

Ritmo.es

música clásica desde 1929

**DANIEL
LEVY**

Una vida
para el piano

CONTRAPUNTO

Javier Lostalé

TEMA DEL MES

George Szell

OPINIÓN

Cine y música:

La canción de los nombres olvidados

Nº 938 · Marzo 2020 · Revista de música clásica
Año XCI · 8.90 € · Canarias 9.50 €



ENTREVISTAS KLAUS FLORIAN VOGT · LEONIDAS KAVAKOS · EVGENY KISSIN



NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo

NAXOS

BEETHOVEN

Die Ruinen von Athen (‘The Ruins of Athens’)

Soloists
Chorus Cathedralis Aboensis
Turku Philharmonic Orchestra
Leif Segerstam

Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados

NAXOS **ROSSINI**
IN WIELKOPOLSKA

Francesco Morlacchi (1784–1841)
TEBALDO E ISOLINA

Laura Polverelli • Sandra Pastrana • Anicio Zorzi Giustiniani
Rauli Baglietto • Gheorghe Vlad • Annalisa D'Agosto
Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis
ANTONINO FOGLIANI

SWR >>

NAXOS

FROM THE 2018
BBC Proms
AT THE ROYAL ALBERT HALL

JOHANN SEBASTIAN BACH
THE WELL-TEMPERED CLAVIER
BOOK II

SIR ANDRÁS SCHIFF
PIANO

BBC

NAXOS **GODOWSKY** **DDD**
8.225372

Leopold
GODOWSKY

53 Studies on the Chopin Études • 1
Konstantin Scherbakov, Piano

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

SUMARIO MARZO 2020

938

La primavera se acerca con el mes de marzo, que en su número 938 de RITMO, presenta en portada al maestro Daniel Levy, pianista de reconocido prestigio y abundante discografía, grabada junto a figuras como Dietrich Fischer-Dieskau, para el que el piano es sinónimo de vida: "He encontrado que el piano es el amigo más fiel, una maravillosa extensión de las propias emociones, pensamientos e intuiciones; alguien en quien confiar los propios anhelos e ideales, y claramente un ser vivo".

Del mismo modo, ofrecemos tres entrevistas con tres solistas internacionales de elevada categoría, como Klaus Florian Vogt, "el tenor que reina en la Verde Colina", que este mes canta el papel de Lohengrin, su especialidad, en el Liceu de Barcelona. Igualmente nos relata sus intimidades beethovenianas el violinista Leonidas Kavakos, que visitó España interpretando Beethoven, que ha grabado para Sony Classical interpretando Beethoven y que volverá a nuestro país con la Orquesta Nacional... inter-

pretando Beethoven. Y, para acabar, una entrevista con el gran genio del piano, Evgeny Kissin, que tocó para Ibermúsica... interpretando Beethoven.

Además, reportajes en pequeño formato de la actualidad nacional e internacional.

Nuestro Tema del mes se centra en el cincuenta aniversario de la muerte de uno de los grandes directores de orquesta del siglo XX, George Szell. Y el compositor tratado es el vienés Karl Weigl.

Actualidad, noticias, un recuerdo a Mirella Freni, estudios, críticas de discos en pequeño y amplio formato, conciertos y sección de ópera, además de nuestras páginas de opinión con Mesa para 4, El estudio de Andrea, La Gran Ilusión, Doktor Faustus, El baúl de música, Interferencias, Tribuna libre, la nueva sección Vissi d'arte y el Contrapunto final con el poeta Javier Lostalé, conforman el completo número de marzo de RITMO.

Foto portada: © Noah Shaye



06 En portada
Daniel Levy, una vida para el piano



12 Tema del mes
George Szell, 50 años después



16 Entrevista
Klaus Florian Vogt, el rey en la Verde Colina



20 Entrevista
Leonidas Kavakos, experiencia y sabiduría



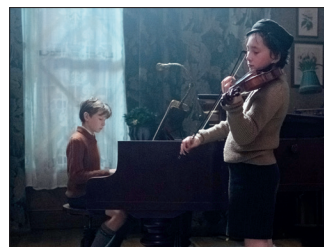
24 Entrevista
Evgeny Kissin, el don y la magia



44 Auditorio: ópera
Ardent Wagner en el Teatro Real: *La Walkiria*



56 Discos
Histoires d'un Ange, de Johanna Rose



76 La Gran Ilusión
La canción de los nombres olvidados, de F. Girard

Ó P E R A

AQUILES EN ESCIROS

Francesco Corbelli

Llega al Real, en su apuesta por la recuperación del patrimonio lírico español, una obra maestra del Barroco.

Director musical — *Ivor Bolton*

Director de escena — *Mariame Clément*

Orquesta Barroca de Sevilla
Coro Titular del Teatro Real


Nueva producción del Teatro Real

17 - 27 MAR, 2020

ESTRENO EN EL TEATRO REAL

Patrocina

 Junta
de Amigos

COMPRA TUS ENTRADAS EN TEATROREAL.ES · 902 24 48 48 · TAQUILLAS · SÍGUENOS 

Hazte *Amigo* del Teatro Real

y disfruta de grandes ventajas, como acceso exclusivo al Teatro, promociones especiales, descuentos... ¡y muchas más!

amigosdelreal.es · 915 160 630



Comunidad de Madrid



MADRID

"In Memoriam"

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

Director

Fernando Rodríguez Polo

Editor

Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Raquel Acinas, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, José Luis Arévalo, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Jordi Caturla González, Pedro Coco Jiménez, Javier Extremera, Juan Luis Ferrer-Molina, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Germán García Tomás, Andrea González, Alberto González Lapuente, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Enrique López-Aranda, Jerónimo Marín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Iván Peirón Isar, Gonzalo Pérez Chamorro, Alessandro Pierozzi, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Sílvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Juan Manuel Ruiz, Eva Sandoval, María del Ser, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Ana Vega Toscano, Albert Vilardell, Ángel Villagrasa Pérez, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2020

Reservados todos los derechos

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

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 2018:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

Suscripción anual edic. digital (11 números): 70,40 €

Número suelto edic. papel: 8,90 € / Edic. digital: 6,40 €

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



LEER =
+ ♥ ♥ ♥ ♥ ♥

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



La música en los medios

La información musical es ofrecida mayoritariamente en nuestro país por un grupo de revistas especializadas, diversas páginas Web, contadas emisoras de radio y singulares plataformas online, además de ciertos destacados blogs y foros. A todo ello habría que sumar los espacios que, sin frecuencia fija en la actualidad, aparecen en los distintos medios generalistas.

Centrándonos en primer lugar en los medios generalistas, deberíamos denunciar la continua desaparición de las secciones fijas sobre música clásica en sus ediciones, donde ya solo se publica información puntual de eventos y noticias sobresalientes, con reclamo popular, y con ausencia casi total de información discográfica, pese a que siguen apareciendo más de 100 títulos de novedad al mes; honrosa excepción son los periódicos locales. ¿Quizá se deba a la caída de inversión publicitaria de las discográficas?

Las emisoras de radio especializadas dan una información musical muy variada, con excelentes colaboradores, y una parrilla de audición musical amplia y habitualmente al día en retransmisiones de eventos, festivales, conciertos, así como de novedades discográficas y recuperaciones de registros sonoros de fondos de catálogo. En estas emisoras, aunque disponen de presupuestos muy ajustados (puesto que en la mayoría de los casos estos provienen del sector público), la actividad no está condicionada por los vaivenes del mercado publicitario.

Las páginas Web sobre música clásica, muy numerosas para la realidad del mercado español, presentan una mayor frescura y aires de renovación informativa acorde con los tiempos. El esfuerzo de todas ellas es encomiable pues, en su mayoría, depende del empeño personal, no remunerado profesionalmente, de jóvenes y no tan jóvenes críticos, musicólogos y periodistas musicales que buscan, además de los objetivos informativos, una salida laboral futura. Para ello solo cuentan con los ingresos de la venta de sus banners publicitarios que, a los precios actuales, imposibilitan la rentabilidad profesional del proyecto, a no ser que estén dentro de un grupo empresarial más amplio con diversificación de negocios.

Los blogs, los foros en Internet, así como distintas cuentas de carácter informativo en Facebook y Twitter, son acciones a título casi siempre personal (excepto las que van asociadas a los distintos medios profesionales) que dan otra visión de la realidad musical, bajo el prisma de los críticos independientes y de aficionados de a pie, como ya indicamos en su momento desde esta misma página editorial. Un área informativa muy activa que no precisa financiación, pues los costes del soporte son mínimos y el trabajo redaccional suele ser completamente amateur.

Las revistas especializadas, que ofrecen una información muy necesaria para el mantenimiento de la imagen de la vida musical en España, se encuentran en una difícil posición, pues no están soportadas por grandes grupos editoriales (son pequeñas empresas casi personales) y se han visto obligadas a abrirse al mundo de Internet, manteniendo sus ediciones impresas. Este esfuerzo les ha obligado a un incremento en la inversión, que por el momento no se refleja en el aumento de los lectores de pago, a lo que hay que añadir un mercado publicitario a la baja y el escaso apoyo institucional.

Además no podemos ocultar que dicho mercado publicitario es cada día más dependiente de organismos y entes oficiales dependientes de financiación estatal, algunos de ellos con continuas presiones a la bajada en sus tarifas y con, en determinados casos, querencias propias hacia medios y soportes concretos, muy lejos del justo reparto entre los distintos actores consolidados del sector y que debería ser, en todo caso, norma de actuación por parte de una empresa pública o de entes soportados con dinero público. Hablamos por experiencia propia, y reciente.

España es un mercado muy pequeño para la música clásica, por razones culturales e históricas, y sin la suficiente base educativa popular. Por ello, quizá seamos demasiado numerosos los actores que tenemos el deseo informativo, queriendo además profesionalizarlo. Quizá la oferta musical sea muy superior a la demanda real del mercado. Quizá la inversión publicitaria del sector sea mucho menor de lo que pensamos. Quizá la falta de nuevos lectores se deba al "gratis total" que promueve Internet. Quizá estemos escasos de patrocinadores culturales, ya que todavía no disponemos de una moderna Ley de Patrocinio. Ante tantas dudas, veremos lo que nos depara el futuro.

Daniel Levy

Una vida para el piano

por Gonzalo Pérez Chamorro

Fotografías de © Noah Shaye

Tras un solo minuto de conversación, uno no tarda en reconocer a un señor tras el interlocutor. Daniel Levy habla pausado pero claro, con timbre baritonal, de su emisión fluye un vocabulario florido y exuberante, pero nunca pomposo, fruto de su esmerada educación bonaerense. El afamado pianista, afincado desde hace escaso tiempo en España, alaba el buen tiempo para una estación tan fría como el invierno, mientras se detecta todo el bagaje cultural que atesora un músico que ha grabado multitud de discos, todos en vivo..., ya que, como el maestro afirma, "siempre es en vivo, aunque no haya público en el estudio de grabación". Entre estos discos destacan dos como solista, dirigidos por Dietrich Fischer-Dieskau, nada menos que con la Philharmonia Orchestra, en el *Primer Concierto* de Brahms y dos obras concertantes de Schumann, el *Concierto Op. 54* y la *Introducción y Allegro Appassionato Op. 92*. Pero Daniel Levy ha sido también un trabajador incansable, escritor y pedagogo, sin olvidar sus grabaciones para piano solo (especialmente en *Edelweiss Emission*) y sus continuos conciertos, bien a solo, con orquesta o haciendo música de cámara, "que es donde descubro que su naturaleza es para establecer relaciones". A la respuesta sobre hallar la inspiración, surge como un *leitmotiv* sus palabras "a la inspiración se la halla en el silencio de la mente y en las maravillas de la naturaleza, que ha sido fuente de las más excelsas obras de arte". En su búsqueda de la belleza hay mucha espiritualidad y de ella ha hecho *quasi* una filosofía de vida, de una vida que no entiende sin el blanco y negro del piano siempre a su lado, ese piano de sus imprescindibles Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Grieg, Franck, Debussy o Scriabin.



