también consumado con violencia; ahí están los raptos de Leda y de Ganimedes (con la acertada elección del conocido y espiritual poema de Goethe y del de Auden, que nos habla de la corrupción de un chiquillo). Y ahí está también el perturbador texto de Brecht, que sus herederos no permiten traducir del alemán, con instrucciones para violar a un ángel.

No es, pues, un ciclo amable. Pero es un ciclo interesante en su planteamiento y también musicalmente, con piezas que se mueven entre la academia y el jazz; las canciones están escritas para Ian Bostridge y se adaptan a su voz y a su temperamento como un guante. Encontramos momentos de lirismo, como “Lullaby”, que cierra el ciclo, momentos declamados como “Über die Verführung von Engeln” o más jazzísticos como “the boys i mean are not refined”. Acompaña al ciclo algo por lo que Bostridge tiene debilidad: versiones de estándares del siglo XX, también girando en torno al deseo, como “In the wee small hours of the morning” o “Every time I we say goodbye” y “Night and day”, sorprendentemente enlazadas por “Nacht und Träume” de Schubert.

Sylvia Pujalte Piñán

THE FOLLY OF DESIRE. Canciones de MEHLDAU, STRACHEY & MASCHWITZ, PORTER, SCHUBERT. Ian Bostridge, tenor; Brad Mehldau, piano. Pentatone PTC5187035 • 68' ★★★★★

A inicios de este año, se reseñaba en esta sección la histórica producción de *La fierecilla domada* ideada por el coreógrafo John Cranko para la compañía de la que se encargó como director desde inicios de los años sesenta hasta su repentino fallecimiento en 1973. Ahora, el sello Cmajor (con Unitel) decide ofrecernos un cofre que contiene, además de esta brillante propuesta protagonizada por la española Elisa Badenes, de depurada técnica y expresividad absoluta, dos espectáculos con los que el sudafricano cosechó incuestionables éxitos a ambos lados del Atlántico: *Romeo y Julieta*, con la misma protagonista y un implicado y preciso David Moore, y *Onegin*, encomendado a una superestrella de la danza como Friedmann Vogel, que atesora un impecable currículo revalidado por su destreza, su sensibilidad y un innegable arrojo. Es Vogel además protagonista de uno de los tres documentales que completan este cofre. Junto a su simpár figura, se homenajea asimismo a la que muchos consideran por su versatilidad y entrega la Callas del ballet: la brasileña Marcia Haydée, musa y firme apuesta de Cranko para su compañía, que ella misma llegó a dirigir posteriormente durante dos décadas.

Se trata de un estupendo compendio para aproximarse a una de las compañías de danza más reputadas del planeta desde ambos planos: el de sus espectáculos en vivo y el de su historia y la evolución de sus estrellas.

Pedro Coco



THE JOHN CRANKO STUTTGART BALLE COLLECTION. *Onegin, Romeo y Julieta, La fierecilla domada*. Alicia Amatriain, Elisa Badenes, David Moore, Jason Reilly, Friedemann Vogel, etc. Staatsorchester Stuttgart / varios directores. Coreografías: John Cranko. CMajor-Unitel 808308 • 8 DVD • 835' • DD 5.1 ★★★★★



En su primer trabajo discográfico, *The Palacio Songbook*, el joven ensemble da tempera velha nos brinda una perspectiva única sobre el legado musical de la península ibérica en el siglo XV. Tal y como ellos mismos cuentan en el libreto, dejan a un lado la tradicional consideración del *Cancionero de Palacio* como una obra cerrada y monolítica para establecer conexiones entre este y otros cancioneros de la época, así como con los estilos, prácticas y usos musicales tanto de Italia como de los Países Bajos. Para que el oyente no se sienta a la deriva entre tanto recorrido musical, da tempera velha propone una audición por bloques de piezas unidas por sutiles afinidades. Así, encontramos a autores que trabajaron para las cortes de Castilla o Aragón, como Francisco de Peñalosa, Juan del Encina o Juan de Urrede, dialogando con compositores franco-flamencos como Antoine Brumel, Gilles Binchois y Guillaume Dufay. También encontramos emparejamientos a través de la frottola italiana, como Bartolomeo Tromboncino con Juan Ambrosio Dalza o Lluís Milán.

La interpretación de da tempera velha, directamente con las fuentes originales, resulta refrescante. Los colores vocales se fusionan bien y el fraseo de la polifonía es fluido y expresivo. Enriquecen mucho el resultado sonoro final el oscuro y aterciopelado timbre de Menconi y la maestría con el laúd de Abramovich, ya sea doblando o sustituyendo voces o en las piezas exclusivamente instrumentales. Una visión colorida y llena de matices de la música ibérica de los albores del Renacimiento.

Mercedes García Molina

THE PALACIO SONGBOOK: Música para 3 voces y laúd. Florencia Menconi, mezzosoprano. Jonatan Alvarado, tenor. Breno Quinderé, barítono. Ariel Abramovich, laúd. da tempera velha. Glossa GCD923540 • 68' • DDD ★★★★★

Sin duda, una de las maravillas de la música es que la misma partitura ofrezca casi infinitas posibilidades de interpretación, permitiendo al músico llegar a resultados muy diferentes partiendo de las mismas notas. Y esa es justo la razón de que existan millones de grabaciones con las divinas Suites de Haendel en las que agua y fuego son protagonistas. Así que me temo que este disco es más de lo mismo, sin haber sido capaz de encontrar apenas ningún matiz diferenciador que recomiende esta grabación por encima de los otros millones. El diseño del programa carece de audacias, el libreto no aporta ninguna información nueva y la ejecución e instrumentación, siendo fantásticas, ya las hemos escuchado antes.

Aunque todo argumento siempre tiene sus “peros” y aquí no pueden ser más positivos: la presentación es exquisita, el sonido es muy bueno, la música sublime y la interpretación es excelente; no comparto algunos detalles, como las exageradas cesuras antes de repetir motivos, o algún *ritardando* melosón (hay que distinguirse...), pero hay fuerza, impulso, contundencia, musicalidad y Sinkovsky hace que todo suene verdaderamente bien. Los *tempi* están impecablemente escogidos (majestuosos, danzables o sutiles, según corresponda), las líneas están muy bien definidas, los metales son pura gloria (mira que es difícil con los naturales) y la percusión arrasa, comparable al mejor doble bombo heavymetalero, conformando una experiencia de lo más recomendable... en el improbable caso de que no tengas otras tres o cuatro grabaciones similares en tu biblioteca.

Álvaro de Dios



WATER & FIRE. Obras de HANDEL. B'Rock Orchestra / Dmitry Sinkovsky. Pentatone PTC 5187013 • 65' ★★★★★

OPUS ARTE



THE ROYAL OPERA



ROYAL
OPERA
HOUSE



MOZART

LE NOZZE DI FIGARO

RICCARDO FASSI | GIULIA SEMENZATO | GERMÁN E. ALCÁNTARA
FEDERICA LOMBARDI | HANNA HIPPE

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
CONDUCTOR ANTONIO PAPPANO | DIRECTOR DAVID MCVICAR



www.musicadirecta.es

FANTASÍAS INGLEAS

A *Midsummer Nigt's Dream* es una obra maestra absoluta. Britten puro de oliva. Se desarrolla en tres estratos de la fantasía distintos. En primer lugar están las hadas sílficas, es decir, el mundo de la consciencia. En segundo plano, el mundo de los refinados jóvenes atenienses insertos en su existencia cortesana, o lo que Wilfrid Mellers llama el "nivel preconsciente de las hadas". Y en tercera fila, el mundo de los rústicos artesanos (artesanos-actores), que de alguna manera es todo lo anterior al mismo tiempo. Britten ya había ensayado antes convivencias parecidas en *Otra vuelta de tuerca* o en *Notturmo*, pero ahora mira a Shakespeare para explicitar de manera más directa la relación entre realidad y sueño, entre el mundo de la noche y la claridad de un mundo menos interesante.

Así, el primer nivel del relato lo ocupan las hadas, con Oberón (un contratenor), el rey de los silfos, al frente; Tytania, el hada madrina de los silfos (una soprano de coloratura) y el duende Puck, un actor-cantante. La segunda línea dramática la ocupan los habitantes de la corte de Atenas: Teseo, duque de la ciudad (un barítono); Hipólita, reina de las Amazonas, prometida de Teseo (una contralto); Demetrio y Lisandro (barítono y tenor, respectivamente) y Hermia (mezzosoprano) y Helena (soprano). Los dos aman a Hermia, pero esta solo corresponde a Lisandro. Helena está enamorada de Demetrio. Y por último están los rústicos, que son artesanos convertidos en actores: Bottom, el tejedor (tenor); Qince y Snug, los carpinteros (barítonos); Flute, el arreglador de fueles (tenor); Snout, el hojalatero (tenor), etcétera. También hay coro.

Sinopsis del Sueño

Crepúsculo en el bosque. Oberón ordena a Puck que busque una hierba para fabricar un elixir mágico: quien lo ingiera, al despertar se enamorará del primer ser que tenga delante. Lisandro y Hermia van a casarse, a pesar de la oposición del padre de ella. Demetrio está enamorado de Hermia y Helena de Deme-

trio. Oberón decide ayudar a Helena. Aparecen los rústicos, para representar una obra en la boda de Teseo. Puck, por error, echa elixir en los ojos de Lisandro. Al despertar, ve a Helena, con lo cual se enamora de ella. Oberón hechiza también a Tytania. Puck encanta a uno de los rústicos, transformando su cabeza en la de un asno. Tytania despierta y ve al asno; se enamora de él. Oberón se da cuenta de que todo está mal, por lo que decide hechizar a Demetrio, que al despertar y ver a Helena se enamora de ella. Esta y Hermia riñen y Lisandro y Demetrio deciden batirse en duelo. Todos caen rendidos. Ya de madrugada, todos duermen, y Oberón decide retirar el hechizo a su reina, con la que se reconcilia. Los demás, al despertar, se emparejan correctamente. Teseo e Hipólita se disponen a festejar sus esponsales junto a las otras dos parejas. Los rústicos harán su representación. Al final, las hadas bendicen la casa y a sus moradores. Cuando amanece, todo vuelve a ser como antes: cada oveja con su pareja, la vida en orden, en un orden social que no puede ser otro.

Los amantes, todos, han de alcanzar su equilibrio: los silfos, reconciliados, y los príncipes, felizmente desposados. Pero hasta ahí llega la ambigüedad calculada de los tres homosexuales (Shakespeare, Britten, Pears), pues la representación teatral programada por los artesanos convertidos en actores no es más que una triste parodia de la mascarada colectiva, del *bel canto* a la italiana, de la rusticidad de la comedia del arte. De la indefinición sexual. El final es tan feliz como antinatural.

"Britten escoge este texto no casualmente; el asunto tiene mucho que ver con su particular manera de ver y vivir la vida, puesta en relación con sus inquietudes sonoras, expresivas y dramáticas"

El sueño de una noche de verano es la primera gran ópera de madurez de Britten. Escrita entre 1959 y 1960, ocupa el lugar 11 de su producción y es la única basada en Shakespeare; también la única con libreto propio (y de su pareja, Peter Pears). Fue una obra de encargo para inaugurar la reconstrucción de la Jubille Hall del Festival de Aldeburgh, un evento creado por Britten y Pears. Esa es una pequeña sala (unas 300 localidades), lo cual condicionó el formato de la pieza: 22 músicos en total. La primera representación tuvo lugar el 11 de junio de 1960; un año más tarde la dirigía Solti en el Covent Garden.