Maestro, tras una importante carrera internacional de conciertos y discos, recalca en cierto modo en nuestro país... ¿Qué le une a España? ¿Qué finalidad tiene su estancia en nuestro país?

España ha estado siempre viva en mi familia, a través de mis abuelos maternos, evocando en mí variados aspectos, ya desde pequeño de la gran literatura y poesía que me apasionaba escuchar y, más tarde, al tener la experiencia de afrontarla como materia predilecta de mis estudios juveniles. Su rica música me acompañó gracias a esta familia, sea en su aspecto popular y posteriormente en la riqueza de Albéniz, Granados y Manuel de Falla, algunas de cuyas obras pianísticas estudié en mis años de formación. Por lo que me une una profunda simpatía, en su sentido más profundo, y admiración por sus grandes artistas y pensadores, tan múltiples como multifacéticos. Creo que un sinfín de circunstancias de la vida, además de constantes y frecuentes estadias durante mis viajes y giras, me condujeron a elegir este hermoso país para vivir en él y desarrollar aquello que siento como importante y esencial en la Música como en la Educación y Filosofía. Diría que más que una finalidad, basada en proyecciones o ideas, se trata de un espacio apto, que me aparece fértil para llevar a cabo mi posible aporte y existencia. De algún modo, es un regreso a mis orígenes.

¿Qué le lleva a dedicarse en cuerpo y alma a una nueva obra, a estudiarla?

Verdaderamente se genera primero una consonancia, que no aparece porque haya planeado estudiar esa nueva obra. Una forma de atracción magnética, que distingue entre aquello que deseo escuchar y lo que afronto para hacerla mía de algún modo. A veces aparecen sin ser buscadas obras que no habría pensado antes de trabajar. También hay muchas otras, en el vastísimo repertorio pianístico, que son las que ensanchan los horizontes y elevan, al punto de ser como hitos que un artista debe atravesar. Cuando llega el momento de estudiar, lo misterioso es cómo ir penetrando en lo que el compositor dejó en signos y, más allá de ellos, entre las líneas. Creo firmemente que las que llamamos obras, son seres vivos y orgánicos, y se nos manifiestan en formas impensadas. En síntesis, para dedicar el alma y cuerpo debe existir, en mi caso, una fascinación, que vaya más allá de una mera curiosidad.

Dentro del vasto repertorio del que habla, ¿qué o quiénes forman parte sí o sí de su repertorio, y qué otros los ha desechado?

Esta es una pregunta muy interesante. No puedo estimar en el repertorio categorías ligadas a prioridades de unos compositores sobre otros, y pormenorizando con selecciones entre sus propias obras, dado el caudal inmenso existente para piano. Aclaro esto, porque además del repertorio como solista, soy un apasionado de la música de cámara y del Lied, lo que hace estas elecciones y afinidades mucho más amplias. Pero nada me deja indiferente, y de ahí que Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Grieg, Franck, Debussy y Scriabin estén entre los infaltables, también Rachmaninov; y en diversa medida otros como Guastavino, Granados, Falla y Albéniz. Me encanta Dvorák, aún siendo su obra para piano relativamente escasa; y Gabriel Fauré me parece muy profundo. En cuanto a lo desechado, puedo decir que no se trata de dejar de lado, sino que hay muchas obras que prefiero escucharlas por otros músicos, como por ejemplo las de Prokofiev o Bartók. No hay suficiente tiempo para todo lo maravilloso del repertorio y siempre es necesario tener el discernimiento de decidir cuáles son las obras que acompañan el propio camino. Por otra parte, el músico debe ciertamente conocer y abordar estilos y lenguajes dispares, pero no es obligatorio que deba abarcar todo lo escrito. No habría modo de profundizar nada si así fuese.

Ha hablado del Lied y de "decidir cuáles son las obras que acompañan el propio camino", cito textualmente. Esto nos lleva directamente al *Winterreise*...

Así lo siento, el *Viaje de Invierno* es una especie de ápice, una búsqueda filosófica de Schubert, de su propia vida y de un trayecto casi iniciático. Busca el sentido de la vida, y al mismo tiempo un objetivo que termina en el silencio. Lo siento como toda la travesía de un ser humano hasta llegar a una especie de realización, que a mi entender, como he dicho, termina en el silencio.

¿Cómo ve Daniel Levy todo este tipo de obras finales, tipo *Winterreise*, las últimas Sonatas de Beethoven o las piezas finales de Brahms, cuando usted se está acercando a una etapa vital similar?

Salvo en el caso de Schubert, claro, que compuso el *Winterreise* a final de su joven vida. Estas obras "últimas" para mí me merecen tal respeto, que a veces pienso que no deberían hacerse en concierto. Son obras para la intimidad, para uno mismo. Reflejan un mundo tan íntimo, que quizá no se deberían tocar en público. De hecho, no sabemos si a Beethoven le hubiera gustado.

Finales y enigmáticas...

Cierto, son todas obras impregnadas de misterio. Otra obra que se adapta a este enigmático periodo final de muchos creadores, es *El Arte de la Fuga* de Bach, compuesta además para una sociedad pitagórica y para tal, tiene su propia simbología y relación numérica, lo que la traslada a un nivel de pensamiento superior, quizá único en la historia del arte. Como sabe, no pudo completarla, está supuestamente inacabada, y hasta este aspecto le aporta su naturaleza enigmática por encima de cualquier otra obra. Su significado, por decirlo de alguna manera, aún no ha sido resuelto.

Qué tiene el piano para el pianista que lo distingue de otros instrumentistas, ¿quizá su capacidad de abarcarlo todo, de tocar en instrumentos siempre distintos?

Me siento muy identificado con lo que Liszt dice de forma tan clara sobre lo que es el piano; para él, el piano era "como el caballo para el árabe". He encontrado que es el amigo más fiel, una maravillosa extensión de las propias emociones, pensamientos e intuiciones. Alguien en quien confiar los propios anhelos e ideales, y claramente un ser vivo. No siempre me agrada notar lo que lo distingue de otros instrumentos, que es esa idiosincrasia del solista que, porque abarca todos los registros, cree equivocadamente que puede aislarse y aparecer como uno que se basta a sí mismo para hacer música. En vez de esto, me fascina hasta lo más profundo cuando puede asumir el color noble de un violonchelo, o el timbre de un clarinete y cuando parece una voz junto a otra humana. Allí es donde descubro que su naturaleza es para establecer relaciones. El hecho de hallar pianos distintos en cada sala, cuando no es posible llevar el propio, ese en donde se ha trabajado y buscado consagrando el tiempo, es parte de un entrenamiento psicológico y también atlético, donde es posible encontrarse con sorpresas. Quizás este sea el aspecto menos gratificante, de acuerdo a cómo hayan sido cuidados los instrumentos en las salas. De todos modos, cada uno tiene una voz distinta y es necesario ser flexibles para hacerla propia en pocas horas. En pocas palabras, prefiero lo que lo une a la música más que lo que lo distingue de maravillosos instrumentos de otra índole.

¿Hasta qué punto condiciona a un intérprete los estados de ánimo, la vida y sus hechos, sus varapalos?

"He encontrado que el piano es el amigo más fiel, una maravillosa extensión de las propias emociones, pensamientos e intuiciones; alguien en quien confiar los propios anhelos e ideales, y claramente un ser vivo"



© NOAH SHAVE

“No hay suficiente tiempo para todo lo maravilloso del repertorio y siempre es necesario tener el discernimiento de decidir cuáles son las obras que acompañan el propio camino”, afirma el pianista.

La palabra intérprete, que es la que más comúnmente se usa para los músicos que tocan composiciones no propias, es el primer condicionante. No es ni debe ser un pobre traductor, o un mero ejecutor de todas las notas e indicaciones escritas, pero sí debiera convertirse en lo posible en un intermediario entre la intención del compositor y su forma audible, que es cuando la música suena, primero venida del silencio. Y el intermediario es siempre susceptible a los propios estados de ánimo, hechos de la vida, contextos y situaciones locales o planetarias, desde el momento que es un ser humano que participa de la vida global. Pero creo que estos condicionamientos deben poder ser experiencias que hacen comprender lo que los creadores vivieron, sintieron e intuyeron. De ese modo lo que vibra en la música es algo que procede de la experiencia, y esto se traslada al sonido, al respiro y a la emoción. De otro modo, asistiríamos a modalidades robóticas que pueden repetir lo que leen sin entenderlo absolutamente. Cuando se entra en el reino de la música, a su vez, hay como una trascendencia, que hace que todo lo pasajero tenga su lugar, pero también que lo universal y atemporal de obras que tienen siglos, puedan tener hoy una escucha que nos conmueve más allá de la época en que vivimos.

¿Nos puede relatar alguna experiencia vivida de manera inolvidable en alguno de sus conciertos?

He tenido varias experiencias en concierto, que son inolvidables por razones muy distintas, principalmente por estados psicológicos a los que la música me conducía, pero se trata de hechos que son atribuibles a mí mismo, en relación a una orquesta o a la sala especial. Esta vez, en el caso que cito, hay un componente que para mí representa un signo claro, un ejemplo de lo que puede obrar y transformar la música en quienes escuchan. Para mí se ha hecho habitual, hace años, el realizar los que llamo “Conciertos Diálogo”, en donde busco poner al público en sintonía con los pensamientos e intuiciones declarados por los compositores, a través de la palabra y sus obras, generándose de este modo una atmósfera de intimidad y de relación

individual con cada oyente, algo que considero superador de la forma tradicional del concierto.

Como una guía para el oyente...

Cierto, es como una guía, es como poner al escuchante en una situación más cercana a la interpretación inmediata, prepararles para que no teman lo que van a escuchar. No son lecciones de musicología, sino un modo de indagar en el espacio interior del creador, con sus sentimientos expresados antes o después de componer, en su inspiración y en su vida como consecuencia. Así, en uno de estos conciertos, vino un joven que nunca había escuchado música clásica, traído por su madre para acompañarla. Por lo que escuchó, por lo que dije y por lo que interpreté de músicas que no eran en absoluto fáciles, como los *Intermezzi* y las *Baladas* de Brahms, que no son precisamente las que se suelen escuchar para introducirse al repertorio, al terminar se acercó fuertemente conmovido e impactado por la experiencia vivida, manifestándome que desde ese momento en adelante dedicaría su tiempo a escuchar música clásica y a conocer la vida de los grandes genios creadores, porque en un instante había descubierto un mundo nuevo, importante y fascinante. Allí pude notar con más claridad y estupor, la inmensa necesidad que es el contacto y la cercanía que hace ver que hubo jóvenes que podían dar al mundo obras maestras, y que muchos otros jóvenes, aparentemente lejanos a ese mundo, podían descubrir el bien que trae esa escucha a la vida. La considero una experiencia inolvidable, que se ha ido multiplicando en el modo de acercar a otros a obras de gran envergadura, que pueden ser apreciadas como puertas a un paisaje desconocido, por jóvenes que han solo oído rock, pop y otras. Sin duda, algo magnífico que se conecta con una verdadera educación musical para hacer crecer nuevos amantes de la música.

Esta necesidad de explicar la música le ha llevado también a la publicación de varios libros...

Cierto, para la Accademia Internazionale di Eufonia (Locarno, Suiza) he publicado *Eufonia*, *El Sonido de la Vida*, sobre los

efectos del sonido sobre el ser humano; *Pitágoras y la Eufonía*, que revela la íntima relación entre Pitágoras y la Eufonía como una realidad aplicable a las relaciones humanas; *Ecos del Viento*, viaje interior hacia la experiencia de la esencia del Sonido; y *Belleza Eterna*, relatos, máximas y reflexiones sobre los arquetipos de Belleza.

¿Diría que el siglo XIX y el Romanticismo, como Schumann, son los pilares de su repertorio?