Britten y Pears (que cantó el papel de Flute en la función del estreno, imitando descaradamente a Joan Sutherland) sometieron la obra original de Shakespeare a una importante poda sin que, sin embargo, perdiera su significado más profundo. Britten y Pears se interesaron por una tradición que venía de siglos atrás, cuando los textos del escritor se escuchaban mezclados con músicas de corte popular. Sin embargo, partieron del texto de Shakespeare para obtener un libreto hecho de cortes del original, pero respetando escrupulosamente las palabras del autor. El compositor escoge este texto no casualmente; el asunto tiene mucho que ver con su particular manera de ver y vivir la vida, puesta en relación con sus inquietudes sonoras, expresivas y dramáticas.

El uso de la tonalidad de manera ambigua, la tonalidad presentida, la sutil utilización de series dodecafónicas para la música del sueño; la orquestación, sencilla, suave, riquísima en voluptuosidades varias; las recurrencias barrocas bajo el texto de Shakespeare, la utilización de un contratenor para el personaje dueño de la historia, Oberón; la planificación tímbrica de los distintos niveles dramáticos, la magia sonora que envuelve a la música del bosque... son logros de un músico soberbio al que solemos adorar pero al que se sigue sin valorar en su justa medida. Al menos en términos comparativos con los de su entorno. Cosas de la música clásica, de la música clásica

en un siglo que seguramente necesita ser reescrito.

Conozco tres versiones discográficas de esta ópera (o cuatro; la cuarta ni la nombro). La primera es la del propio Britten grabada en audio, que es un trabajo que goza de la elocuencia del Britten director, y que cuenta con Pears en el reparto (Lisandro). La segunda, de treinta años después, también en audio, es la mejor dirigida. Colin Davis está aquí inmenso. Pero recomiendo la presente, en DVD, porque esta es una ópera para escuchar, por supuesto, pero sobre todo para ver.

El montaje es estupendo, lo que en una obra tan mágica como esta adquiere una especial dimensión. Se trata de una producción de Peter Hall que hace años estuvo publicada en NVC Arts, con dirección musical de Bernard Haitink para el Festival de Glyndebourne de 1981. ¿Es la dirección de Haitink tan buena como la de Colin Davis? Seguramente no. Pero sigue siendo muy interesante y ajustada. ¿Y los cantantes? Pues lo mismo; son excelentes y, algunos, como Ileana Cotrubas (Tytania), James Bowman (Oberón), Ryland Davis (Lisandro) o Felicity Lott (Helena), están soberbios. Con lo que, en fin, hablamos de una versión que se escucha y ve muy bien. Francamente recomendable.

Pedro González Mira



BRITTEN: El sueño de una noche de verano. James Bowman, Ileana Cotrubas, Felicity Lott, Cynthia Buchan, Ryland Davies, Dale Duesing, Curt Applegren, etc. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres / Bernard Haitink. Escena: Peter Hall.

Opus Arte OA1373D • DVD • 156' • DD 2.0



NAXOS

DVD
VIDEO


DEUTSCHE OPER BERLIN

Franz Schreker

DER SCHATZGRÄBER

Daniel Johansson

Elisabet Strid

Michael Laurenz

Orchestra and Chorus of the Deutsche Oper Berlin

Conductor Marc Albrecht

Stage Director Christof Loy

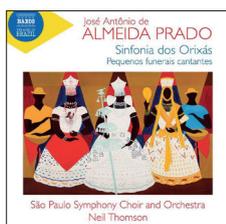


Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

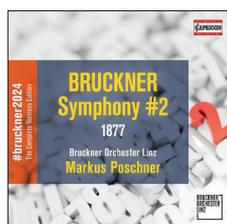
Sección breve de crítica discográfica elaborada por Blanca Gallego,
Gonzalo Pérez Chamorro, Silvia Pons y Lucas Quirós.



Considerado uno de los compositores brasileños más importantes de toda su historia, estas más que buenas interpretaciones nos descubren una obra, como la *Sinfonia Dos Orixas*, exultante de energía, ritmo y exuberancia orquestal.

ALMEIDA PRADO: Sinfonia Dos Orixas; Pequenos Funerais Cantantes. Solistas Sao Paulo Symphony Orchestra & Choir / Neil Thomson.

Naxos 8.574411 • 70' ★★★★★



En este mismo número hablamos de otra grabación de Markus Poschner con todas las ediciones de las Sinfonías de Bruckner, la *Octava*. Esta *Segunda* se desenvuelve más cómoda en un aún menor desafío emocional que la insondable *Octava*.

BRUCKNER: Sinfonía n. 2 (versiones 1877/92). Bruckner Orchestra Linz / Markus Poschner.

Capriccio 08089 • 51' ★★★★★

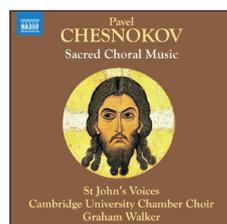


Figura esencial de la tradición coral rusa, Pavel Chesnokov (1877-1944) escribió más de 500 obras corales, de las que esta estupenda interpretación da fe de 5 de ellas, con la *Vigilia Op. 44* como obra fundamental de su producción.

CHESNOKOV: Sacred Choral Music. St. John's Voices, Cambridge University Chamber Choir / Graham Walker.

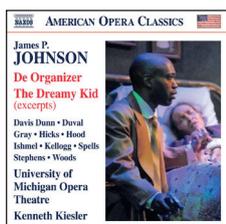
Naxos 8.574496 • 66' ★★★★★



Muy reputado por sus músicas para el cine y la televisión, una orquesta como la London Symphony desgrana toda la potencia de un creador que se alía con las vanguardias, a la vez que no renuncia al pasado o a los ecos orientales.

CHIHARA: Concerto-Fantasy, Bagatelles, Reveries & Ami. Quynh Nguyen, Rieko Aizawa. London Symphony Orchestra / Stephen Barlow.

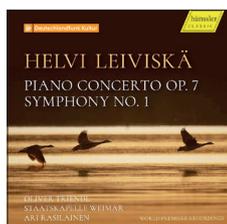
Naxos 8.559894 • 66' ★★★★★



Conocido en el mundo jazzístico, Samuel P. Johnson (1894-1955) compuso óperas breves, que afrontaban el problema racial y conllevaban elementos de la música afroamericana tan presente en otros creadores considerados "más" clásicos.

JOHNSON: De Organizer & The Dreamy Kid (extractos). Solistas. University of Michigan Opera / Kenneth Kiesler.

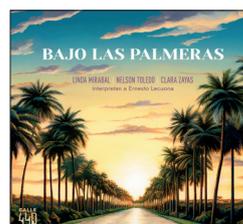
Naxos 8.669041 • 66' ★★★★★



Primeras grabaciones mundiales de la fina Helvi Leiviskä, fallecida en 1982. Con interpretaciones difícilmente mejorables, sorprenden unas obras marcadas por un inusual manejo de tensiones y brillantez orquestal. Muy recomendable.

LEIVISKÄ: Sinfonía 1, Concierto piano Op. 7. Oliver Triendl. Staatskapelle Weimar / Ari Rasilainen.

Hänssler HC11078 • 84' • 2 CD ★★★★★



Una cuidada selección de canciones de Ernesto Lecuona interpretada con mucha frescura y conocimiento, en pos de llevar estas obras a un máximo número de oyentes, a los de la sala-club y los de un auditorio. Conseguido.

BAJO LAS PALMERAS. Canciones de LECUONA. Linda Mirabal, Nelson Toledo, Clara Zayas.

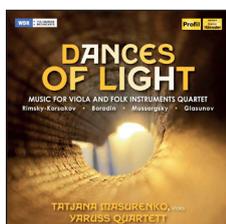
Calle 440 022023 • 65' ★★★★★



Poca duración para un disco más de arreglos de temas cinematográficos, con el valor de una solista, Esther Abrami, que verdaderamente merece mayor atención que un mix de hits del cine.

CINEMA. Esther Abrami. City of Prague Philharmonic Orchestra / Ben Palmer.

Sony Classical 19658791542 • 45' ★★★★★



Arreglos para viola con una solista escasamente frecuente pero abrumadora, que emprende la difícil sustitución de muy conocidas obras rusas en versiones para viola y cuarteto de cuerda.

DANCES OF LIGHT. Tatjana Masurenko, Yarus Quartett.

Hänssler PH23020 • 61' ★★★★★



Fantástica selección de obras finesas para piano, incluyendo al esquivo Sibelius (para este instrumento), con sus *Sonatinas Op. 67* y *Finlandia*. Además, sorprende Hannikainen y la *Op. 20* de Merikanto merece más difusión.

FINNISH PIANO WORKS. Obras de HANNIKAINEN, MERIKANTO, SIBELIUS. Terhi Dostal (piano).

Hänssler HC23048 • 73' ★★★★★



Desde la *Sonata* de Weinberg, pasanado por Clara Schumann, a 5 *Preludios* de Lutoslawski o 3 *Miniaturas* de Penederecki, la estimable Shirley Brill comienza su recital con la *Op. 102* de Schumann, en un amplio recorrido camerístico.

ROOTS. Obras de PENDERECKI, SCHUMANN, LUTOSLAWSKI... Shirley Brill (clarinete), Jonathan Aner (piano).

Hänssler HC22063 • 58' ★★★★★



El organista croata Bruno Vlahek, además de interpretar obras propias, hace un recorrido (desde Cabanilles a Messiaen) por singulares obras para órgano, inseparables de las acústicas de las iglesias donde han tenido su bautizo.

VOX HUMANA. Bruno Vlahek, órgano.

Vox Primus • 47' ★★★★★

ZÚRICH Y ÁMSTERDAM: ENTRE CUATRO ANDA EL AMOR

¡El saberme amado por ti tan plenamente, tan dulce y sin embargo tan castamente, me hace temblar de sagrado pavor ante mi propia gloria!

Carta de Richard Wagner a Mathilde Wesendonck (Venecia, 1 de enero 1859)

Este mes el protagonismo lo asumen un par de dispares películas cuyos personajes deambulan por dos grandes ciudades europeas, aunque con tiempos históricos y confabulaciones diferentes, que ponen en marcha un turbulento mecanismo amoroso a cuatro bandas, de esos en el que siempre resulta inevitable que alguien salga mal parado.

Nunca llegaremos a saber con certeza si Wagner se enamoró de Mathilde porque estaba enfascado en la creación de su revolucionario *Tristán e Isolda* o, por el contrario, compuso tan febril partitura porque cayó rendido a los pies de la mujer de su mecenas llevado por una descomunal fuerza amorosa. Ahora una película, aunque sería más correcto calificarla de mero telefilme de sobremesa, se detiene durante esos intensos meses de pasión amorosa, ardor epistolar y arrebatada creación musical que sufrieron en sus carnes tanto Richard Wagner como la bella señora Wesendonck allá por 1857 (aquí interpretada por Sophie Auster, cantante, modelo y famosa hija de escritores). Ojalá algún día se reedite en castellano la intensa y poética correspondencia que se intercambiaron durante ese fructífero período (disponible solo en la antigua edición argentina de Espasa Calpe), en la que ambos volcaron a través de la palabra su pasión sentimental a flor de piel, al parecer mucho más psicológica que carnal, algo en lo que este largometraje jamás intenta entrar ni escandalizar, pues salvo algún ardiente beso o fogoso abrazo, sus imantados cuerpos nunca llegan a retozar desnudos en la alcoba en la más de hora y media de metraje.