Realmente mi pilar fundamental es Bach, de donde todo lo que le ha seguido deriva. Todo lo que escuchamos tiene en Bach, para la música clásica occidental de los últimos 300 años, a su fuente, sin excepción alguna. También Mozart, Beethoven y Schubert lo son, en cuanto a cauces enormes. El Romanticismo supo entender esta fuente inagotable, y Schumann entre ellos representa para mí a quien ha sabido dar lenguaje a lo íntimo y profundo, dicho al oído. Es un punto de inflexión en la música del siglo XIX, y tiene en su imaginación e intuiciones una magia que emana estados del alma humana como pocos otros. En mi repertorio, considero a Scriabin un punto focal que, a mi entender, es el verdadero precursor de los cambios en la música del siglo XX, y que el mismo Stravinsky no lograba identificar de donde había surgido y cómo sería seguido en su inspiración.

Pero usted tendrá sus días de Eusebius y días de Florestan...

Unos días de Eusebius y otros de Florestan, pero a veces debo invocar a Maestro Raro, que era el unificador y sintetizador del justo equilibrio entre estas tendencias del ánimo.

Y Bach... Sus *Variaciones Goldberg*, *Partitas*, *Clave bien temperado*...

El *Clave Bien Temperado* está para templar el alma. Grabé ya hace un tiempo el *Libro I*, registrado en la maravillosa acústica de una sala barroca en Austria que me brindó una paz consonante con esa música excelsa. *El Arte de la Fuga* es seguramente la obra más misteriosa de Bach y siempre la trabajo como unificadora de todas las voces. Las *Partitas* son obras portentosas y he tenido el privilegio de estudiarlas con Maria Tipo en Florencia. Debo en gran parte a ella la afinidad con Bach por la seria devoción que transmitía enseñando, de la cual he hecho tesoro cada vez que me dispongo frente a estas obras monumentales. Las *Variaciones Goldberg* las visito y me esperan para integrarse a mi repertorio. Las grandes y vívidas versiones insuperables, como las de Rosalind Tureck y de Peter Serkin, son arquetipos de sencillez y elocuencia.

De una interpretación, ¿cuánto debe el resultado final a la inspiración y al trabajo?

Como decía Brahms cuando le preguntaron acerca de su inspiración, decía que el sudor y el trabajo eran una base sólida sobre la que la inspiración podía posarse. En mi experiencia, el trabajo exterior e interior sobre una obra, conduce a tener atisbos acerca de la inspiración que la hizo ser creada. También este es un término que ha perdido su sentido y que se aplica a cualquier pequeña cosa, mientras que en la creación artística y ciencias se debe a algo que poseemos pero no frecuentamos, una especie de pisos superiores donde nuestro ascensor vital y nosotros mismos preferimos no visitar. Cuando lo hacemos, la sorpresa es grande, porque concientemente de poseer un tesoro inaudito que debe todavía abrirse.

Y hablando de inspiración, ¿se encuentra fácilmente?

Es más difícil y arduo hallarla en medio de los ruidos y superficialidad que encontramos a diario en el estilo de vida que nos han inculcado, completamente enfocado hacia lo exterior. Nuestra aparente "velocidad" para todas las cosas importantes, nos hace creer que hemos llegado al fondo de un tema y en verdad no hemos comprendido más que parcialmente la cáscara. A la inspiración se la halla en el silencio de la mente y en las maravillas de la naturaleza, que ha sido fuente de las más excelsas obras de arte. Justamente esta ausencia es la que hace que los modos consuetos que tenemos de escuchar sean obsoletos y que debamos aproximarnos a formas renovadas de hacer, estudiar y escuchar música clásica, muy diferentes a esa

"Cuando se entra en el reino de la música, a su vez, hay como una trascendencia, que hace que todo lo pasajero tenga su lugar, pero también que lo universal y atemporal de obras que tienen siglos, puedan tener hoy una escucha que nos conmueve más allá de la época en que vivimos"

distracción constante, a la falta de concentración y la admiración por el *glamour* pasajero, que deja en el olvido la sustancia y los efectos transformadores del sonido musical.

¿Se escucha a usted mismo? ¿Escucha a otros pianistas?

Me escucho intensamente mientras trabajo y estudio, no solo con el afán de autocritica que modifique o corrija, sino como verificación de una escucha interna que se produce solo al leer la partitura, sin el instrumento, y también en el momento previo a la producción del sonido. En general, esta práctica ayuda a descubrir intenciones y colores que de otro modo no podrían tener cabida. De poco vale escuchar solo después. Es la escucha que prepara la audibilidad. Y extrañamente es aquello que menos se enseña en los conservatorios y academias: a escuchar sin el instrumento, a escucharse, y sobre todo a escuchar para comprender lo que el compositor escuchó en él antes de escribir los signos que forman la partitura. Escucho a pianistas que iluminan lo que tocan y que han tenido la suerte de escuchar a sus maestros y hallaron por sí mismos, sin copiar oyendo grabaciones que moldean. Es decir, aquellos que nacieron de su propia intuición con el legado de una enseñanza recibida. Schnabel, Backhaus, Arrau o Kempff resultan fuentes inagotables de esplendor, de real humildad, como también Ingrid Haebler y Clara Haskil. Creo que después de ellos nace el "ego" pianístico y los fuegos artificiales que, son interesantes, pero no llegan a conmovir, haciendo notar y valer más al intermediario que al creador y su Música.

¿Qué le pide al público?

Antes que al público pido a los músicos esa responsabilidad de investigar las intuiciones y razones profundas de la Música, su rol en el mundo y sus cualidades no solo estéticas sino transformadoras, educativas y curativas. Solo los músicos pueden cambiar y hacer superar la crisis que viven muchos jóvenes con gran talento que no hallan actualmente ejemplos a seguir. Estimo que ha sido superado el tiempo de los divos, de los domadores de pianos y de espectáculos de acrobacia, que siempre atraen el asombro, pero que están lejanos de las intenciones y esperanzas nutridas por ese reducido número de creadores, de cuyas obras se sirven a raudales en todo el mundo musical. Beethoven, hoy celebrado por los 250 años de su nacimiento, decía: "No he compuesto estas obras para distraeros sino para hacer nacer al hombre nuevo". El público entonces debiera ser puesto en condiciones de reclamar esta actitud a los músicos. Creo que es una entre las razones por la que el público en los conciertos haya disminuido llamativamente. La forma del concierto tradicional se revela hoy como caduca. Y el cambio radica no solo en la forma, sino en su esencia.

Ha tardado en salir, como el "gordo" de la lotería de Navidad, pero ya se ha citado en esta entrevista, Beethoven...

Lo considero como el verdadero Héroe de la Música. Me permito de citar una carta que siempre me ha impresionado, que él escribió cuando tenía solo 11 años y que lo dice todo, acerca de este "sordo" que pudo escuchar el corazón humano y elevarlo tan alto: "A partir de los cuatro años, la música comenzó a ser la más importante de mis ocupaciones juveniles. Adquirida tan rápidamente familiaridad con la dulce Musa que disponía mi alma a las puras armonías, aprendí a amarla y también ella,



“A la inspiración se la halla en el silencio de la mente y en las maravillas de la naturaleza, que ha sido fuente de las más excelsas obras de arte”, nos dice Daniel Levy.

así me pareció a menudo, comenzó a amarme. Ahora tengo 11 años. Desde tal momento, en las sagradas horas de inspiración, mi Musa me ha susurrado insistentemente: ‘Prueba a escribir sobre el papel las armonías de tu alma’. Once años -pensaba-. ¿Qué figura haré como compositor? ¿Qué me dirían los adultos expertos en el arte? Pero mi Musa insistía. Y así obedecí y compuse”. Han pasado 239 años de esta carta y huelgan otros comentarios...

Hablemos de sus registros discográficos, que son muchos y muy buenos...

Con mis grabaciones tengo una especial relación, probablemente porque he tenido siempre la fortuna de poder elegir el repertorio que deseaba afrontar y por la respuesta acústica de espacios especiales seleccionados que dieran vida natural al sonido, fuera de los estudios de grabación. También algunos de estos registros han sido hechos en concierto. Es divertido el hecho que cuando es así se diga “en vivo”, dado que siempre es en vivo, aunque no haya público. Privilegiando la inmediatez, todos ellos son experiencias iguales o mayores que las de un concierto. Para mi entendimiento, no son fotografías de un instante tan solo, sino formas vivas, debidas a los espacios plenos de arte, cuya atmósfera puede ser captada por los micrófonos. He podido realizar una buena cantidad, a solo, en cámara con músicos notables como Nicolas Chumachenko, Wolfgang Holzmaier o Franco Maggio Ormezowski, entre otros, o haciendo Lieder y con orquesta. En este caso, recuerdo especialmente la colaboración habida con el gran Dietrich Fischer-Dieskau, en su calidad de director de orquesta y de recitador de los únicos tres Lieder para voz recitada de Schumann, colaboración que quedó plasmada en dos discos con el *Concierto para piano n. 1* de Brahms y, en otro CD, el citado Schumann, con el *Concierto en la menor Op. 54* y la *Introducción y Allegro Appassionato Op. 92*, con la Philharmonia Orchestra, ambas obras, como digo, dirigidas por Fischer-Dieskau, que permanecerá siempre en mi

memoria por su potente transmisión de hacer cantar a la orquesta. También los registros con Sonatas de Schubert y las *Piezas Líricas* completas de Grieg, Sonatas de Mozart y Beethoven, están entre otras grabaciones. Otros nuevos serán publicados este año, y me espera en breve una serie de sesiones con obras de Rachmaninov y Scriabin.

¿Quién es Daniel Levy hoy? ¿Cómo podría definirse?

Realmente, como un estudiante. Siempre tengo presente lo que decía Backhaus cuando le preguntaban acerca de lo que le gustaría escuchar cuando lo recibiera Beethoven en el más allá, tras la muerte. Él decía: “Bien, pequeño Wilhelm, has hecho algo”. Soy un estudiante en el sentido de un buscador, que sigue buscando algo, más allá del tiempo y la edad.

No ha perdido la curiosidad...

Por supuesto, pero todavía más, siento estupor, estupor ante las mismas obras que he trabajado durante tanto tiempo, que se me siguen revelando con nuevos detalles y pliegues que me asombran continuamente.

¿Cómo era Daniel Levy en sus primeros años como músico?

Siento un gran respeto por los maestros que tuve, a los cuales agradezco lo que cada día puedo realizar. En particular, a Vicente Scaramuzza, que continuamente nos decía: “no enseñe para el piano, enseñe para la vida”. Y esto, cuando uno tiene diecisiete años, te deja pensando ante un teclado... Recuerdo todo tipo de conciertos, de aprendizaje, de aprender a escuchar con el paso del tiempo, sin limitarme al piano como tal.

Es más un pianista de finales en *pianissimo* que en *fortissimo*...

Los aplausos que motivan los *fortissimi* no tiene la reflexión que genera el *pianissimo*, a pesar de que aquel es un método muy sugestivo y altamente productivo y favorable. Tuve la experiencia de escuchar en vivo, junto con mi familia, una *Novena* de Mahler en Londres de las que Claudio Abbado dirigió al final de su vida, y aquellos minutos interminables tras la última nota moribunda y el silencio que tras ésta se produjo, que podía cortarse con un cuchillo, es de las experiencias musicales más intensas que he vivido. La idea del aplauso es importante, pero en muchos casos quiebra la atmósfera creada; sin el aplauso, la música se queda más dentro, te la llevas contigo; el aplauso gratifica al músico, por supuesto, pero libera la tensión del espectador.

¿Qué espera de la vida?

Saber que mi propósito ha servido para algo, especialmente en los jóvenes. Poder dejar alguna semilla.

¿Le ha sido justa la vida con sus esfuerzos?

Cuando un esfuerzo ha dado un fruto, se puede considerar como más importante que el “todo sigue bien”. Por otra parte, siento que cada esfuerzo sincero tiene su recompensa y que muchos de ellos germinan cuando la vida los considera útiles.

Entramos en la coda, y no puedo dejar de preguntarle por sus futuros proyectos...