Inspirándose en *Der glückliche Hügel*, de la novelista austríaca Bertha Eckstein-Diener (publicada en 1943) y rodada casi íntegramente en inglés (con subtítulo solo en alemán), la película posee una cuidada ambientación y un esmerado trabajo de diseño de producción que intenta rememorar la cosmopolita Zúrich de mediados del siglo XIX, en la que Wagner



© SYGMA/CROSSMEDIA AG

“La bella señora Wesendonck allá por 1857, aquí interpretada por Sophie Auster, cantante, modelo y famosa hija de escritores”.

pasó exiliado nueve años, *The Zurich Affaire*, que promete más de lo que finalmente ofrece, está dirigida por Jens Neupert, responsable hace unos años de adaptar también a la pantalla grande *El cazador furtivo* de Weber en una ampulosa cinta que buscaba la espectacularidad épica y con la que debutó en el cine, titulada *Hunter's Bride* (2010).

Nerbert presenta en su fallido filme (quiere narrarnos demasiadas cosas sin llegar a contar al final nada provechoso, ya que se queda a medio camino en todo) un Wagner bajito y con barbita de *kapellmeister* escasamente magnético y seductor, pero tremendamente atormentado y lunático, que deambula como un muerto viviente por una historia donde el mismísimo Otto Wesendonck parece tener más minutos en pantalla que él. Con una cámara nerviosa y dinámica que gusta de filmar planos largos en movimiento, el realizador no acierta nunca a profundizar acertadamente ni en el meollo musical ni en el cinematográfico, con una narración embarrada, donde incluso la música wagneriana es suplantada a veces por una innecesaria banda sonora. “My music is nature”, vocifera el exiliado Wagner (interpretado por el actor finlandés Joonas Saartamo) al incomprendido mundo que le rodea, mientras grandes celebridades del universo wagneriano entran y salen de la narración sin dejar poso alguno tras su paso... Franz Liszt, Hans von Bülow, Gottfried Semper o el insurgente poeta también exiliado Georg Herwegh.

Pese al deambular sin rumbo y al descalabro generalizado, la cinta deja algunos buenos fogonzos de lucidez filímica, como ese que protagoniza el barítono Michael Völle (protagonista también

del solitario *bonus*), dejándose la piel en un ensayo mientras interpreta desconcertado el laberíntico “Die Frist ist um” del *Holandés errante*. Ver a la impagable musa abrazando la partitura terminada de *Tristán* en el plano final o esa divertida secuencia donde el realizador hábilmente es capaz de hacer compartir en un mismo encuadre a las tres mujeres más importantes en su vida sentimental: Minna (enganchadísima al láudano), Mathilde (“my child”) y la última y definitiva Cosima, que curiosamente se encuentra de viaje de novios con Bülow. Cine gatillazo, de ese que nos deja con la miel en los labios.

Musical del siglo XXI

Si hace un mes alabábamos el sorprendente trabajo de Christof Loy en su magnífica e imaginativa escena para la ópera *El día de Nochebuena* de Rimsky-Korsakov, el alemán se mete ahora en camisas de once varas con una plúmbea, catódica y desconcertante película de género (a veces al más puro estilo del musical hollywoodiense contemporáneo) de flojísimas coreografías y un pobrísimo guion de esos de folio y medio (la falta de imaginación es preocupante), titulada *Springtime in Amsterdam*, que viene apadrinada por la Ópera Nacional Holandesa. Ambientada en una fantasmagórica Ámsterdam, que parece sacada de una película de Wes Anderson, el filme nos propone curiosamente otro malogrado cuarteto amoroso, este más moderno y ambientado en los peores días del Covid, donde la estupenda soprano alemana Annette Dasch se lleva el mejor trozo del pastel, pues es la que más peso adquiere en el lacónico argumento (prácticamente se interpreta a sí misma).

Una ciudad de los canales apenas visible, pues casi todo sucede entre cuatro paredes. Entre los profusos números musicales (o videoclips) desplegados sobre la sonrojante trama, se intercalan breves diálogos ingenuos e intrascendentes, que se lanzan sobre un montaje estático y sin cortes, donde la herramienta narrativa más utilizada es el plano secuencia. La enriquecedora banda sonora propone una divertida mezcla de géneros y estilos clásicos que van desde la opereta alemana y holandesa (Strauss II, Oscar Strauss, Lehár, Kálmán, Gilbert, Shott...), hasta el *Háry János* de Kodály o la legendaria *Amsterdam* del gran Jacques Brel. Cine de ese que no se sabe nunca, para qué nace y a dónde pretende llegar.

Javier Extremera



THE ZURICH AFFAIR. WAGNER'S ONE AND ONLY LOVE. Un filme de Jens Neupert. Int.: Sophie Auster, Joonas Saartamo, Rüdiger Hauffe, Julienne Pfeil.

Naxos 2.110758 • DVD • 105' (Bonus 11') • DTS 5.1

★★★



SPRINGTIME IN AMSTERDAM. Un filme de Christof Loy. Int.: Annette Dasch, Thomas Oliemans, Theresa Kronthaler, Norman Reinhardt.

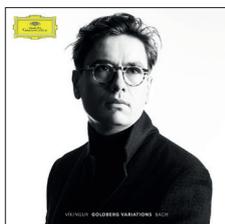
Naxos 2.110757 • DVD • 94' • DTS 5.1

★★

EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas por Juan Berberana

Novedades



Rodeadas de un estimable apoyo comercial, y de casi 100 conciertos en el último año, interpretándolas por medio mundo, estas *Goldberg* de Vikingur saben a poco. Y más.

BACH: Variaciones Goldberg. Vikingur Ólafsson, piano.

DG / Disponible desde 06-10-23

★★★★



Nueva producción del sello de la Orquesta Philharmonia, y de su extrovertido director. Vibrante versión de la *Segunda* de Mahler. Poderosa y emotiva. El finlandés, por ahora, está siendo infalible en cada nueva grabación. Prometedor.

MAHLER: Sinfonía n. 2. Philharmonia Orchestra / Santtu-Matias Rouvali.

Signum / Disponible desde 22-09-23

★★★★★

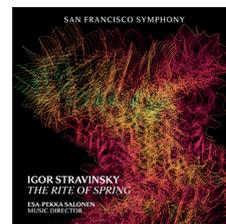


No es una sorpresa el excepcional piano para los *Conciertos* de Ravel, en manos de Tharaud. Lo que sí nos ha sorprendido es la excelencia mostrada en las *Noches* de Falla. Junto a las de Perianes-Pons, de lo mejor en muchos, muchos años.

RAVEL: Conciertos piano. FALLA: Noches. Alexander Tharaud. Orq. Nac. Francia

Erato / Disponible desde 13-10-23

★★★★★



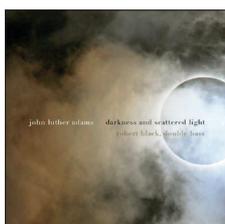
Después de su primera grabación (Bartók, en *Pentatone*) como titular en San Francisco, Salonen se estrena en el sello propio con esta *Consagración*. Ambos mundos (Bartók o Stravinsky) los domina como pocos. Soberbio. Imprescindible.

STRAVINSKY: La consagración de la primavera. Sinfónica San Francisco / E.-P. Salonen.

SFS / Disponible desde 07-08-23

★★★★★ R

Novedades repertorio infrecuente

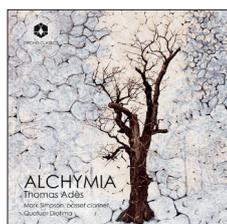


Desde que Alex Ross le reclamó un puesto relevante, dentro de la actual música americana, para John Luther Adams, éste no ha hecho sino confirmarlo con obras tan sorprendentes como estas para contrabajo. Muy recomendable.

ADAMS: Darkness and scattered light. Robert Black, contrabajo.

Cold Blue Music / Disponible desde 15-09-23

★★★★★

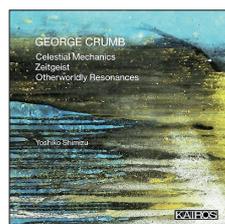


Como la de Adams, la obra de Thomas Adès no deja de sorprendernos disco tras disco. *Alchymia* (2021) es una de sus obras de cámara más estimulantes, sin lugar a dudas. Más que recomendable, imprescindible.

ADÈS: Alchymia. Mark Simpson, clarinete bajo. Cuarteto Diotima.

Orchid Classics / Disponible desde 13-10-23

★★★★★ R



Tras su muerte el año pasado, el mundo del disco sigue volcándose con grabaciones y reediciones del americano George Crumb. Un compositor ajeno a corrientes y muy próximo a un cierto surrealismo musical.

CRUMB: Celestial Mechanics y otras obras para piano. Yoshiko Shimizu.

Kairos / Disponible desde 25-09-23

★★★★★



Sorprendente. Primera grabación completa de *Oklahoma*, una de las obras maestras de los reyes del musical americano. Buena versión, sin los errores típicos de este tipo de producción, cuando se ejecuta desde el "mundo clásico".

RODGERS & HAMMERSTEIN: Oklahoma! Solistas. Sinfonía London / John Wilson.

Chandos / Disponible desde 15-09-23

★★★★

Reediciones



Han pasado 50 años desde que compré este disco. Y este Beethoven me sigue pareciendo excepcional. Decca está recuperando sus grabaciones con un sonido mejorado. Buena oportunidad para que le conozcan las nuevas generaciones.

BEETHOVEN: Sinfonías 5 y 8. Filarmónica de Viena / Hans Schmidt-Isserstedt.

Decca / Disponible desde 22-09-23

★★★★★

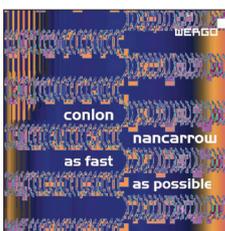


Morricone (y amigos), años 60. Algunos no podrán creer el portentoso vanguardismo del italiano en su primera juventud. Entre la aleatoriedad y la improvisación, este disco es una auténtica joya. Imprescindible.

MORRICONE (y otros autores): Improvisaciones. Grupo Nuova Consonanza.

DG / Disponible desde 21-07-23

★★★★★



Wergo sigue reeditando grabaciones de Conlon Nancarrow. Un autor que solo fue reconocido tras la admiración que le mostró Ligeti, en sus últimos años. Esta edición sintetiza muy bien su delirante mundo musical, alrededor de la pianola.

NANCARROW: As fast as possible. Varios solistas.

Wergo / Disponible desde 29-09-23

★★★★★ R



El año pasado nos dejó el pianista estadounidense Nicholas Angelich, con apenas 50 años. Erato le dedica esta edición, en la que da cuenta de su talento y versatilidad. Haydn, Brahms, Berg, Bach, Ravel, Bartók y, sobre todo, Liszt.

HOMENAJE A NICHOLAS ANGELICH. Nicholas Angelich, piano.