Obviamente voy a celebrar a Beethoven en un festival en Suiza, con mucha de su música de cámara con piano, en encuentros con grandes músicos. Tras esto, tengo una gira en Italia, gira en Italia, Masterclasses y preparo proyectos en España, seguramente para 2021. Respecto a las grabaciones, me esperan sesiones con obras de Rachmaninov y Scriabin, de los que ya he hecho cosas, pero ahora voy a registrar la *Primera Sonata* de Rachmaninov combinada con las *Variaciones Corelli*, es decir, dos Re menor, pero dentro de un arco temporal de una de sus primeras obras con una de las últimas. Y de Scriabin todo lo que tiene que ver con piezas breves; ya hice los *Preludios Op. 11*, pero voy a ampliar a otros opus y otros géneros de forma breve. Con Scriabin ocurre lo que dice Stravinsky de él: “Se sabe que vino de Chopin, pero no quien puede seguir su estela...”.



II CONCURSO
INTERNACIONAL DE
CANTO

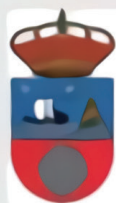
CIUDAD DE TORRELAVEGA

Del 20 al 26 de abril - 2020

Organiza:



AYUNTAMIENTO
TORRELAVEGA



GOBIERNO
de
CANTABRIA



INSCRIPCIONES:

www.creativaonstage.net/concurso

GEORGE SZELL

50 años después

por Rafael-Juan Poveda Jabonero



“George Szell supo combinar las características sonoras propias de las orquestas centroeuropeas, a las que había dirigido en sus primeros años, con las americanas, descubriendo un particular y muy personal sonido que, a pesar del tiempo transcurrido y las diversas manos por las que ha pasado, la Orquesta de Cleveland aún posee”.

El próximo 29 de julio se cumplirán cincuenta años del fallecimiento de George Szell, uno de los directores de orquesta más emblemáticos del pasado siglo. Húngaro de nacimiento (Budapest, 7 de julio de 1897), puede ser considerado como uno de los muchos directores procedentes de la capital de aquel país que desarrollaron su carrera musical fuera de él, tanto por el resto de Centroeuropa como por los EE.UU. Si iniciamos la lista en Fritz Reiner y la terminamos en Georg Solti, encontramos nombres tan ilustres como

los Eugene Ormandy (tan solo dos años menor a Szell, pero que vivió quince más), o Antal Dorati quien, si bien nunca dejó de estar ligado al mundo musical contemporáneo de su país, sí recorrió un importante periplo por tierras americanas al frente de una gran variedad de orquestas de aquel país.

La comparación entre Szell y Ormandy es casi obligada, ambos prácticamente de la misma edad, con inicios y

trayectorias vitales muy parecidas, que terminaron sus días al frente de la orquesta americana ante la que pasaron los más importantes años de su carrera, Ormandy en Filadelfia y Szell en Cleveland, junto a la Sinfónica de Chicago que dirigieron Reiner y Solti, tres de las más relevantes del país. Además, tanto Ormandy en Filadelfia como Szell en Cleveland, moldearon sus músicos de acuerdo con sus propias convicciones musicales, comportándose como dos auténticos hacedores de orquestas. Fritz Reiner también llevó

esto a cabo en Chicago, contribuyendo de forma decisiva a lo que llegó a ser la orquesta con Solti y, más tarde, con Barenboim. No obstante, creo que cada caso es diferente y, si bien entre la Filadelfia de Ormandy y la de Cleveland de Szell podemos encontrar paralelismos, en el caso de Chicago, tanto por las características de la orquesta como por la propia personalidad musical de Reiner, estos paralelismos se encuentran con mayor dificultad.

Etapas en la formación del artista

Hablar de Szell y hacerlo de la Orquesta de Cleveland parece todo uno, no obstante, desde que el húngaro comienza a dirigir, hasta 1946, el año en que es nombrado director titular de la formación, hay gran periodo de tiempo en que se le puede encontrar al frente de las más diversas agrupaciones tanto europeas como americanas. Aunque Szell nació en Budapest, por sus venas también corría sangre checa. Sus años de aprendizaje discurrieron entre Viena y Leipzig; precisamente en esta última ciudad estudió con Max Reger, sin duda uno de sus maestros más eminentes. Los primeros pasos en el mundo de la música los dio como pianista, aunque pronto encauzó su carrera hacia la dirección orquestal. Si atendemos a las fechas, podremos comprobar la precocidad del húngaro: nace en 1897 y ya en 1914 debuta en Berlín como director de orquesta. Causa tan buena impresión en la capital alemana, que es invitado a pasar los años de la guerra como correpetidor. Una vez concluida la contienda circula por algunas de las mecas musicales centroeuropeas, especialmente alemanas. Darmstadt, Düsseldorf, Estrasburgo, Praga, son algunas de las ciudades por las pasa el joven director, antes de que Erich Kleiber le requiera en 1924 en Berlín, al frente de la Ópera Estatal.

Comienza así un periodo en el que el húngaro se dedica de forma más o menos regular a la dirección de ópera, un género que fue

“Tanto Ormandy en Filadelfia como Szell en Cleveland, moldearon sus músicos de acuerdo con sus propias convicciones musicales, comportándose como dos auténticos hacedores de orquestas”

abandonando a medida que se iba estabilizando en Cleveland. Ahora bien, como decimos, entre 1914, el año de su debut, y 1946, hay más de tres décadas que irán forjando la personalidad musical de Szell a través de las más variadas formaciones orquestales.

Se podrían establecer diferentes etapas en la carrera de Szell: una primera que ocupa su debut en Berlín y los primeros años de peregrinaje por las diferentes ciudades europeas; la segunda podría comenzar en 1924, cuando Erich Kleiber le nombra director de la Ópera Estatal berlinesa, y extenderse hasta 1829, fecha en la que comienza a alternar trabajos en el Landestheater con los de la Academia Musical de Praga, iniciando la tercera etapa que concluirá en 1937. Entre 1937 y 1939 encontramos un periodo de transición, durante el cual podemos seguirle al frente de la Orquesta Escocesa de Glasgow y de la de la residencia de La Haya, para, en este último año establecerse ya definitivamente en el continente americano, comenzando la etapa definitiva que le llevaría en 1946 al podio de Cleveland.

Szell, no obstante, ya había transitado por EE.UU unos años antes, entre 1930 y 1931, cuando fue invitado por la Orquesta Sinfónica de San Luis; no era, por tanto, un desconocido en tierras americanas, ni mucho menos. Hasta llegar a Cleveland, le podemos encontrar a menudo en el Metropolitan y, sobre todo, como invitado de Toscanini en la Orquesta de la NBC neoyorquina, entre los años 1941 y 42. La versión de *Don Giovanni* que reseñamos en la última página pertenece a esta etapa de la carrera del húngaro.

Cleveland

Ciertamente, parece como si la trayectoria del director hasta su desembarco en el podio de Cleveland no fuese sino una larga preparación para este último gran periodo de su dilatada carrera. Cuando Szell se puso a su cargo, la formación no había alcanzado aún la treintena, desde que en 1918 fuese dirigida por primera vez por Sokoloff y, aunque algunas ilustres batutas dejaron su huella en ella, aún no poseía una personalidad propia que la situase al lado de otras como la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Chicago o la de Filadelfia. Se encontró nuestro director, por tanto, un terreno con mucho por hacer y con un gran reto que acometer. Tras Sokoloff, Rodzinski y el paso fugaz de Leinsdorf no habían sido suficientes para dar entidad a una orquesta que necesitaba de alguien que se estableciese regularmente al frente de ella. Leinsdorf terminó su nombramiento en 1944 y, tras dos años "huérfana", finalmente fue elegido el ya experimentado Szell para dirigirla.

En septiembre de 2018 la firma Sony publicó una caja monumental de 106 CD que contenía la totalidad de las grabaciones realizadas por Szell para Columbia (después CBS), la firma para la que habitualmente trabajaba el director. Los registros contenidos en esta publicación abarcan un importante abanico de años (unos 30) y nos "cuentan" la historia del húngaro, prácticamente desde que desembarcó en América hasta su muerte en 1970. Las agrupaciones orquestales que aparecen a lo largo de todos esos registros son las habituales que el maestro dirigió a lo largo de todos estos años. Hacemos mención de ello porque si en realidad podemos encontrar utilidad a una publicación de estas características, es la de comprobar como Szell fue poco a poco modelando la Orquesta de Cleveland (obviamente, la protagonista junto al director), hasta llegar al punto ideal que él mismo quería. Ese punto ideal se fue obteniendo ya en la segunda mitad de la década de los cincuenta y toda la de los sesenta.

¿En qué consistía ese punto ideal? Me parece que este es un concepto que debe ser matizado en diferentes aspectos. Por una parte, una de las características que marcaron al director a lo largo de toda su carrera fue el rigor y el respeto a lo escrito en la partitura. Para él, este rigor no resultaba difícil transmitirlo a sonidos, dada su capacidad de análisis y transparencia. Posiblemente fuera este uno de los legados más significativos de Szell a su orquesta; curiosamente, cuando él murió, el sucesor elegido fue Pierre Boulez, otra de las mentes musicales más analíticas de esta época. Ahora bien, y con esto entramos en otro de los aspectos a matizar, el sonido que debía derivar de este rigor y capacidad de análisis debía responder a unos parámetros específicos que diesen a la orquesta su propia personalidad. Szell supo combinar las características sonoras propias de las orquestas centroeuropeas, a las que había



Este año se conmemoran cincuenta años del fallecimiento de George Szell, fotografiado en 1965 por Joop van Bilsen.

dirigido en sus primeros años, con las americanas, descubriendo un particular y muy personal sonido que, a pesar del tiempo transcurrido y las diversas manos por las que ha pasado, la Orquesta de Cleveland aún posee.

Esto es muy difícil que se dé en una formación orquestal (ejemplos tenemos a uno y otro lado del Atlántico) y no hace sino corroborar la fuerte personalidad musical que el húngaro poseía. Quizás sea esa fuerte personalidad lo que contribuyó en mayor medida a dibujar el concepto de intransigencia que habitualmente sobrevoló la imagen del director. Otras fuentes, como el libro que reseñamos en la última página, desvelan un lado humano del músico que ha pasado desapercibido durante mucho tiempo. No hemos de confundir la capacidad propia de esfuerzo y la exigencia de ésta en los músicos con la antipatía que pudiera o no despertar el



George Szell (segundo a la izquierda) con Stephen Portman, Michael Charry y un joven James Levine (primero a la derecha), en 1966.

director en ellos debido a sus formas de dirigirse a ellos. Evidentemente, si no existe exigencia, no se puede alcanzar el máximo rendimiento, que es la finalidad de todo aquel que se propone hacer algo de provecho en esta vida. Ahora bien, en una orquesta, la exigencia debe ser tanto colectiva como individual de cada atriil, y es tarea del director conminar a esa exigencia a cada uno en particular y a todos en general.

Szell, ya lo hemos dado a entender anteriormente, fue un perfecto hacedor de orquestas, y esto conlleva un trabajo de educación mutua entre profesores y director en el que cada uno debe tener siempre presente cual es su lugar en esa relación. Sin duda, Szell conocía a la perfección el lugar ocupado por él y el resto de los atriiles de la orquesta.

Su labor, no obstante, no se limitó a su orquesta, sino que le podemos situar a menudo al frente de las grandes agrupaciones europeas, como las Filarmónicas de Berlín o Viena, la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam o la Filarmónica Checa, entre otras.

El repertorio

Si echamos un mero vistazo al contenido de la antológica publicación a que antes nos hemos referido, podremos hacernos una idea del repertorio frecuentado por el húngaro. Ahora bien, me parece que en estas cuestiones hemos de ser selectivos. Desde luego, Szell dominó el gran repertorio europeo decimonónico propio de los directores de sus características, haciendo algunas incursiones en el barroco (Haendel sobre todo) y en el clasicismo de Haydn y Mozart. Era frecuente encontrar música eslava en sus conciertos, así como algunos compositores del siglo XX, como Bartók o Prokofiev. Pocas veces se aventuraba en el mundo de la Segunda Escuela de Viena y, como es lógico, transitaba a menudo por los pentagramas de compositores americanos.