Erato / Disponible desde 29-09-23

★★★★★


UNITEL
EDITION



LEOŠ JANÁČEK

KÁŤA KABANOVÁ

CORINNE WINTERS • EVELYN HERLITZIUS
DAVID BUTT PHILIP • BENJAMIN HULETT

KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOPERNCHOR
WIENER PHILHARMONIKER

Conducted by JAKUB HRŮŠA • Staged by BARRIE KOSKY



DVD
VIDEO®

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

LA MESA DE NOVIEMBRE

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



MENÚ

"10 cuartetos de cuerda"

JUAN CARLOS MORENO
 Crítico y escritor

SCHUBERT / Cuarteto n. 12 D. 703 "Quartettsatz"
 SCHUMANN / Cuarteto Op. 41/3
 JANÁČEK / Cuarteto n. 2 "Cartas íntimas"
 DEBUSSY / Cuarteto Op. 10
 SZYMANOWSKI / Cuarteto n. 1 Op. 37
 BERG / Cuarteto Op. 3
 HAAS / Cuarteto n. 2 Op. 7
 LEIFS / Cuarteto n. 2 Op. 38 "Vita et mors"
 SHOSTAKOVICH / Cuarteto n. 13
 LIGETI / Cuarteto n. 1 "Metamorfosis nocturnas"

ANNE-MARIE NORTH
Violinista (Cuarteto Bretón y concertino de ORCAM)

BEETHOVEN / Cuarteto Op. 133 + Gran Fuga
 BEETHOVEN / Cuarteto Op. 132
 BEETHOVEN / Cuarteto Op. 135
 BRAHMS / Cuarteto n. 2 Op. 51/2
 DEBUSSY / Cuarteto Op. 10
 HAYDN / Cuarteto Op. 20/2
 MOZART / Cuarteto KV 465 "Las disonancias"
 SCHÖNBERG / Cuarteto n. 2
 SCHUBERT / Cuarteto n. 14 D 810 "La muerte y la doncella"
 SHOSTAKOVICH / Cuarteto n. 8

ARTURO REVERTER
 Crítico y escritor

ARRIAGA / Cuarteto n. 3
 MOZART / Cuarteto KV 465 "Las disonancias"
 HAYDN / Cuarteto Op. 76/3 "Emperador"
 BEETHOVEN / Cuarteto Op. 131
 BEETHOVEN / Cuarteto Op. 132
 BEETHOVEN / Gran Fuga Op. 133
 SCHUBERT / Cuarteto n. 14 D 810 "La muerte y la doncella"
 BRAHMS / Cuarteto n. 3 Op. 67
 BARTÓK / Cuarteto n. 6
 SHOSTAKOVICH / Cuarteto n. 8

CIBRÁN SIERRA
Violinista (miembro del Cuarteto Quiroga)

HAYDN / Cuartetos Op. 20 *
 MOZART / 6 Cuartetos dedicados a Haydn 3 **
 BEETHOVEN / Cuarteto Op. 59/1 ***
 BRAHMS / Cuarteto n. 2 Op. 51/2
 DEBUSSY / Cuarteto Op. 10
 SCHÖNBERG / Cuarteto n. 2 ****
 BARTÓK / Los 6 Cuartetos *****
 JANÁČEK / Cuarteto n. 1 "Sonata a Kreutzer"
 CAGE / Quartet in Four Parts
 PENDERECKI / Cuarteto n. 1

* Imposible escoger uno, quizás el 20/2 condense muy bien el espíritu de la serie

** Imposible escoger uno, quizás KV 428 o KV 465

*** Y por otros motivos, quizás el Op. 131

**** Podría poner, por otros motivos, los Webern Opp. 5 o 9

***** Si hay que condensar su espíritu en uno de ellos, el Cuarteto n. 3

SOBREMESA


Esta mesa dedicada a los cuartetos de cuerda tiene comensales con un conocimiento enorme del menú propuesto; por ejemplo, los críticos Juan Carlos Moreno o Arturo Reverter, dos de los más importantes de este país; la violinista Anne-Marie North, concertino de la Orquesta de la Comunidad de Madrid y primer violín del Cuarteto Bretón (su elección, nos confesó, era de común acuerdo con el resto del cuarteto); y Cibrán Sierra, segundo violín del Cuarteto Quiroga, Profesor de Música de Cámara de la Universität Mozarteum de Salzburgo y autor del sensacional libro *El cuarteto de cuerda* (Alianza Música), y por él comenzamos con sus aclaraciones: "Me ha resultado difícilísimo enfocar esta lista. El repertorio es tan maravilloso, y tan vasto, que es una injusticia acotarlo a diez obras. He decidido buscar un criterio que explique con claridad por qué escojo estas obras.

Y lo que me gustaría dejar claro es que esta lista no refleja mis preferencias personales. No son mis 10 cuartetos favoritos... porque me he dado cuenta de que ¡no puedo elegir favoritos! No hay forma de hacerlo. Así que esta lista refleja los 10 cuartetos o ciclos que considero fundamentales en la historia de la gran tradición del cuarteto; son puntos de inflexión históricos, obras que marcan un antes y un después. Cuartetos cuya publicación marcó un cambio de rumbo en la historia como género, que representan islas únicas, casos aislados en el repertorio o que abrieron caminos nuevos en lo sonoro, en lo lingüístico y/o en lo estético".

Por su parte, Juan Carlos Moreno expresaba que "hay corpus que, por la cantidad de obras y su calidad, directamente he evitado. Básicamente Haydn, Mozart y Beethoven. Este último ha sido especialmente doloroso. Mi selección es ecléctica, un poco como mis gustos. No podía faltar una de mis debilidades, la música checa, y hay también algunas rarezas (y he tenido que dejar fuera obras como el Cuarteto n. 1 o el Cuarteto Op. 8 de Kaprálová, para así añadir una firma femenina a la lista)".

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

  @RevistaRITMO

GIUSEPPE VERDI ERNANI

Francesco Meli | Roberto Frontali
Vitalij Kowaljow | María José Siri



Maggio Musicale Fiorentino

Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino
James Conlon, conductor

Leo Muscato, director

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

DYNAMIC

APROXIMACIÓN A LO DESCONOCIDO

Desvelando nuevas vinculaciones musicales entre España e Italia

por Sakira Ventura

Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX), pone en valor las múltiples vinculaciones musicales que han existido entre Italia y España a lo largo de los siglos. En sus 544 páginas, reconocidos musicólogos y musicólogas han explorado las influencias entre ambas nacionalidades a través de variadas temáticas.

La coordinación ha sido a cargo de Paulino Capdepón Verdú (Catedrático de Musicología de la Universidad de Castilla-La Mancha) y Luis Antonio González Marín (Científico Titular del CSIC en la Institución Milá i Fontanals). Ambos dirigieron las III Jornadas Internacionales de Patrimonio Musical Hispánico, celebradas en junio de 2019 en Bolonia. De algunas de las ponencias de dicho evento surgen la mayoría de los trabajos que incluye este volumen, pero reelaboradas, aportando una visión más amplia y dejando la puerta abierta a futuras reflexiones y observaciones.

Los dos primeros artículos, firmados por Juan José Pastor Comín y José Luis de la Fuente Charfolé, hacen referencia a dos fuentes fundamentales para entender la iconografía, organología y la tratadística musical de su momento. En *Viajes musicales del Decameron de Boccaccio (1500-1650)*, Pastor Comín ofrece una perspectiva de estudio diferente a lo realizado hasta la fecha en torno a esta publicación. En su trabajo analiza las composiciones musicales que se incluyen dentro de la obra de Giovanni Boccaccio y, en estrecha vinculación con sus textos, examina la relevancia que tuvieron las plagas y epidemias en la construcción del repertorio de dicha obra.

Por su parte, en el artículo titulado *La música y su enseñanza en España e Italia según el Mellopeo y Maestro de Pietro Cero*, Charfolé hace una compilación de las diferentes pedagogías musicales que se llevaban a cabo en ambos puntos geográficos, a través de las apreciaciones y comentarios que presenta el autor en su monumental obra.

En el tercer capítulo, Manuel del Sol firma un artículo sobre las honras fúnebres de Felipe IV en el que, como novedad en su campo, se revisa la función de la música en la ceremonia funeraria dedicada a este monarca.

A continuación, Nieves Pascual León, en su artículo sobre la escuela violinística napolitana a finales del siglo XVII, analiza aspectos técnicos e interpretativos de las obras de Pietro Marchitelli y Giovanni Antonio Guidò; quienes contribuyeron desde una doble perspectiva (pedagógica y estilística) al arte del arco en la Italia del XVII.

Así pues, Antonio Ezquerro Esteban, en el artículo *Fuentes italianas del 'Fondo reserva' de la Biblioteca del antiguo "Instituto Español de Musicología" en Barcelona* descubre, por primera vez, ciertas piezas albergadas en una de las bibliotecas que ha estado considerada, durante años, de las mejores del país.

Luis Antonio González Marín es el autor del sexto capítulo, dedicado a la ejecución de los recitativos en España a mediados del siglo XVIII. En él se recurre a las indicaciones de Manuel Cavaza para aproximarnos a la práctica del recitativo desde su perspectiva como músico en activo. Paulino Capdepón Verdú, por otro lado, profundiza sobre *La Real Capilla de Madrid durante el magisterio del compositor italiano Francesco Corselli (1705-1778)*. En su estudio describe con detalle la estructura y el papel histórico-musical de la Real Capilla y acentúa la gran implicación de Corselli como responsable de la actividad musical en la corte española.

Victoriano J. Pérez Macilla escribe *Aires de ópera italiana en el templo: la cavatina en la Iglesia de Santa María de Huéscar* entre

los siglos XVIII y XIX. Como vemos, examina la introducción de esta tipología de aria en el espacio sonoro eclesiástico a través del análisis de nueve Cavatinas de J. M. Carmona y una décima de autoría incierta.

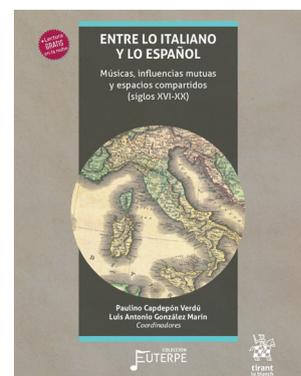
Posteriormente, en *Italianos en Barcelona: la conformación del mercado de la música en la primera mitad del siglo XIX*, Oriol Brugarolas Bonet presenta el decisivo papel que tuvieron los músicos italianos en el desarrollo del negocio musical barcelonés.

Francisco Manuel López Gómez firma *El papel de la ópera italiana en la construcción de una ópera nacional en España: de la adopción al rechazo*; donde estudia minuciosamente aquellos elementos de influencia italiana que cimentaron la construcción de una escuela operística nacional. También sobre ópera versa el aporte de Marc Heilbron Ferrer: *Mariano Obiols y la recepción de su ópera Odio e amore en la Scala de Milán*. Aquí, a través de reseñas de la prensa de la época, Heilbron evidencia el éxito del estreno de dicha ópera y destaca el impulso y prestigio que eso supuso en la carrera de su compositor.

De las investigaciones que aquí se ofrecen, particular interés despierta el artículo sobre el debut milanés de María Barrientos. Virginia Sánchez Rodríguez, especialista en esta figura, escribe ahora sobre la presentación de la soprano en Italia y su exitosa vinculación con dicho país a lo largo de su carrera. Junto con las anteriores publicaciones de la investigadora, este es un valiosísimo trabajo que amplía los pocos datos que, todavía hoy en día, tenemos en torno a la figura de Barrientos.

Finalmente, este volumen lo cierra María Dolores Segarra Muñoz con su artículo sobre Antonio Ruiz Soler y Léonide Massine en la Scala de Milán. En él estudia en detalle la participación de Ruiz Soler y Mariemma en *El Sombrero de Tres Picos* durante su gira italiana, a pesar de la acusada diferenciación estilística entre ambos.

Aunque la relación entre lo italiano y lo español en música ha sido un asunto ampliamente citado, la realidad es que todavía no se ha abordado y argumentado lo suficiente; de ahí que esta rigurosa aportación sea especialmente significativa ocupándose de cuestiones que, definitivamente, merecían ser atendidas.



Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)
Cordinadores: Paulino Capdepón Verdú y Luis Antonio González Marín
Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, Colección Euterpe, 2021



EMILIANA DE ZUBELDÍA

Bocetos de una tarde vasca en París

por Raquel del Val

Pianista, compositora, profesora y directora de coro, Emiliana de Zubeldía nace en 1888 en Salinas de Oro, a menos de treinta kilómetros de Pamplona, donde se traslada de niña para continuar sus estudios en la Academia Municipal de Música de la capital navarra. Sus grandes aptitudes hacen que consiga aprobar sin dificultad los exámenes libres en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde acude por primera vez en 1904. Posteriormente viaja a París y entra en contacto con las corrientes estéticas de la nueva era compositiva, y es donde comienza a forjar su personalidad como autora y docente, dado que ya era reconocida como intérprete. A partir de ahí, su fama como concertista y compositora se extiende por todo el continente americano, asentándose en México para ejercer la docencia en la Universidad de Sonora.

Este podría ser un breve apunte introductorio sobre la biografía de una mujer que llegó a ser casi centenaria y que vivió una intensa vida profesional, aún con todas las dificultades propiciadas por la mentalidad de la época decimonónica, en cuanto al reconocimiento femenino.

El nombre de Emiliana de Zubeldía o Emily Bydweath, seudónimo con el que a veces publicaba sus obras, figuraba al mismo nivel de grandes concertistas de la época.

Fue requerida como concertista cuando los programadores no podían permitirse contratar a Rubinstein o al pianista y compositor (también navarro) Joaquín Larregla, como relata *El Pueblo Manchego* en su publicación del 21 de febrero de 1917, porque sus cualidades como intérprete no desmerecían en comparación a otras grandes figuras. A pesar de su juventud,



"Pianista, compositora, profesora y directora de coro, Emiliana de Zubeldía nació en 1888 en Salinas de Oro, a menos de treinta kilómetros de Pamplona".

tenía una consolidada carrera como intérprete, especialmente valorada cuando incluía en sus repertorios a Schumann, Chopin o Liszt. Con el paso de los años, la composición y la divulgación docente se impondrían sobre la Emiliana pianista, a la vez que su valía era cada vez más reconocida en ciudades como Nueva York o La Habana y países como Brasil y México.

Lo curioso es que su capacidad de reinención asimilando las vanguardias

y las nuevas teorías musicales, no son obstáculo para la reivindicación continua de su esencia vasca o vasco navarra. Parece contradictorio que una mentalidad tan cosmopolita y evolucionada valore y divulgue como nadie la calidad y el orgullo de lo vasco, a partir del estudio del folclore genuino de su tierra. Parafraseando sus propias palabras, las canciones vascas son inigualables y ancestrales, verdadera música del pueblo que no tiene nada que ver con cierta música híbrida que tiene más de fusión cultural que de verdadera raíz pura y antigua. Admiradora de la música de otros vascos ilustres, incluía al Padre

Donostia y a Usandizaga dentro de los compositores que aprovechan el folclore genuino de su tierra para crear composiciones brillantes; sin embargo, consideraba a Jesús Guridi un compositor más frívolo que, según ella, no investigaba ni trabajaba con buenos materiales y que, por tanto, no retrata con fidelidad la tierra vasca, primitiva y rústica, mostrando por contra una Vasconia almibarada y en exceso bucólica.

La reivindicación del folclore vasco y su admiración por Manuel de Falla como el primero de los músicos españoles, no impiden que conforme una personalidad compositiva moderna; su estancia en París le otorga ese enriquecimiento a base de absorber las armonías de Debussy y Ravel, y tener otros referentes por los que siente gran curiosidad, como Stravinsky, al que le atribuía una atrayente y cambiante personalidad, o compositores tan diferentes como Arnold Schoenberg y Prokofiev, y el más interesante del momento a su entender, el brasileño Heitor Villa-Lobos. En Nueva York conoce a Augusto Navarra, músico y matemático mexicano, que en su momento revoluciona el arte de los sonidos con sus nuevas teorías en busca

de la afinación perfecta.

El espíritu curioso y ecléctico de Emiliana de Zubeldía se muestra en muchos títulos de las obras de su inmensa producción para piano, guitarra, arpa, música de cámara, coro, voz, orquesta e instrumento solista con orquesta. Sin embargo, hay una obra para piano que parece resumir en sí misma la esencia de su estilo: *Bocetos de una tarde vasca*. Escrita en 1923 durante su estancia en París, es una pequeña Suite compuesta por seis cuadros o escenas que llevan por título *Hacia el bosque*, *Eco de la montaña*, *Bajo el viejo roble*, *La pequeña flor solitaria*, *Un recuerdo de Usandizaga: a la orilla del manantial* y *Vuelta a casa*. Cada uno de estos cuadros constituyen una obra en sí mismos, pero si hay algo que caracteriza a todos ellos es el estilo personal e inequívoco de su autora, que sintetiza el tratamiento que hace de los cromatismos con la armonía basada en el uso del pentatonismo, los tonos enteros y los modos eclesiásticos y gregorianos, todo ello impregnado de la música ancestral vasca, explorando el tratamiento de los timbres del piano para conseguir que el oyente se sumerja en un mundo de sensaciones a través de una música descriptiva y sobre todo evocadora.

Cosmopolitismo y tradición dejan de ser compartimentos estancos y enfrentados para convertirse en un todo armónico bajo la pluma de Emiliana de Zubeldía.

"El espíritu curioso y ecléctico de Emiliana de Zubeldía se muestra en muchos títulos de las obras de su inmensa producción para piano, sin embargo, hay una obra que resume en sí misma la esencia de su estilo: *Bocetos de una tarde vasca*"

Raquel del Val

Concertista de Piano. Titulada Superior en Piano y en Música de Cámara. Master en Investigación Musical, Licenciada en Derecho, arreglista, docente y divulgadora.

www.raqueldelval.com



LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Divertimento



© GUY FERRANDIS

Divertimento es un film con temática musical de la directora francesa Marie-Castille Mention-Schaar.

La directora francesa Marie-Castille Mention-Schaar (1963) ha creado, en *Divertimento*, una película llena de emociones sin caer en la sensiblería, con dos mujeres, dos músicas reales: Zahia y Fettouma Ziouani. Historia imaginada por Clara Bourreau, guionista y escritora, que la cineasta ha llevado a su terreno. Apasionada de la música clásica, nacida en una familia de músicos, ella misma realizó estudios de piano y ha rodado una historia muy positiva, llena de esperanza, sobre dos mujeres llenas de coraje y valentía dedicadas enteramente a la divulgación del mundo de la música.

Su peculiar forma de trabajar se basa en un tipo especial de improvisación: pide a los intérpretes, que en ocasiones no son actores profesionales, que reaccionen ante una situación dada. Sus películas tienen un gran componente pedagógico, reivindicando la prolongación de la escucha y disfrute de la cultura, incluida la música, a los barrios más desposeídos. Igual ocurría en Héritiers (*La profesora*

de historia). Quizás se le podría achacar que no desarrolla suficientemente el proceso que lleva a salvar todos los obstáculos que reconcilian a las protagonistas con su entorno. La música integra y envuelve todo el film, esencialmente música francesa: empieza y termina el rodaje con el *Bolero* de Ravel, Bizet, Saint-Saëns...

Desarrolla, como hemos comentado, la vida de las hermanas Ziouani, una directora de orquesta y la otra violinista en el barrio de Pantin, en los suburbios de París, en un ambiente con poco dinero pero mucha imaginación. Zahia, magníficamente interpretada por la actriz Oulaya Amamra (Premio César), con diecisiete años ya había decidido que quería dirigir y Fettouma, violinista, representada por Lina el Arabi, que se convierte en violonchelista en la cinta, estuvieron, en todo momento, asesoradas por las músicas. Es de destacar también al actor Zinedine Soualem, que se convierte en el padre, interpretado con una gran ternura.

Se describen las numerosas dificultades por las que tuvieron que pasar para desarrollar sus carreras por ser, primero, mujeres y, además, de origen argelino y no precisamente económicamente solventes. Zahia, con diecisiete años, ya había decidido dirigir y con veintitrés ya lo hizo, en la Salle Gaveau de París, con su propia orquesta Divertimento. Por su ambición pedagógica, posteriormente, crearon, en el barrio de Saint-Denis, la Academia-Conservatorio Divertimento, circunstancia que aparece en varias escenas emocionantes. Algunos de los intérpretes de la orquesta se convierten en actores en la grabación.

En su enorme afán didáctico, han unido sus enseñanzas con otras disciplinas, en especial con el deporte, por participar de los mismos valores que una orquesta: trabajo en equipo, interacciones, constancia... En este año 2023, en el que se celebra el campeonato mundial de rugby en el Estadio de Francia (Saint-Denis), muy cercano a ellas, colaboraron con una obra musical y bailaron una haka.

En su proceso para convertirse en maestra, Zaida tuvo como profesor a Sergiu Celibidache, mítico director rumano fallecido precisamente en Francia en 1996, excepcionalmente interpretado por Niels Arestrup, que no necesita hacer ningún esfuerzo para resultar verosímil. Se le definía como deslumbrante y, a veces, como grotesco, pero siempre especial e incluso genial. Como los lectores de RITMO saben por la multitud de artículos dedicados a su figura, fue un enorme director que lograba cambiar nuestra percepción de la partitura por la importancia que daba al *tempo*; la música se percibe mejor en el momento lento. Esto suponía que sus interpretaciones se alargaran más que ninguna otra y que le valiera numerosas críticas. A pesar de su agudeza e inteligencia seguía pensando, como muchas personas de su época, que las mujeres no están hechas para dirigir, como mucho como la sombra de un maestro, por su supuesta falta de perseverancia.

Al comienzo se escucha el famoso *Bolero* y con él termina: obra, pensada como ballet, de ritmo sugestivo, casi hipnótico, que se va construyendo gradualmente con la paulatina incorporación de instrumentos sobre una base que se mantiene durante toda la obra y que culmina en una apasionada y apoteósica cima que convierte la película en una obra circular y que subraya la opinión de que todo está en la partitura, excepto lo esencial.

“La película es una obra circular y subraya la opinión de que todo está en la partitura, excepto lo esencial”



Divertimento
Filme de Marie-Castille Mention-Schaar
2022 · 110'

DOKTOR FAUSTUS

por **Álvaro del Amo**

Tres cartas



El actor **Odin Lund Biron** dio vida a Tchaikovsky en el film *La mujer de Tchaikovsky* (2022), de Kirill Serebrennikov.

Herman se ha vuelto loco. Está en el hospital de Obukhov y es el número 17. No responde a ninguna pregunta que se le dirige, pero se le oye repetir sin cesar, ¡tres-siete-as! ¡tres-siete-dama!