Dejando a un lado sus escasas incursiones en el barroco, me parece de gran interés el Haydn que dejó el húngaro. Como decimos, en el álbum reseñado en la última página, su visión del compositor es casi beethoveniana, lo cual, sobre todo si tenemos en cuenta las obras de que se trata, es un acierto pleno. Su Mozart, con ser de gran altura, no llega a interesar tanto como Haydn; es más, parece como si estuviese hecho con el punto de mira girado más al compositor de *La Creación*, que al propio salzburgués. Muchos han querido ver en él un Mozart al estilo americano; puede que sea verdad, desde luego, no parece deducirse así al compararlo con otros de aquellas tierras, lo que parece es un Mozart "haydniano", más que otra cosa. En cualquier caso, sobre todo por esto último, interesante como decimos.

"Una de las características que marcaron a Szell a lo largo de toda su carrera fue el rigor y el respeto a lo escrito en la partitura"

orquesta (la de Cleveland) que poco tiene de ello. Es un clásico que hay que conocer y contemplar como tal. Con todo, creo que su mejor aportación a la música del de Bonn es su grabación de la música incidental de *Egmont*, con la Filarmónica de Viena y nuestra Pilar Lorengar. Su mejor tributo a los Conciertos para piano la consigue junto Gilels, su grabación conjunta para Emi (ahora Warner).

Más interesantes me parecen su Schumann y, sobre todo, su Brahms. El ciclo sinfónico del autor de *Carnaval* es incontestable, hecho de un solo trazo, de una perfección abrumadora, pero desprovisto casi siempre de la necesaria poesía; en cambio, el del hamburgués posee toda la fuerza volcánica contenida en los pentagramas, aunque sí hemos de puntualizar que están mucho mejor expuestas las dos Sinfonías extremas que la intermedias. Memorabile sigue manteniéndose el *Doble Concierto* que registraron para Emi entre él, Oistrakh y Rostropovich; no tanto interesan los Conciertos para piano (Curzon / Decca para el *Primero* y Serkin / Sony para el *Segundo*).



George Szell, Helene Szell y Arthur Rubinstein brindando sentados en la terraza de una cafetería.

Wagner fue tratado por el húngaro en sus años de director de foso. De su etapa de Cleveland se conservan algunas oberturas y fragmentos orquestales de muy buena factura, aún teniendo en cuenta su personal sonido, quizás no muy adecuado para esta música y, desde luego no trabajado en la misma medida que en otros compositores, como Strauss, por ejemplo, de quien Szell legó unas cuantas páginas memorables; la que más, el registro que reseñamos en la última página, junto a Schwarzkopf. También Mahler es abordado por el director, aunque no con los mismos resultados que Strauss; personalmente, no comparto la favorable opinión generalizada sobre su versión de la *Sexta Sinfonía* del compositor, ni aún la de la *Cuarta*, ni una ni la otra se encuentran entre lo mejor que Szell nos dejó. Tampoco Bruckner termina de convencer del todo, a excepción del extraordinario *Adagio* de la *Octava* que consigue en su registro oficial con Cleveland (Sony). La *Tercera* se encuentra un poco anticuada en el concepto, y la realización no es todo lo satisfactoria que cabría esperar. Sí encontramos una interesante *Séptima* en el álbum Orfeo que reseñamos en la última página, en la cual parece que Szell penetra por fin en el universo del de Ansfelden, como ocurre en el citado *Adagio* de la *Octava*.

La música checa encuentra un lugar de excepción en el repertorio del húngaro, especialmente la Dvorak. Szell frecuenta sobre todo las tres últimas Sinfonías de compositor, las dos series de *Danzas eslavas* y el *Concierto para violonchelo*. No siempre obtuvo los mismos resultados cuando se acercó a estas músicas, pero sí dejó unos cuantos registros memorables de ellas y, eso sí, casi siempre parecía transmitir un sentimiento especial, no habitual en él, cuando dirigía esta música. De todos estos registros, cabe destacar la *Octava Sinfonía* registrada por Emi hacia finales de los sesenta, indudablemente uno de los hitos de la discografía de una obra especialmente afortunada en los estudios de grabación.

No obstante, más que pormenorizar en una versión u otra, creo que es importante contemplar el legado del director en su conjunto, como una gran obra comenzada y completa en sí misma.

La huella del director

Aventura americana: Columbia, CBS, Sony



HAYDN: Sinfonías 88, 92-99 y 104. Orquesta de Cleveland / George Szell. Sony · 4 CD · ADD

Aunque no suele decirse a menudo, Szell fue un extraordinario intérprete de Haydn. Su estilo claro, transparente y analítico le iba perfectamente a una música como esta, tan sincera y sin tapujos. Su entendimiento del compositor nos introduce ya en el umbral del universo beethoveniano; se puede comprobar en las sinfonías aquí contenidas, especialmente en una n. 97 con evidentes guiños a la *Quinta Sinfonía* del de Bonn.



BRAHMS: Sinfonías · Variaciones Haydn · Oberaturas. Orquesta de Cleveland / George Szell. Sony · 3 CD · ADD

Brahms fue otro de los compositores que Szell atendió con mayor acierto. Este ciclo de las Sinfonías es uno de los clásicos que todo interesado en el tema debe conocer. Su factura impecable responde con la máxima fidelidad a las convicciones del director húngaro, que adapta a la perfección el lenguaje brahmiano a las características propias de una orquesta que él mismo perfiló tras años de trabajo.



GEORGE SZELL DIRIGE DVORÁK Y SMETANA. Rudolf Firkusny, piano. Orquestas de Cleveland y Filarmónica de Nueva York / George Szell. Sony · 7 CD · ADD

La música checa o la húngara, y Dvorák en particular, siempre ocuparon un especial lugar en el repertorio de Szell. Dejó no pocos ejemplos de lo que daba de sí ante la obra del compositor checo; no siempre con el mismo acierto, hay que decirlo. En cualquier caso, sobre todo habida cuenta que por aquellos años no todo el mundo se interesaba por esta música, no podemos dejar de destacar su labor al respecto.

Otras aventuras



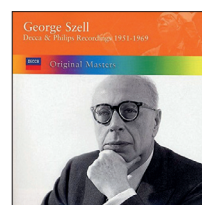
MAHLER: Des Knaben Wunderhorn. Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta Sinfónica de Londres / George Szell. Warner · CD · ADD

Uno de los más grandes registros llevados a cabo por Szell. Además, la contribución de las dos voces es decisiva. Es, sin duda, el mejor Mahler que firmó el director a lo largo de toda su carrera, al tiempo que una de las contadas grabaciones de este ciclo de Lieder que pueden ser recomendadas sin reservas. Combina la característica imagen de "frialdad analítica" del director con la cercanía y calidez que demanda la obra.



STRAUSS: Cuatro últimos Lieder · Doce Lieder con orquesta. Elisabeth Schwarzkopf. Orquestas Sinfónicas de la Radio de Berlín y de Londres / George Szell. Warner · CD · ADD

Otro de los registros imprescindibles del director, aún más (si cabe) que el anterior, pues la música aquí contenida es muy superior. Imposible prescindir de esta versión de los *Cuatro últimos Lieder* de Strauss una vez que se escucha, tanto por Schwarzkopf como por Szell, pero es que el resto del disco es también insustituible. Como la anterior, grabación histórica realizada por la extinta Emi, ahora rescatada por Warner.



GEORGE SZELL. Las grabaciones para Decca y Philips entre 1951 y 1969. Diferentes solistas y agrupaciones orquestales / George Szell. Decca · 5 CD · ADD

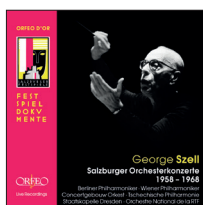
Entre estos discos podemos encontrar cosas como la música incidental completa para *Egmont*, con la Filarmónica de Viena y Pilar Lorengar, sin duda la versión más recomendable de la obra, que Universal prácticamente ha ignorado para el CD, o una *Quinta* (también de Beethoven) con la Orquesta del Concertgebouw, marca de la casa; unas *Tercera* de Brahms y *Octava* de Dvorak también al frente de los holandeses, de 1951...

En vivo



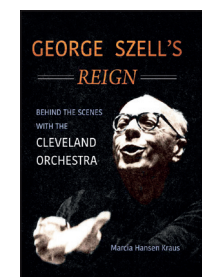
MOZART: Don Giovanni. Ezio Pinza, Salvatore Baccaloni, Norman Cordon, Florence Kirk, Eleanor Steber, Bidú Sayao. Metropolitan de Nueva York / George Szell. Archipel · 3 CD · ADD

Este *Don Giovanni*, de 1944, nos descubre al Szell director de foso. No se prodigó demasiado como tal durante la última etapa de su carrera, es decir, desde que se puso al frente de las huestes de Cleveland, pero sí fue mucho más activo al respecto hasta ocupar dicho cargo, ocupándose de compositores como el salzburgués o incluso Wagner, dos autores de los que fue un intérprete bastante más interesante de lo que en principio pudiera parecer.



GEORGE SZELL. Concertos orchestrales en Salzburgo entre 1958 y 1968. Cliford Curzon, Rudolf Firkusny. Diferentes orquestas / George Szell. Orfeo · 7 CD · AAD

Por estos siete CD discurre más de una década de apariciones de Szell en el Festival de Salzburgo. Indudablemente, su relación con Karajan tuvo mucho que ver en que el húngaro fuese uno de los principales invitados al evento musical que corona los veranos europeos. Son buenos ejemplos para comprobar como se comportaba el director en vivo; además, se incluyen obras del repertorio que siempre le caracterizó.



MARCIA HANSEN KRAUS: El reino de Szell. Universal of Illions Press. ISBN: 978-0-252-06481-2 · EE. UU, 272 págs (en inglés)

Para finalizar estas recomendaciones, un libro sobre el director que quizás cambie el concepto que a menudo se tiene de él. La autora elabora un detallado retrato del húngaro a partir de los años de Cleveland, donde trasciende los elementos puramente técnicos y desciende a los aspectos más íntimos del Szell hombre-músico, aportando una visión de su personalidad más cercana de lo que suele ser habitual.

Klaus Florian Vogt

El tenor que reina en la Verde Colina

por Lorena Jiménez

La voz de Klaus Florian Vogt llega a través del hilo telefónico, desde la capital de Sajonia, donde el tenor está interpretando al joven caballero Walther von Stolzing (*Die Meistersinger von Nürnberg*, Wagner), en la *Semperoper* Dresden. Vogt, alemán del norte, de 1970, estaba en Viena cuando en 2007 le llamaron desde Bayreuth para debutar a escasos días como Walther von Stolzing en la nueva producción de *Meistersinger* de Katharina Wagner en el mítico Festspielhaus; desde su primera aparición, despertó el entusiasmo unánime de Bayreuth y se convirtió en el cantante favorito de tan exigente y entendido público. La crítica alemana le saludó al día siguiente de su debut, como el nuevo *Heldentenor* de Wagner que todos habían estado esperando desde hacía tiempo: había nacido el nuevo tenor estrella de la Colina Sagrada. En el verano de 2010, tras el abandono de Kaufmann, aceptó el reto de compaginar el rol de Walther que le había convertido en la estrella del cartel de *Meistersinger* con el rol protagonista de *Lohengrin*; su debut como Lohengrin en el Festspielhaus fue recibido con el público puesto en pie y una sonora ovación de más de treinta y cinco minutos. Desde entonces, su nombre ha estado ligado al Caballero del Cisne en todos los teatros de ópera del mundo y reina en la Verde Colina como estrella indiscutible de los Bayreuther Festspiele. Este mes llega al Liceu barcelonés para cantar su emblemático Lohengrin, como uno de los tenores wagnerianos más demandados de la escena lírica internacional. Pero, a pesar de su éxito, el tenor que fue trompa de la Orquesta Filarmónica Estatal de Hamburgo durante diez años, que acabó sobre el escenario como estrella lírica internacional, es un hombre accesible, espontáneo; un hombre de discurso breve y trato agradable. Detrás de la estrella, hay un hombre de familia y un padre entusiasta, que le gusta viajar en caravana, navegar, correr en su Harley Davidson o pilotar su propio avión.