Lisabeta Ivanovna acaba de desposarse con un joven amabilísimo, hijo del intendente de la difunta condesa. Tiene un buen empleo y es un muchacho ordenado. Lisabeta ha adoptado a una pobre parienta a la que educa

(Así termina el relato de Pushkin *La dama de picas*, texto recogido del programa del Teatro Real cuando se presentó la ópera de Tchaikovsky en mayo y junio de 2004)

Doktor Faustus aprovecha una excelente ocasión (la presentación de la ópera de Tchaikovsky en el Palau de les Arts valenciano el pasado mes de octubre) para apuntar un caso curioso de adaptación literaria. Modest Tchaikovsky, el hermano del compositor, se basó en el relato de Pushkin, utilizando los mismos personajes y siguiendo el argumento hasta su clímax, donde varió radicalmente el desenlace y, con él, el sentido de la historia.

“Para Pushkin, Herman no es más que un loco que acaba en un manicomio repitiendo obsesivamente las tres cartas que le han llevado a la ruina”

Los personajes del relato respondían a un criterio estilístico que podía calificarse de retrato costumbrista; el libreto los desplazó hacia el énfasis del melodrama; se perdía así verosimilitud “realista”, por decirlo así, en aras a una exacerbación

que la forma ópera parecía exigir. Cuando Herman se presenta en casa de Lisabeta, la Duquesa muere prácticamente del susto, lo que en la ópera provoca primero

el suicidio de Herman y luego el de Lisabeta, un doble abracadabra que permite al músico el desarrollo pleno de los temas planteados en la primera parte; lo que no habría ocurrido en el caso de seguir la lógica impecable del escritor en el texto citado.

El Herman literario es un héroe romántico, por su intensa pasión amorosa y la entrega ilusoria al azar del juego; también por su condición de marginado social. Atributos que el gran romántico Pushkin observa con mirada crítica. Mirada crítica que pertenece también al acervo del Romanticismo. Para Pushkin, Herman no es más que un loco que acaba en un manicomio repitiendo obsesivamente las tres cartas que le han llevado a la ruina. Tres cartas en una doble variante; él consigue que la misteriosa Duquesa le revele los tres naipes que garantizan el triunfo, pero cuando se propone emplearlos, el As se convierte en una Dama, la de Picas, símbolo de la muerte que merece el jugador por su ambición. Un final que recuerda el de la película de Alfred Hitchcock *Psicosis*: Anthony Perkins obsesionado convertido en su madre y sin ánimo siquiera para matar una mosca.

Un final así constriñería la potencia expresiva de la ópera, aunque desde el punto de vista de un relato respetuoso con la dimensión humana de sus criaturas sea mucho más coherente, e incluso conmovedor, ver al pobre ambicioso convertido en un guiñapo. Si aceptamos el final operístico de Herman, no es tan fácil admitir el destino correspondiente de Lisabeta, que adquiere su plasmación más auténtica en el ámbito literario, convertida en un personaje “chejoviano” o “dostoyeskiano”: el alma buena que consigue casarse con un ciudadano sensato (que también hay en Rusia), y ejerce la caridad como agradecimiento por no haber sido obligada a, como en una ópera, tirarse al río.



La dama de picas, de Tchaikovsky
Libreto de Modest Tchaikovsky, basado en el cuento homónimo de Pushkin



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Diez películas sobre Beethoven

por Pedro Beltrán

Beethoven es el compositor sobre el que más películas se han realizado, pero lamentablemente ninguna de ellas es genial. No hay tampoco ninguna serie extensa de televisión, como las dedicadas a Mozart, Wagner, Verdi o Puccini. Aun así, en esta página nos referiremos a las diez películas más destacadas sobre la vida del compositor de *Fidelio*.

En 1936, el cineasta francés Abel Gance rodó una película sonora sobre la vida amorosa de Beethoven titulada *Un gran amor de Beethoven*, con una duración de 116 minutos. El film no alcanza la genialidad de su *Napoleón*, de cine mudo, y no pasa de ser una simple curiosidad histórica. La mediocre banda sonora es de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París dirigida por Philip Gaubert.

Eroica, de 93 minutos, es una película austriaca de 1949, rodada en alemán, que describe la vida y obra de Beethoven, y dirigida por Walter Kolm-Veltée. Se estrenó en el Festival de Cine de Cannes de 1949. El título hace referencia a la *Tercera Sinfonía*, pero abarca toda su trayectoria vital, aunque tiene un interés limitado. La banda sonora es absolutamente excepcional, con Hans Knappertsbusch dirigiendo a la Filarmónica de Viena.

La película francesa *El sobrino de Beethoven*, de 1985, se centra exclusivamente en la relación entre Beethoven y su sobrino, con un metraje de 104 minutos. Ambos son los protagonistas presentes casi todo el tiempo, con breves intervenciones de la madre y la amante de Karl, el sobrino del compositor.

Beethoven, Tages aus eimem Leben (*Días de una vida*) es una película alemana de 1976 producida en la DDR, (RDA). Dura 108 minutos y son escenas aisladas de la vida de Beethoven. Puede tener interés para verla una vez, pero no es un film de referencia.

Lo mejor es la banda sonora, interpretada por la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig con Kurt Masur y la Staatskapelle Berlin con Günter Herbig. Por su parte, *Beethoven vive arriba* es una película de ficción histórica original de HBO de 1992 dirigida por David Devine. Es de breve duración, con sólo 52 minutos, y está dirigida a un público infantil y adolescente.

Quizá la más conocida de las filmadas sobre el compositor es *Inmortal Beloved* (*Amada inmortal*), película de 1994 dirigida por Bernard Rose que está basada libremente en la vida de Beethoven. Dura 115 minutos. Para aumentar su atractivo, el guionista se inventa que Beethoven y su cuñada fueron amantes y que el hijo de su hermano era en realidad hijo de Beethoven. Si nos olvidamos de esta falsedad histórica es una excelente película. Lo mejor es la banda sonora con la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Georg Solti. Los solistas instrumentales son Murray Perahia al piano y Gidon Kremer al violín. Completa el "reparto" el Cuarteto Juilliard.



***Eroica* es una película de la BBC para televisión de 2003 dirigida por Simon Cellan-Jones y guion de Nick Dear, publicada por Opus Arte.**

Eroica (segundo título con el mismo nombre) es una película de la BBC para televisión de 2003 dirigida por Simon Cellan-Jones y guion de Nick Dear con duración de 129 minutos. Se centra exclusivamente en el estreno de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven y la música se funde con la acción; escuchamos una maravillosa interpretación completa de la *Sinfonía* por L'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dirigida por Sir John Eliot Gardiner. Los músicos, vestidos con trajes de época, son a la vez actores, como intérpretes de la orquesta del estreno.

Con sus 100 minutos, *Copying Beethoven* es una película de 2006 dirigida por Agnieszka Holland, donde destaca Ed Harris como Beethoven. La historia está centrada en la *Novena Sinfonía*. Un personaje inventado ayuda a Beethoven con las copias y la preparación. El film tiene un cierto encanto y se ve con interés. Lo mejor es la banda sonora, ya

que es Haitink quien dirige a la Concertgebouw de Amsterdam en la *Novena Sinfonía* y Masur a la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig en la *Séptima*. Por su parte, Ashkenazy toca la *Sonata n. 32* y el Cuarteto Takács ofrece la *Gran Fuga*.

Louis van Beethoven es una película alemana de 2020 de Nikolaus Stein von Kamienski, de la que hemos hablado en esta revista en varias ocasiones. Sus dos horas tienen gran interés al estar centradas en la infancia y adolescencia del compositor en Bonn. Son protagonistas su padre alcohólico y su madre, que no aparecen en otras películas. También vemos la corte de Bonn de la época y el encuentro de Beethoven con Mozart y se intercalan escenas de la etapa final de Beethoven. En su estreno en televisión en Alemania la vieron más de tres millones de personas; puede ser la mejor de todas las películas sobre Beethoven. La banda sonora es de la WDR Sinfonieorchester con Jukka-Pekka Saraste, el Czech Ensemble Baroque y el Artemis Quartet.

La película documental de 2005 *Beethoven's Hair* (*El pelo de Beethoven*) es una fascinante historia sobre lo ocurrido con un mechón de cabello de Beethoven desde su muerte hasta la actualidad. El documental lo dirige el siempre genial canadiense Larry Weinstein. Recientemente se ha descubierto que el pelo de Beethoven era falso, ya que correspondía a una mujer judía ashkenazy. En esa misma investigación se ha revelado que Beethoven no tenía ADN de los Beethoven, ya que no era nieto de su abuelo Ludwig van Beethoven; era hijo de una relación extramatrimonial de su abuela. Andrés Ruiz Tarazona opina que la abuela era española. Otros autores defienden que era flamenca. La identidad del amante de la abuela, verdadero abuelo paterno de Beethoven, se desconoce.

En definitiva, Beethoven no debió llamarse Beethoven... Este hecho y su agitada vida darían para una gran serie de televisión. Esperemos que sea pronto.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

“La película documental de 2005 *Beethoven's Hair* (*El pelo de Beethoven*) es una fascinante historia sobre lo ocurrido con un mechón de cabello de Beethoven desde su muerte hasta la actualidad”



por Ana Vega Toscano

Música y performance



El piano de cola en *Tras los balcones*, un claro concepto de performance (foto-montaje de Adolfo Simón).

Recibí, al finalizar el verano, una de las llamadas siempre sorpresivas de mi amigo Adolfo Simón, demiurgo de dramaturgias imposibles, para participar en su reciente espectáculo *Tras los balcones*, realizado en el Teatro Fernando Fernán Gómez de Madrid (Centro Cultural de la Villa) sobre un mosaico de distintos textos de escritores dramáticos actuales, y recogidos en los primeros momentos de la inefable pandemia.

Su idea era utilizar retazos de la vida, reciclados en los espacios más variados e ignotos del propio teatro, escenificando de este modo los distintos textos. Y entre esos rincones especiales se encontraba un piano de cola, que en su fértil imaginación pasó pronto a ser un punto de encuentro entre artes: poesía, danza, música y arte sonoro, todos imbricados con el pegamento del concepto de performance. Como anclaje, un sugerente poema de Juan Mayorga, *Quiero ser enjambre*, y la colaboración no menos atractiva con el actor y bailarín Sergio Jaráiz.

Desde luego nada más aleccionador para echar mano de todas las técnicas narrativas y escénicas surgidas de conceptos como instalaciones sonoras y plásticas, poesía fonética, arte sonoro y, desde luego, arte de acción. De

todos ellos me pude ayudar para crear un discurso de nuestro tiempo, que me permitiera interactuar con los elementos presentes, para lograr algo parecido al poema dramatizado o escenificado.

A lo largo del siglo XX, las fronteras entre disciplinas artísticas han borrado sus límites para manifestar no ya ese enclave de intersección que es el espacio escénico, sino para lograr que esta vez el foco de atención se ponga en el propio hecho del mestizaje escénico, en su dramaturgia.

Allí apareció el siempre discutido término de performance: lo performativo, camino inicialmente abierto por futuristas y dadaístas, que propone enunciar y realizar una acción transformadora significativa y representativa en sí misma, que a su vez obtiene un resultado comunicativo y estético. La performance ha tenido un asentamiento fundamental en el espacio tradicional de las artes plásticas, contribuyendo a su evolución contemporánea, pero igualmente ha presentado un reflejo amplio en el mundo de la música y las artes escénicas.