El Lohengrin de Wagner ha sido su tarjeta de presentación desde hace más de una década, un rol con el que ha triunfado en los teatros más prestigiosos del mundo. ¿Cómo definiría usted al Caballero del Cisne?

Pues... a ver, ¿cómo lo podría decir? Lo veo como una figura que tiene una actitud que es absolutamente sincera, con gran sentido de la justicia... Y, por supuesto, diría que es una figura amable, que está al servicio de la justicia...

¿Cuál es su parte favorita de esta ópera sobre el hijo de Parsifal y Caballero del Santo Grial?

Sin duda, el *Gralsezählung* es siempre un momento culminante, pero también me gusta mucho el momento en el que Elsa pregunta y se cuenta toda la historia y se desata toda la tragedia...

Yo le vi por primera vez, hace diez años, en la producción de Hans Neuenfels en el Festival de Bayreuth, ¿qué tal se lleva con los directores de escena? ¿Está abierto a nuevas ideas de Regie?

Sí, creo que sí soy muy abierto, solo tiene que ser coherente y comprensiva... Para mí, es muy importante que el personaje quede bien reflejado, que yo pueda visualizar bien y por mí mismo cómo viene reflejada una figura para poder seguirla y que el público también la pueda comprender...

Desde su primera actuación se convirtió en el cantante favorito del Festival, pero, ¿cómo recuerda aquella primera llamada de Bayreuth para hacer una sustitución de última hora?

Fue algo totalmente inesperado, y tuve que viajar a Bayreuth en el plazo de dos días... Yo estaba en aquel momento en Viena para otra producción y la verdad es que fue realmente sorprendente; pero, gracias a Dios, pude hacer algunos ensayos para meterme desde el principio en esa producción...

¿Es el Festspielhaus de Bayreuth su escenario favorito?

Sí o, en cualquier caso, uno de mis lugares favoritos... El buen ambiente del Festival de Bayreuth es algo muy especial...

¿Y qué me dice de esa especial acústica del Festspielhaus?

A mí la acústica del Festspielhaus me gusta mucho, aunque desde el escenario suena muy diferente a cómo la escucha el público. De hecho; el público escucha un sonido orquestal muy cubierto, y en el escenario se escucha completamente distinto. Sin embargo, en Bayreuth no es necesario forzar la voz en absoluto y desde el punto de vista de la dinámica, se puede hacer muy bien un *piano* o un *pianissimo*...

¿Qué más hay que tener en cuenta cuando se canta en el Festspielhaus de Bayreuth?

Bueno, yo no diría que se tenga que cantar de otra forma... De hecho, no se debería hacer... Pero, dada la peculiaridad de la acústica, hay que estar muy atento a la orquesta y tratar de adelantarse a ésta para que el sonido se mezcle acústicamente a la vez.

Otra peculiaridad de Bayreuth son esos largos descansos con picnic incluido, entre los actos. En *Lohengrin*, por ejemplo, tiene casi dos horas de pausa entre actos... ¿Es difícil mantener la tensión después de un descanso tan largo?



Como Walther von Stolzing, en *Die Meistersinger von Nürnberg* en el Festival de Bayreuth.

Sí, eso es un problema (risas). Naturalmente trato de relajarme un poco, de estar un poco tranquilo... Pero cuando regresas al escenario después de una pausa de dos horas, obviamente tienes que volver de nuevo a prepararte, calentar la voz de nuevo un poco...

Por cierto, ¿todavía viaja en caravana a Bayreuth?

Sí, sí, claro... Siempre viajo en caravana, pero ahora ya no dormimos en la caravana, tenemos un sitio allí, un apartamento donde nos quedamos... Así que la caravana está con nosotros en Bayreuth, pero ya no es nuestra vivienda allí (risas).

¿Se ensaya más en el Festival de Bayreuth que en otros festivales o teatros?

Yo no diría que se ensaye mucho más en Bayreuth, pero quizá sea más intensivo, porque incluso hay tres ensayos en un día... El año pasado, por ejemplo, hice dos obras, así que tuve que andar de un lado a otro para los ensa-

“Christian Thielemann y la Staatskapelle Dresden son el team perfecto para cantar Wagner, funcionan muy bien”



© BAYREUTHER FESTSPIELE / ENRICO NAVARATH

Klaus Florian Vogt como Lohengrin del Festival de Bayreuth de 2019.

vos de escena... Por la mañana, hasta la una, ensayaba una obra, y a partir de las dos de la tarde, ensayaba otra obra... Es decir, que sí es bastante intensivo...

Desde su debut como Lohengrin (Erfurt, 2002), lleva cantando Wagner desde hace casi dos décadas. ¿Es el compositor con el que se siente más identificado como cantante?

Sí, por supuesto, me encanta Wagner y me alegra poder cantar en esta *Fach* (especialidad), y en ese sentido, Wagner es, sin duda, uno de mis compositores preferidos...

¿Y ya le gustaba Wagner en su etapa como músico de orquesta?

Sí, por supuesto; de hecho, mi amor por Wagner viene de ahí... Tuve oportunidad de preparar varias veces el *Ring* y de hacer muchos ensayos para nuevas producciones en Hamburgo, también en Hannover y en otros lugares, y me enamoré de esta música, porque naturalmente es muy interesante para un trompista...

¿Y cuál es el mayor desafío a la hora de enfrentarse a las obras de Wagner como cantante?

Pues el mayor desafío es que tienes siempre a esa gran orquesta, y seguramente también la larga duración del rol... Por ejemplo, *Lohengrin* en Bayreuth dura cinco horas... *Meistersinger von Nürnberg* dura más de seis...

“El mayor desafío con Wagner es que tienes siempre a esa gran orquesta y también la larga duración del papel”

Comenzó su carrera musical como músico de trompa en la Philharmonisches Staatsorchester Hamburg...

Sí, tengo muchos recuerdos de aquella época e, incluso, muy cercanos también, porque acabo de estar en Hamburgo como Lohengrin y Paul en *Die Tote Stadt*... Disfruté mucho aquel tiempo como músico... Llegar a tocar en una orquesta era, entonces, mi profesión soñada...

Los músicos de orquesta siempre tocan con la partitura delante. ¿Al principio de su nueva trayectoria profesional como cantante, le costó memorizar?

Pues sorprendentemente no... Es verdad que un músico no está acostumbrado a tocar de memoria, pero lo cierto es que cuando comencé mi nueva trayectoria como cantante, tampoco utilizaba mucho la partitura para cantar porque me molestaba, y prefería cantar sin partitura porque me sentía mucho más libre desde el punto de vista musical y de la expresión... Así que lo de memorizar la partitura fue un cambio, pero, en realidad, no fue problema ninguno...

¿Y cómo se produce esa transición del foso de la orquesta al escenario? ¿Quién descubrió su voz?

Fue mi mujer... Mi mujer estudió canto y también fue cantante... Un día cantamos juntos en una fiesta familiar y así surgió todo...

En sus inicios como cantante formó parte del Ensemble de la Semperoper de Dresde, la ciudad desde donde atiende mi llamada telefónica y donde estos días protagoniza *Die Meistersinger von Nürnberg*...

Sí, así es... Durante cinco años formé parte del ensemble de la Semperoper y, por supuesto, también es una época que tengo muy presente y, además, naturalmente conozco...

co a mucha gente aquí... Siempre he disfrutado mucho del ambiente y la atmósfera de esta casa, donde me siento entre colegas... Además, la Semperoper es un teatro de ópera en la que la acústica es especial y, también, visualmente es un teatro muy bonito con un escenario enorme... Así que para mí siempre es un gusto volver...

Supongo que también le gustará de la Semperoper el extraordinario Klang (sonido) de la Staatskapelle Dresden, como expertos músicos wagnerianos...

Sí, la Staatskapelle es, sin duda, una orquesta fantástica... Y ahora que estoy cantando con Christian Thielemann, es un auténtico placer poder estar aquí...

¿Es Christian Thielemann y la Staatskapelle Dresden el team perfecto para cantar Wagner?

Sí, yo creo que sí... Desde luego, funciona muy bien...

Y hablando de Wagner, ¿por qué tardó un tiempo en aceptar cantar Tannhäuser?

Tannhäuser es un rol muy estresante y difícil; en mi opinión, con él se tienen unas expectativas concretas... Por eso, he tardado tiempo en hacerlo, pero estoy contento de que ahora sí puedo hacerlo y que haya funcionado bien... De hecho, se ha convertido en una de mis roles preferidos...

¿Y también le veremos pronto como Tristan?

Sí, claro, ya lo tengo en mente... (risas).

Ha interpretado Fidelio de Beethoven en Milán, Dresde, Viena, Munich, Berlin... y en su regreso al Met. ¿Qué exige Beethoven al cantante?

Con Beethoven hay que cantar muy exacto y puntual, ya que es *Klassik*, y digamos que queda poco espacio para hacer posibles variaciones... Me gusta mucho hacer *Fidelio* y Beethoven en general...

De hecho, canta a menudo la Novena Sinfonía y lo hará de nuevo en los próximos meses en la Musikverein con la Wiener Philharmoniker y Andris Nelsons...

Sí, así es... Haré también dos o tres *Missa Solemnis*, y tengo muchas ganas, porque son obras fantásticas...

¿Y qué me dice de otros compositores? ¿Le apetecería cantar, Bach, por ejemplo? ¿Lo ha cantado ya?

Sí, ya lo canté, aunque poco, y me gustaría volver a cantarlo, pero tengo el problema de que al cantar Wagner no se imaginan que pueda cantar Bach... (risas). Me refiero a que el problema está un poco en que tienen miedo a que cante demasiado alto o incluso que no sea exacto... O que cante demasiado romántico... Pero yo creo que eso no es así, es decir, creo que lo puedo hacer bien...

También ha cantado recitales. ¿Dónde se siente más a gusto?

La verdad es que no sabría decir qué me gusta más, porque las dos te enriquecen... En la ópera, me gusta especialmente el hecho de que uno puede convertirse en otro personaje; esto me enriquece desde el punto de vista interpretativo y, además, es divertido y agradable hacer ópera y crear un equipo tan grande con tanta gente junta, incluida la orquesta, los otros solistas, las colegas del equipo técnico... Pero, también es bonito estar solo en una *Liederabend*... Los *Lieder* tienen su propia expresión, describen y dan forma a ideas propias, y se tiene una gran libertad... Además, solo tú eres responsable, artística y musicalmente hablando...



© HARALD HOFFMANN

Este mes Vogt llega al Liceu barcelonés para cantar su emblemático Lohengrin, como uno de los tenores wagnerianos más demandados de la escena lírica internacional.

Una curiosidad: ¿Qué tipo de música escucha Klaus Florian Vogt en privado?

Pues escucho poca clásica... Escucho, por ejemplo, cosas antiguas americanas como Dean Martin o cosas así... Me gusta también mucho el sonido de *Big Band*... O también me gusta el *funk*... Para escuchar clásica necesito mucha tranquilidad porque quiero concentrarme en la música, así que prefiero ir a un concierto que escuchar una grabación...

De un pequeño pueblo del norte de Alemania a viajar durante todo el año por todo el mundo... ¿Qué es lo que más echa de menos de Schleswig-Holstein?

Lo que más echo de menos es el agua, pero en Barcelona naturalmente no lo echaré de menos... (risas). La verdad es que tengo muchas ganas de ir a Barcelona... En definitiva, lo que más echo de menos es el mar, el viento y el humor del Norte de Alemania...

Una última pregunta: ¿sigue desplazándose en el avión que usted mismo pilota? ¿Viajará con su Mooney a Barcelona? ¿De dónde le viene esa pasión por volar?

(Antes de contestar emite una gran carcajada) Volar era mi sueño de juventud, y luego tuve la posibilidad de volar con un colega, y me convenció para que lo hiciera... En principio, no voy a pilotar yo mismo para ir a Barcelona...