Las propuestas de John Cage, los integrantes del grupo *Fluxus*, o en España de Zaj, representan un inicio verdaderamente efervescente e inspirador. Es mucho lo que todavía se puede desarrollar de los caminos que magistralmente apuntaron, y espero poder seguir estudiando sus trabajos como fuente de inspiración para futuras obras.

Son realmente ya clásicos en los que basarse para poder hacer una propuesta en la que creación e interpretación se unan, y ofrecer así una escenificación única e irrepetible en cada momento: se vuelve así a conectar desde esta época de la clonación con el aura de la singularidad, que magistralmente glosara Walter Benjamin.

“Son ya clásicos en los que basarse para poder hacer una propuesta en la que creación e interpretación se unan, y ofrecer así una escenificación única e irrepetible en cada momento”

“A lo largo del siglo XX, las fronteras entre disciplinas artísticas han borrado sus límites para manifestar no ya ese enclave de intersección que es el espacio escénico, sino para lograr que esta vez el foco de atención se ponga en el propio hecho del mestizaje escénico, en su dramaturgia”



Ana Vega Toscano en @anavegatoscano



LA QUINTA CUERDA

Montagnana 1730

por Paulino Toribio

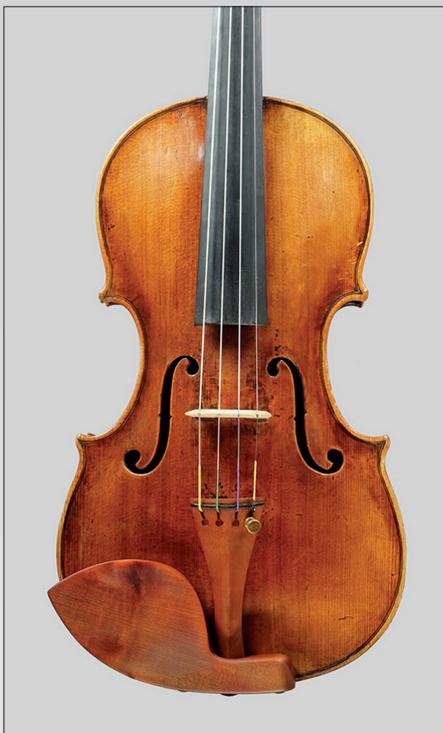
Estamos en la Venecia de 1730, en pleno carnaval; bueno, diríamos que esta ciudad durante seis meses al año disfruta de uno de los carnavales más fascinantes, genuinos y atractivos de toda Europa. Las góndolas y gondoleros engalanados, danzarines, malabaristas, jóvenes, niños y niñas, ancianos, señores y rufianes, nobles y plebeyos, todos enmascarados, como obligaban los preceptos de la fiesta, bajo una misma cortina de anonimato. Mezcla de clases sociales que se puede observar en los cuadros de Guardi o de Bella. Además, el fluir de las aguas en sus canales confiere una cadencia especial, un ritmo y un sonido diferente a la ciudad, lejos de los ruidosos carruajes y los caminos polvorientos de otros lugares.

Doménico, el Luthier, llevaba días encerrado en su taller, se resistía a salir a la calle, le habían invitado esa misma noche al Ballo de la Cavalchina en la Fenice, donde se reuniría lo más granado de la ciudad. Estaba concluyendo uno de sus preciados violines; y eso era una cuestión prioritaria. Se encontraba en plena madurez, en la cumbre de su carrera. Hacía unos meses que había vuelto del taller de Stradivarius, ya octogenario, donde se trabajaba día y noche sin descanso, donde todo era preciso y con sus tiempos acordados, nada se abandonaba al azar, las manos de barniz, la exposición al sol de las maderas. Tampoco podía faltar a la fiesta de la Fenice porque allí le esperaba con ansiedad el futuro propietario del violín que ahora tenía entre sus manos. Por mediación del Conde Giovanelli, encargado y administrador del Ospedaletto, un Príncipe extranjero había solicitado a Montagnana uno de sus famosos violines. En la Fenice se cerraban encargos para la alta burguesía y nobleza de numerosas ciudades europeas, entre ellos la emperatriz Catalina la Grande.

El color marrón rojizo fuego sobre fondo amarillo oro es una característica indiscutible, una señal de identidad de sus instrumentos... Para conseguirlo debía darle aún las últimas manos de barniz. Nunca parecía estar satisfecho del todo.

Finalmente, Doménico pudo entregar su trabajo, pero el Príncipe, cuya identidad era celosamente reservada, tuvo que esperar todavía unos meses hasta que concluyera el barnizado. Aquel año se le acumulaban los encargos a Montagnana, al mismo tiempo que quería concluir un

trabajo para la famosa violinista Giacomina Stromba en los Incurabili y varios instrumentos, entre ellos dos cellos por encargo de Vivaldi.



“El color marrón rojizo fuego sobre fondo amarillo oro es una característica indiscutible, una señal de identidad de sus instrumentos” (en la imagen, violín Montagnana Ex-Pasquier 1742).

Desde 1600 hasta mitad del siglo XVIII, Italia es la capital mundial de la luthería y Venecia, en la primera mitad del Settecento, consigue ser el foco de atracción principal. Se hace una ciudad política y culturalmente independiente, rehusando la autoridad de Roma, lo que confiere un carácter y una personalidad propias a sus ciudadanos. Entre 1630 y 1700 se cuentan en Venecia más de once teatros de ópera, cuatro conservatorios, cientos de músicos venidos de toda Europa y algunos de los mejores luthiers de la época.

Dos siglos y medio más tarde, en Marsella, en el año 1998, junto a las aguas del Mediterráneo, se escuchan los acordes de la cadencia del *Concierto para violín* de Tchaikovsky; el intérprete Regis Pasquier junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el violín, un Doménico Montagnana de 1742, uno de sus últimos trabajos. Fue uno de los conciertos más memorables en los que haya podido participar en mi carrera. En el programa figuraba además el *Doble Concierto para violín y cello Op. 102* de Brahms, todo bajo la batuta de Roberto Benzi. Al violonchelo Xavier Phillips con un Matteo Goffriller de 1710; recordemos que Montagnana fue alumno en el taller de Goffriller. Parecía que las corrientes y la luz del Mediterráneo se habían conjurado aquella noche para rendir homenaje al gran Luthier, para restablecer el contacto a través del mar y llegar de vuelta a Venecia. Realmente hay algo especial en estos instrumentos, su sonoridad, su fuerza, su temperamento.

Hace unas semanas he tenido entre mis manos una de estas joyas de la luthería, un Montagnana 1730; mi sensación fue de, primero, mucho respeto, estamos hablando de un pedazo de historia; después, cuando pasé el arco por sus cuerdas, confirmé la robustez de su sonido en los graves y la proyección en los agudos, la calidad de un trabajo bien hecho, bellísimo. Año 1730, la época dorada de Montagnana, quizá se tratara del mismo violín que tanto ansiara el Príncipe extranjero en la fiesta de la Fenice aquel mismo año.

A día de hoy los Montagnana lucen en Museos, en colecciones privadas y en manos de algunos de los más renombrados intérpretes. Yo-Yo Ma, “La Bella Durmiente” 1739 de Heinrich Schiff, Truls Mork (cello 1723), Sergei Dogadin (violín 1721), Lynn Harrell, Mischa Maisky, Mackenzie (violín 1721), Ex-Bloomfield (violín 1731) Ex-Régis Pasquier (violín 1742), Duquesa de Cleveland (1740).

Las historias y leyendas mágicas de violines casi siempre han estado ceñidas al entorno de Stradivarius, teniendo como protagonista a la ciudad de Cremona, sin embargo, en la Venecia del Settecento, surgen algunos de los más preciados tesoros de la luthería de todos los tiempos.

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

“Las historias y leyendas mágicas de violines casi siempre han estado ceñidas al entorno de Stradivarius, teniendo como protagonista a la ciudad de Cremona, sin embargo, en la Venecia del Settecento, surgen algunos de los más preciados tesoros de la luthería de todos los tiempos”

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

La Segunda de Mahler: ¿la muerte o la vida?

“La realidad es creación, zarza ardiente que no se acaba,
fuego sin ceniza, resurrección”
María Zambrano

No tenía su mejor día Epicuro cuando escribió la célebre *Carta a Meneceo*, aquella en la que despachaba de un plumazo un ancestral miedo de los hombres ante la muerte con el argumento más propio de un sofista que de un filósofo: la muerte no es nada para nosotros, ya que mientras nosotros somos la muerte no está presente en el sentido propio y cuando la muerte está presente entonces nosotros no somos. El razonamiento no podía ser más simple. “No existe ni para los vivos ni para los muertos, pues para aquéllos todavía no es y éstos ya no lo son”. Nada por aquí, nada por allá: nunca mejor dicho, como por arte de magia o birlibirloque, el más temido de los males queda convertido en mera superchería.

Pero cuestionar el argumento epicúreo de modo alguno implica dar la razón a quienes, en el otro extremo, se han empeñado en atribuir a la condición mortal del ser humano su rasgo más específico hasta el extremo de llegar a definir al hombre, como hiciera Heidegger, como un genuino *ser-para-la-muerte*. De esta falsa disyuntiva han escapado todos aquellos pensadores y creadores que han planteado que el hecho de la muerte debe ser colocado bajo la perspectiva de la vida y no a la inversa: Spinoza cuando decía que lo auténticamente filosófico es hablar de la vida. El hombre resulta ser así *un ser para la vida*, dimensión que adquiere todo su valor, toda su densidad, precisamente por el hecho de que toda vida, cualquier vida, toca a su fin en algún momento, eso que filosóficamente llamamos finitud pero que sentimos con la piel. Es ésta la auténtica filosofía judía, la que va de Rosenzweig a Martín Buber y Emmanuel Lévinas, comenzando naturalmente por la *Torá* y el *Talmud*.

Pero hoy quiero transitar este tema desde la mirada y la creación de otro creador judío que siempre vivió su existencia más cerca de la muerte que de la vida, Gustav Mahler. Y no sólo por la muerte de sus hermanos o de su hija sino por su “incesante conversación con la muerte”, que diría Borges. Ya lo explicaré más personalmente dentro de pocas líneas a través de “hermanos sustitutos” o “dioses íntimos” que hacen que uno nunca muera del todo, seres que son un poco más para nuestra vida que el resto de los mortales: sus incanjeables intérpretes. Mi *bobe*, mi abuela, me enseñó a rezar todas las noches cuando yo tenía tres años: “Soy malo, podría ser mejor, pero en realidad no importa”, esta ha sido mi primera oración y ha guiado mi vida. He tenido siempre la sensación que esta frase no es de mi abuela sino de la abuela de Mahler, de esa *bobe* que le otorgó una identidad más fervorosa y una capacidad de interrogantes más exhaustiva.