Le deseamos que su Lohengrin de Barcelona vuele tan alto como su Mooney. Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Leonidas Kavakos

Experiencia y sabiduría en el violín

por Juan Antonio Llorente

En 1827, meses después de la muerte de Beethoven, Grecia, tras casi cuatro siglos sometida al Imperio Otomano, ganaba en Navarino la batalla decisiva para su independencia. Sellaría la contienda el Protocolo de Londres en 1830, tres años antes del nacimiento de Brahms. Se comprende así la falta de anclajes de la que fuera cuna de la Civilización Occidental con el mundo de la conocida como música clásica. De ahí la excepcionalidad en esta disciplina de nombres surgidos en ese país, como Dimitri Mitropoulos, Maria Callas o Iannis Xenakis, a los que se suma el del violinista Leonidas Kavakos (Atenas, 1967). Nacido y formado en una familia de melómanos, se acabó de forjar en las clases de Kafantaris, padre de la Escuela Griega de Violín. El lanzamiento de Kavakos vendría propiciado con la obtención, a los 18 años, del Premio Sibelius, al que siguieron, con 21, los Concursos Paganini y Naumburg. Quinto Titular de la Camerata Salzburgo, creó un Festival en su ciudad natal, a la que regresa cada año para impartir las *masterclasses* que inició en 2013. Familiar en los ciclos de Ibermúsica, el pasado mes de febrero volvía a triunfar junto al pianista Enrico Pace con tres Sonatas de Beethoven (ver crítica en nuestra web). El mismo compositor que le traerá de nuevo a Madrid el próximo mes de junio con la Orquesta Nacional de España y David Afkham al frente, para interpretar el *Concierto para violín y orquesta en re menor Op. 61*, que acaba de aparecer en Sony Classical, donde Leonidas Kavakos graba en exclusiva.



Beethoven en febrero; Beethoven en junio. ¿Son perfectos los números redondos para recordar a un compositor?

No creo en absoluto en ese tipo de conmemoraciones. Si no estoy en contra de una celebración puntual, es por mi convencimiento de que a Beethoven se le celebra año tras año desde que nos dejó. El mundo de la música no existiría sin la que él escribió. Ya en vida era famoso y su música, por importancia existencial, se valoraba hasta el punto de considerarse necesaria para todo el mundo. La idea creció con su desaparición, y lo estamos recordando desde entonces. Aunque en 2020 se le rinde un tributo especial por una cifra tan redonda como los 250 años de su nacimiento, Beethoven nunca será celebrado suficientemente. A quien le aburra tal bombardeo de homenajes, que trate de comprender lo pequeños que somos frente a alguien como él y su obra. Podría citar otros nombres, pero en el caso concreto de Beethoven y en lo que a mi respecta, su creación es tan importante, que no sé cuántas vidas necesitaría dedicarle para llegar a comprenderlo. Cualquier músico (sea director, pianista, violinista...) que haya dedicado treinta o cuarenta años de su carrera a Beethoven, dirá que cada vez que regresa a una partitura suya, encuentra detalles que antes no había percibido. Y no es un logro personal, por haber descubierto algo nuevo. La razón debemos buscarla en la grandeza de una obra, que se puede abordar desde distintos puntos de vista, y cada cual quiere hacerlo desde su propia perspectiva. Ante creadores como Beethoven, Mozart, Velázquez, Bach o cualquier otra de esas grandes personalidades del pasado, sientes una impresión similar a cuando miras una estrella en el cielo: no puedes apresarla, ni siquiera tocarla. Lo único que te está permitido es intentar aproximarte a ella para comprenderla, y no en su totalidad: sólo una parte. Para nosotros, en nuestro nivel, en el tiempo que les dediquemos de nuestras vidas, son estrellas que nos guían. Unas nos orientarán en la música, otras en la filosofía o en las distintas artes y ciencias. En el momento en que intentamos abrazarlas y hacerlas nuestras, empieza el gran misterio.

Llegando incluso a destruir a quien lo haga...

Exacto: reduciéndolo a cenizas. Es justamente lo que intentaba expresar. Por eso digo que, al margen de fechas específicas para ensalzar a Beethoven, si lo hacemos cada año y de distintos ángulos, lejos de aburrirnos, nos va a ayudar. En cuanto a nosotros, involucrados en lo que llaman *show business*, es una obligación recordar al ser humano, cuya música nos puede impresionar en todos los campos: Concierto, Sonata, Sinfonía, Cuartetos y obras camerísticas. Todo lo elevó a nivel superior. Es lo que debemos celebrar. Y aprender de ello sin parar, porque su música es imparable.

Del total de sus conciertos este año, ¿en cuántos está presente Beethoven?

No lo sé con certeza. De memoria puedo decir que en este año tocaré en cinco ciudades de distintas partes del mundo el ciclo completo de Sonatas, lo que se traduce en 15 conciertos, aparte de programas aislados, como el que acabo de hacer en Madrid con tres de las Sonatas. Además, tocaré en muchas ocasiones el *Concierto para violín* en América, Europa y Asia. Sin olvidar las tres veladas pendientes en el Carnegie Hall de Nueva York dedicadas a Sonatas y Tríos beethovenianos, con Yo-Yo Ma y Emanuel Ax. Es decir, que hay mucho Beethoven.

¿La mitad de su agenda, diríamos?

No estoy seguro. Pero por ahí andaría.

Las notas de su reciente disco, que centra el *Concierto Op. 61*, recogen las palabras de Beethoven "Ama la libertad por encima de todo, y nunca niegues la verdad". ¿Podría ser *leitmotiv* vital de un músico como usted?

Recordando siempre qué significaba la palabra libertad, que no tenía el mismo sentido con el que la utilizamos hoy,



© Marco Borggreve

Aunque en 2020 se le rinde un tributo especial por una cifra tan redonda como los 250 años de su nacimiento, Beethoven nunca será celebrado suficientemente", afirma Leonidas Kavakos.

cuando no tenemos libertad absoluta, al estar limitada por reglas que marca la sociedad. En una habitación somos libres para podemos movernos como queramos, siempre y cuando no salgamos de ella. Es algo muy importante de comprender. Alguien como Beethoven, especialmente dotado a la hora de improvisar, con sólo dos notas podría hacer música durante toda un vida. Pero en el momento de dar forma a una obra, desde el punto de vista de la estructura, crea un marco totalmente preciso y compacto. Llegados a ese punto, desaparecen las improvisaciones. Esa es la libertad que busco en la obra de Beethoven: la de entenderla, mientras otros lo hacen con una mirada distinta. Respetando en todo momento dónde están las fronteras y qué significan. De no tener muy claros tales límites, estaríamos invadiendo territorios ajenos.

Frente a la partitura, ¿hasta dónde siente que puede sentirse libre?

Intentaba describirlo. Personalmente, no diferencio entre música y vida. Para mí, la vida es como una partitura de Beethoven o de cualquiera de los grandes compositores. El hecho de interpretar o estudiar una partitura suya, no está lejos de representar nuestro papel en la sociedad cuando debo declamar un texto específico. La única ventaja en este caso es que conozco el texto cuando me pongo frente a la Sinfonía o a la partitura, porque es muy concreto, y en la vida debo tratar de encontrarlo fuera. La libertad tiene que ver con lo que la partitura me permite hacer. Por lo general, contamos con instrucciones del propio compositor, a las que intentamos ceñirnos en la medida posible. Por ello, para mí es tan importante comprender el DNI de la composición. Qué códigos encierran los pentagramas y qué motivos llevan a ciertas frases y anotaciones a las que los compositores recurren, regresando a ellas una y otra vez, ya sea en formas mayores, medianas o reducidas. Como sea, pero siempre están ahí. Por otra parte, tienes que ver cómo proceden con las armonías. Me resulta fundamental el modo en que utilizan la métrica. Esos son los elementos que definen el punto hasta



© MARCO BONGIOREVE

El violinista interpretó recientemente, con Enrico Pace, tres Sonatas para violín y piano de Beethoven en Ibermúsica.

el que puedo ejercitar mi libertad. Siento que sólo por esa vía es posible un acercamiento al compositor.

¿Es el *Concierto Op. 61* el más repetido de su repertorio?

Diría que no, aunque son incontables las veces que lo he interpretado. Pero el que más, posiblemente ha sido el de Sibelius. Aun así, el de Beethoven no se queda a la zaga. Lo he tocado en todas partes desde que me decidí a hacerlo siendo muy joven. Al principio, no frente al público, pero enseguida me animé a hacerlo.

¿Sirve más a Beethoven como solista, o dirigiéndolo desde el violín?

De ambas maneras. El privilegio de haberlo podido grabar como director con una orquesta como la Bayerischen Rundfunks, se traduce en que la interpretación más o menos refleja al 100 por 100 mis ideas sobre la obra. Por supuesto que, como siempre ocurre con las grabaciones en directo, al ser en un momento concreto, nunca tienes los resultados absolutamente bajo control. Pero el lujo de haber contado con una orquesta tan increíble (algo así como un maravilloso grupo de cámara), y de no contar con una batuta enfrente, invita a mostrar la expresión absoluta de la música. A eso aspiraba. Mi condición era que si algún día lo grababa sería sin director, como único responsable de los resultados. Sólo así se podía evidenciar lo que pienso de esta música. Decidir un acercamiento estilístico a la hora de interpretar es muy difícil hoy, cuando contamos con muchas referencias respecto al modo histórico de tocarlo, que hacen que mucha gente tenga su propia concepción, y me parece muy problemático. Adorar la música de Beethoven de un modo específico, podría acabar por alejarnos de ella.

Está universalmente aceptado que Beethoven fue un revolucionario, que apuntaba hacia el romanticismo y más adelante...

Por eso debemos intentar, al menos yo lo he hecho, decir: de acuerdo, hay lugares en los que se requiere de la música un cierto modo de ser tocada. Beethoven está mirando más allá de su tiempo, demostrando que era posible traspasar las barreras del clasicismo para abrirse al romanticismo. ¡Cuántas veces apostaba por escribir su música en *crescendo*, *crescendo* y, súbitamente, *piano*! O tocar un *pianissimo* y, acto seguido, un enorme *forte*. El tipo de desafío

emocional que propone a la audiencia es algo a lo que hoy estamos acostumbrados después de experimentarlo muchas veces, pero entonces era imposible de concebir. Y no deja de sorprendernos aun. Hagamos por regresar hasta aquel momento, tratando de comprender qué experimentaban tanto el intérprete como el público. Con mi acercamiento personal a esa música, intento poner de relieve la idea de un hombre que se propuso aportar novedad, desafiando cualquier límite. Al hombre con el dinamismo más increíble en su música y sus emociones y al hombre de enorme corazón, capaz de crear todo esto. A ese respecto, cuando estudiamos manuscritos suyos, como el del *Concierto para violín*, una de sus obras más líricas, nos encontramos una partitura con tantas correcciones, que parece un campo de batalla. Porque tenía dos o tres ideas, y luego hacía cambios, con tachones que encuentras en negro, azul, rojo... Como si allí se estuviese librando un combate, propio de alguien muy inquieto y tan obsesivo como muchas veces es su música.

¿Piensa en la *Novena Sinfonía*?

O en la *Séptima*... (tararea), durante diez o 15 minutos, con el mismo motivo. Cuando grabamos el *Concierto*, en la segunda parte incluí la *Séptima Sinfonía*, y le dije a la orquesta: por favor, vamos a tocar obsesivamente. No podemos estar encerrados en nuestro globo. Ese es el modo en que intento mi aproximación a su música. Sin tratar de remitirme a cómo se hacía en tiempos de Haydn o de Mozart: propongo servirla como la de un adelantado a su tiempo, conociendo, por supuesto, lo que entonces se hacía. No tocamos un Beethoven romántico. Si nos limitáramos a hacerlo sólo con esa idea, el resultado sería horrible. Como también lo sería si lo hiciésemos de modo, digamos, totalmente clásico. Hay un punto intermedio, en el que para mí se sitúa su música. Ahí están las verdaderas dificultades a la hora de abordarla: el donde, el cuándo y el cómo.

Imponiendo esas condiciones a la música de Beethoven, le resultará cada vez más difícil tener un director enfrente...