No recuerdo bien cuándo comenzó exactamente mi vínculo con él, con sus pentagramas, con su mundo onírico y trascendente, pero sí estoy convencido que el inicio tuvo que ver en algún momento con su *Segunda Sinfonía* “Resurrección” en versión de Bernard Haitink, circunstancia que nunca terminaré de agradecer. Luego, supe, claro de Leonard Bernstein con la London Symphony Orchestra (“se trata de la *Resurrección* del alma de un ser querido”, decía ese inolvidable histriónico, esa unión detonante, ese ardor de nitroglicerina que fue *Lenny*); de Rafael Kubelik (con sus *tempi* de prisa y conmoción); de Maris Jansons, con la Concertgebouw (y la presencia de la memorable, imborrable Bernarda Fink); del hoy notable Klaus Makela (y sus intuiciones de lúcido transeúnte de pentagramas) y de tantos otros. Posteriormente tuve la inolvidable posibilidad de escuchar a Haitink personalmente con la Filarmónica de Berlín en el Festival Mahler de Amsterdam, circunstancia que siempre

recordamos emocionadamente con Juan Ángel Vela del Campo. Un matiz paralelo: Bernarda Fink abandonó definitivamente su talentosa trayectoria con la misma *Segunda*, en Tel Aviv con la Filarmónica de Israel dirigida por Lahav Shani.

El ser humano cuenta con esa continuidad y del nacimiento biológico puede pasar al nacimiento biográfico, esa segunda oportunidad que todos nos merecemos. Ese nacimiento, en mi inclinación apasionada por Mahler, comenzó, reitero, cuando tropecé con la *Segunda Sinfonía*, en ese estallido de sentido no programado, un acontecimiento imprevisto, el inicio de una nueva manera de sentir la corchea, erótica y pasional y sombría (por no decir tenebrosa). Si me lo permiten, lo diría así: imprevistamente se deslizó por mi piel un latido en clave, que hacía de lo humano algo realmente a la altura de lo humano y abría grietas (*Grietas como templos*, titulé a un libro mío) por donde se colaba una casi ilegible sensación de trascendencia y completud. Ella se desparramaba por mis sentidos con una fuerza difícil de olvidar. Si la música es “silencio interrumpido” (como dice Fernando Bárcena) o es (como dice Santiago Kovadloff) “no rastrear lo que puede ser dicho sino lo que está fuera de la palabra” (cita de Lierni Irizar), creo que en ambos casos ese estallido se da en plena libertad, como una apertura (una obertura) sin la cual no es posible el sentimiento o el *sensamiento*, como diría la misma psicoanalista vasca; sentirnos inmersos en un hechizo, en “el intervalo entre el mundo y el juguete / en un lugar que desde los comienzos / se fundó para el puro acontecer”, como rubrica Rilke. Una corchea se entromete en nuestra intravida y somete el cuerpo entero al dictado de la pasión.

Lo diré a mi manera: era como si al toparme con esos pentagramas que hablaban tanto de la vida como de la muerte, hiciera conciencia que no estaba comenzando nada sino que ya me sentía precedido “por una voz sin nombre desde hacia mucho tiempo” (como escribe Foucault) y bastaba con encadenarme, proseguir la melodía, escuchar la corchea ya ancestral, como si ella me hubiera hecho señales desde lo indecible, desde ese silencio mudo que se hacía silencio sinfónico, de ese mutismo que se hacía silencio primordial. ¿El silencio de Dios? ¿El silencio de la muerte? ¿El silencio del ser humano atrapado en su radical sigilo? No lo sé, pero algo semejante me habitaba desde ese momento y me ponía contra las cuerdas, un *sensamiento* puro esqueleto. un murmullo con vocación de eternidad, un aguijón o una punzada en el esternón.

Wittgenstein decía que de lo que no se puede hablar mejor es callar. Me resulta imposible obedecerlo. Quisiera usar todas las palabras del mundo para deshilar los duendes que me habitan cuando esta *Sinfonía* me llama a la muerte y a la resurrección. Un sentimiento tan hondo y que comenzó hace tanto tiempo, necesita de mí un grado de ponderación y sabiduría que no creo poseer y, sobre todo, un grado de objetividad que no quiero tener. A fin de cuentas se trata de un inmenso interrogante y de un caudal de preguntas que preguntan a la pregunta. Quizá a la manera de Norman Lebrecht, quizá a la manera de La Grange, pero siempre inquieto ante la soberana presencia de la ausencia y la egregia monarquía de un genio musical.

Dicen que lo que llamamos corazón está más abajo del tercer botón de la camisa, pero yo he descubierto con Mahler, desde aquel día inolvidable, que el corazón ocupa desde la punta de los pies al último pelo que me queda (si es que me queda alguno) de la cabeza. Y, sobre todo, que su centro se hace dimensión insólita cuando se hospeda en la garganta. Mahler, su *Segunda*, es eso: la corchea atravesada en la garganta como un binocular entrañable: por un lado se advierte la cercanía de la finitud (vaya, de la muerte) y por el otro esos seres que se levantan de su tumba para decirnos que justamente la muerte no tiene la última palabra.

CLARA MUÑIZ



Preguntamos a...

Con un bagaje cultural muy importante en su educación, la cantante, actriz y modelo Clara Muñiz Torres-Pardo nos habla, en este contrapunto de noviembre, de sus experiencias y nos relata que si tuviera que elegir un teatro o sala de conciertos favorita sería el Teatro de la Zarzuela, "le tengo mucho cariño desde que formé parte del Proyecto Zarza en 2019 con *La verbena de la paloma*".

Foto © Instagram/Claramuñiz

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?
Escucho muchísima música todos los días, pero quizá la última ha sido *The Chain*, de Fleetwood Mac.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?
El Pelele de Enrique Granados o *Petrushka*; los dos, en mi casa, interpretados por mi madre.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?
Soy una gran aficionada del arte contemporáneo y le doy todo el valor que le puedo dar. Pero la música siempre estará por encima para mí, llega a lugares que otras artes no consiguen.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...
Mucho trabajo y constancia, no quiere decir que no se disfrute con ello. Pero sin duda, y en líneas generales, siempre hay que empezar por la educación.

¿Cómo suele escuchar música?
Cuando salgo a correr por las mañanas en mis cascos, en un viaje largo..., pero preferiblemente en concierto.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?
La flauta mágica de Mozart, *Fantasia* (como conjunto de cine-música) de Disney o *Petrushka* de Stravinsky.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?
Sinceramente lo que más me divertiría es ser Beyoncé por un día... Fui a su concierto en Barcelona hace poco y fue todo un espectáculo.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?
Le tengo mucho cariño al Teatro de la Zarzuela desde que formé parte del Proyecto Zarza en 2019 con *La verbena de la paloma*.

¿Un instrumento?
El piano.

¿Y un intérprete?
Rosa Torres-Pardo.

¿Un libro de música?
El ruido eterno, de Alex Ross.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...
Me encantan los *thrillers*, ahora me estoy leyendo *La red púrpura* de Carmen Mola.

¿Y una película con o sobre música?
Flamenco, de Saura, y *Ray*, una película sobre Ray Charles.

¿Una banda sonora?
Me encanta la banda sonora de *Harry Potter*, de Jon Williams, porque me traslada a épocas de mi infancia muy felices.

¿Cuál es el gran compositor de música española?
Mis favoritos son Manuel de Falla, Enrique Granados e Isaac Albéniz.

¿Una melodía?
A Chloris, de Reynaldo Hahn.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?
Con la *Rhapsody in blue* de Gershwin.

¿Un refrán?
"No es más rico el que más tiene sino el que menos necesita".

¿Una ciudad?
Nueva York.

Su faceta de cantante incluye diversos escenarios, desde la escenificación, recitación o canto con piano, ¿dónde se encuentra más cómoda?
Cantando con piano es donde me encuentro más cómoda, sin duda. Aunque me divierten los retos y estoy abierta a probar de todo.

¿Qué nos pueden aportar las redes sociales para la difusión de la cultura y la música? ¿Y qué nos pueden restar?
Nos dan el poder de comunicar personalmente aquello que nos interesa y de llegar a mucha gente que de otro modo no sería posible; también nos informa de aquello que nos puede interesar a nosotros. Por otro lado, tiene el peligro de la dispersión, de restarnos concentración de nuestro trabajo.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?
Somos muy afortunados en España, ya que hay de todo, desde ciclos musicales en teatros y auditorios, óperas y exposiciones muy importantes. El balance es muy positivo. He tenido la suerte de ver y presenciar tanto obras como exposiciones maravillosas desde mi infancia gracias a mis padres; creo que lo importante es mostrar interés e ir a ver muchas cosas, que no siempre nos gustarán, pero nos sensibilizan y nos descubren la cantidad de oferta que hay, tanto buena como quizá no tan buena.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...
Hace 11 años fui al Teatro Real a ver *Vida y muerte de Marina Abramovic* de Bob Wilson con Willem Dafoe. Siempre me acordaré, fue algo muy especial.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Clara Muñiz?
Si pudiera retroceder por un día, iría a un concierto de Queen, por ejemplo. Pero estoy muy contenta en la época moderna (sonrisas).

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?
Me molestan la cantidad de "bullies" que existen, especialmente en las redes sociales. Hoy en día, la gente no tiene piedad y pueden llegar a hacer verdadero daño.

Cómo es Clara Muñiz, defínase en pocas palabras...
Espontánea, con carácter fuerte, aunque no guardo rencor. Empática, sociable y con fuerza de voluntad.

2

ROMANCES.
Canciones de **TCHAIKOVSKY** y
RACHMANINOV.
Piotr Bezala, Helmut Deutsch.
CD Pentatone



3

MONTEVERDI:
Il ritorno d'Ulisse.
Chaieb, Baráth, Wilder,
Jaroussky. I Gemelli /
E. González Toro.
CD Gemelli Factory



5

HIMMELSBURG.
Obras de BACH.
Musica Alchemica
& Lina Tur Bonet.
CD Glossa



7

LEGENDARY SINGERS.
Peter Anders, Martina Arroyo,
Fischer-Dieskau, Nicolai Gedda
y Marilyn Horne.
CD SWR Music



9

BRITTEN:
**El sueño de una noche
de verano.**
Solistas. Filarmónica de Londres /
B. Haitink.
Escena: P. Hall.
DVD Opus Arte



4

**THE CELEBRATED
SAN MARTINI.**
**Sonatas para flauta
de SAMMARTINI.**
Tamar Lalo.
CD Panclassics



6

OSPALD:
Más raíz, menos criatura.
Entlegenen Felder.
Diversos intérpretes.
Orq. Radio Baviera / P. Rundel.
CD BR Klassik



8

MARCO:
Integral de Paraísos.
Sax-Ensemble / Santiago Serrate,
José de Eusebio.
CD Canticum

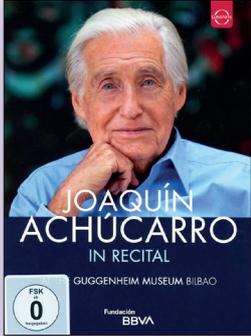


10

FANTASIA.
**Obras de BACH, LISZT,
BERG, BUSONI.**
Igor Levit.
CD Sony Classical



1



JOAQUÍN ACHÚCARRO
IN RECITAL
GUGGENHEIM MUSEUM, BILBAO
Fundador BBVA

**JOAQUÍN ACHÚCARRO IN RECITAL. Obras de
BRAHMS, CHOPIN, RACHMANINOV, LISZT,
SCRIABIN y GRIEG.** Joaquín Achúcarro, piano.
DVD EuroArts

3 DVD
VIDEO

 Maggio Musicale Fiorentino

BEETHOVEN COMPLETE SYMPHONIES



Orchestra e Coro
del Maggio Musicale Fiorentino

Zubin Mehta

Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

DYNAMIC