Siempre es difícil, claro que sí, cuando se trata de este tipo de repertorio. Si hablamos de compositores posteriores, como Berg, por ejemplo, naturalmente que lo necesito. El director es siempre importante para mí, al brindar la posibilidad de intercambiar opiniones en caso de desacuerdos, que normalmente no existen: todo el mundo ayuda, todo el mundo es respetuoso. Si el director me traslada una idea que me guste, inmediatamente la incorporo. Es la actitud a la que aspiro como director.

Hace años comentaba que desde el violín sólo se veía dirigiendo Mozart...

¿Solo Mozart? ¿Dije eso?. Por supuesto que Mozart sí, pero también puedo hacerlo, y lo he hecho, con Bach, Beethoven, Schubert o Mendelssohn. Fuera de estos nombres, todo se complica. Pero con una gran orquesta y suficientes ensayos, añadiría otros compositores. Algunos colegas se atreven con Schumann, Brahms o Prokofiev, muy difíciles de dirigir mientras tocas. Al hablar de grandes orquestas, me refiero a aquellas en las que sus músicos te escuchan, dispuestos a incorporar cada detalle que sugieras. En el caso de Beethoven, lo vengo haciendo desde mis tiempos en la Camerata de Salzburgo. No lo he hecho con Prokofiev, y creo que no lo haré. Ni he dirigido Brahms ni Schumann, por quien tal vez me decida algún día. Pero es difícil, porque necesitas muchos ensayos.

El próximo mes de junio, el *Concierto de Beethoven* le trae de nuevo a Madrid, con la OCNE y su titular David Afkham. ¿Qué pide a un director en esta obra?

Nada. Llego y nos ponemos a tocar, sin condición previa alguna. En eso radica la grandeza de tocar con una orquesta, o de dirigirla. Si apareces con tus propias ideas, la orquesta

tiene su sonido personal, y contamos con muy poco tiempo para conjuntar ambas cualidades... Por tanto, ignorando a priori como empezar, a qué debo aspirar ni qué puedo exigir, me limito a aportar mis propias ideas. A Madrid llegaré con esa disposición.

Acaba de regresar a Ibermúsica, su cita de referencia en Madrid...

Muy feliz de que así sea, estando ahí Alfonso (Aijón). Si en el mundo de la música hubiera sólo dos personas como él, todo iría mucho mejor. Emociona tratar con alguien como él, por su gran conocimiento de la música y por su bondad como ser humano. Conociendo su trayectoria, tienes que respetar enormemente a un ser tan íntegro y al tiempo tan puro. Lo que ha conseguido hacer por la música en España es un milagro. Mis colegas de todas las generaciones dicen lo mismo de él.

Esta vez venía con Enrico Pace, interpretando tres de las Sonatas de Beethoven, que grabaron en 2012. Pasado este tiempo, ¿su concepto continúa siendo el mismo?

La estructura es absolutamente la misma. Lo que lo que pueda haber cambiado como persona en estos años, tal vez le ha aportado algo. En enero, antes de empezar la nueva gira con las Sonatas (primero el ciclo completo en Milán y en Roma y luego una serie de conciertos como el de Madrid), Enrico y yo volvimos a ensayarlas. Antes de empezar, estuve observando cómo lo hacíamos y escuchando las grabaciones de entonces, por contrastar el antes y el hoy, y noto que ahora, desde el punto de vista expresivo, lo hacemos de un modo un poco menos lacónico que cuando las grabamos. Pero sólo un poquito.

La concepción y el resultado dependerán del acompañante...

Por supuesto. En el caso de las Sonatas no podemos ver el piano como simple acompañamiento, porque son grandes obras para piano. Aparte de que con Enrico he trabajado tanto en ellas, cada nota, cada frase..., que en este momento, después de diez años tocándolas juntos, raramente podría hacer estas obras con un pianista que no fuera él. Ese es el modo en el que espero ir progresando en ellas. Después de lo conseguido con Enrico mi reflexión es: aquí quiero quedarme para seguir avanzando en esa dirección. Tocando con otros músicos, a veces incluimos una Sonata aislada en el programa, pero después de este tiempo interpretándolas con Enrico, no sería capaz de acometer el Ciclo al completo con un pianista que no fuera él. Hemos llegado a un punto unánime de expresión con esta música, y en esa línea vamos a continuar.

¿Sentiría celos si las enuncian Sonatas para piano y violín?

Estaría encantado. Al fin y al cabo, Beethoven las llamó así, aun siendo el primer compositor que en su *Quinta Sonata, Primavera*, hace que sea el violín el que toca el primer tema. Hasta ese momento, ocurría como con Mozart, que siempre le correspondía al piano y el violín entraba en segundo lugar. Y lo mismo que en la *Primavera* ocurre con la *Kreutzer*, la *Op. 96*, la *Octava*... Beethoven cambió todo el concepto. Porque hasta él, que además de fabuloso compositor era un pianista maravilloso, se transformó, y todo cambió al final de su vida.

Aunque llegó aprendido de casa, siempre se muestra agradecido a tres personas: Kafantaris, Gingold y Rados. ¿En qué medida a cada uno?

No me gusta hablar de mayor o menor medida, porque todo en la vida es importante. Desde el punto de vista instrumental, mi profesor en Grecia fue Stelios Kafantaris. El me enseñó a tocar el violín y afianzó mis primeros pasos hasta llegar al Concurso Sibelius. La relación con Josef Gingold, aunque fue breve, de tan sólo dos años y medio, me hizo descubrir el modo en que tocaban los grandes intérpretes del pasado.

Fue muy importante conocerlo y poderlo observar, algo que no podrán ver ya las jóvenes generaciones. Fui uno de los afortunados que pudo aprenderlo con él. Enseñando, era fácil imaginar cómo tocaban Ysaÿe y todos aquellos míticos violinistas. Pero si alguien me ha ayudado de verdad a ser un músico, ese ha sido Ferenc Rados.

Curiosamente, pianista. ¿Sigue asistiendo a sus clases?

Ahora raramente, porque ya se está haciendo mayor. A pesar de todo, cada vez que tengo la oportunidad voy a tocar para él.

En estos momentos es usted quien traspasa conocimientos en masterclasses. Como las que desde hace ocho años imparte cada primavera en su Atenas natal. ¿Cómo ve las nuevas generaciones?

Para empezar, partimos de que el nivel de los violinistas que acuden es muy alto. Como no lo he visto en ningún lugar. Los elijo personalmente, y no me fijo sólo en los que mejor tocan. A la hora de decidir, tengo en cuenta además a aquellos que veo que necesitan saber cosas que yo les puedo decir. A partir de ese punto, la meta sería aproximar la música a su vida. Raramente hablamos del modo de tocar. Si alguien tiene un problema, claro que lo miramos, pero si tal duda no existe, lo que me gusta es ayudar a que los jóvenes aporten su personalidad en la medida posible. Eso, para mí lo más importante, lo echo en falta en la educación. Hoy nos educamos con la finalidad de vivir bien, y esa buena vida llega si te formas. Pero el propósito de la educación no es ese, sino ser capaz de comprender, de concebir un acercamiento a las grandes estrellas de las que al principio hablaba, que están ahí para todos los seres humanos. Y tienen esa asombrosa cualidad de aportarnos lo divino, tratándose de seres humanos distintos, aun siendo como nosotros. Beethoven escribía música divina, pero, si nos fijamos, su vida es como la de cualquier persona. Incluso peor en algunos momentos. No es preciso vivir en un paraíso para poder escribir música sublime. En su caso surgía como resultado del esfuerzo y el dolor. Frente a los desafíos que le mostraba su entorno social, afectando a su personalidad y su obra a través de la estética y de todo lo demás. Tendríamos que hacerlo hoy. El problema es cómo educarnos al margen del sistema totalmente egocéntrico en el que estamos inmersos, por lo que cada día nos cuesta más entendernos entre nosotros. Mientras el tiempo avanza con las tecnologías, que son fantásticas, y todas esas cosas que nos divierten, nos olvidamos del factor humano y del hecho de la experiencia. Experiencia quiere decir *sé algo a lo que he llegado por mis medios*, no porque la gente hable de ello, porque lo he leído o porque en la televisión lo dicen. La experiencia es una cualidad importantísima sin la cual en la vida (y siento decirlo) nadie puede hoy llegar a ser un artista, a no ser alguien muy excepcional. Y nuestro tiempo no es el de ese tipo de personalidades, se moviesen en el campo que fuera.

Aun así, ¿confía en las nuevas generaciones? ¿Qué espera de ellas?

No espero nada de nadie. ¿Quién soy yo para esperar algo? En cuanto a si confío en las nuevas generaciones, empiezo diciendo que no creo ni en la mía. Ni en la que hay por medio. En las generaciones previas, durante la Segunda Guerra Mundial, en lugares como Auschwitz se mataba sin razón alguna: sólo por ser quien eras. ¿En qué generación voy a creer? Sólo confío en esas estrellas que son los grandes seres humanos del pasado. Desde la antigua Grecia, incluso antes tal vez, hasta fechas muy recientes, nuestra historia está llena de astros increíblemente brillantes, de los que se puede aprender. En ellos sí confío.

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Evgeny Kissin

El don y la magia

por Gonzalo Pérez Chamorro

El regreso del pianista ruso a España, de la mano de Ibermúsica, ha vuelto a despertar la expectación total, con un "todo vendido" en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en Madrid. Kissin es un genio, aunque él se considera una persona absolutamente normal, incluso tiene dificultades para "socializar", como posar ante una cámara, como el que escribe percibió ante una foto que nos hicimos juntos; estaba deseando perderme de vista lo antes posible, no le gustan las cámaras... Pero ante el piano, Evgeny Kissin posee el don y la magia del que todo lo puede, cada uno de sus discos o de sus recitales están ahí para atestiguar lo imposible, la perfección dotada de halo divino.



© JOHANN SEBASTIAN HAENEL / DG

Es asiduo de las temporadas de Ibermúsica en Madrid, pero en Barcelona llevaba como 18 años sin tocar...

Sí, de hecho sí llevaba años sin tocar... Había tocado en Barcelona varias veces en otra época. Siempre he disfrutado de mi estancia en esta ciudad. Tengo muchas ganas de tocar allí de nuevo, y espero tocar en Barcelona desde ahora con más frecuencia en los próximos años.

Hablando de Ibermúsica, que además lo representa en España y Portugal, el milagro de sus cincuenta años de existencia en un país como España es algo excepcional, casi como usted tocando tan joven con todo un Karajan...

Debo decir que Alfonso Aijón, el fundador y por mucho tiempo director de Ibermúsica, es, en cierto modo, la persona más particular que he conocido en mi vida, un hombre de una biografía verdaderamente única y cualidades humanas

increíbles, así que no hay duda de que fuera capaz de realizar el milagro de Ibermúsica y de sus cincuenta años.

¿Qué opinión tiene de la educación musical en la Rusia de hoy?

No tengo una opinión concreta sobre este tema, porque no participo en ella de ninguna manera y, por lo tanto, no estoy lo suficientemente capacitado para juzgarla.

(Nota del editor: la pregunta "¿Qué hay de toda esa escuela rusa y moscovita en el Kissin de hoy"? no quiso ser contestada).

¿Qué papel tiene un profesor en una carrera musical?

Un profesor ejerce el papel de pivote no solo en la carrera musical, también en la formación de la persona. Personalmente, nunca me ha importado la carrera como tal, siempre me encantó la música y quería tocar bien, la carrera

vino con naturalidad por sí misma. Por otro lado, tuve mucha suerte con mi maestra Anna Kantor, que fue verdaderamente maravillosa en todos los aspectos.

¿Recuerda cuándo fue la primera vez que sintió que el piano y usted iban a estar juntos de por vida?

La verdad no lo recuerdo, quizá porque era tan pequeño que esta presencia se ha desvanecido. Tenía solo dos años y dos meses de edad, demasiado jovencito para recordar este encuentro con el piano... De alguna manera, el piano siempre ha sido tan obvio para mí, que ni siquiera recuerdo haber pensado conscientemente en ello.

Ahora Beethoven, ¿pero qué otro programa nuevo nos depara en el futuro?

En los próximos dos meses tengo una gira por Europa y América con Renée Fleming, donde interpretaremos repertorio vocal de canciones de Franz Schubert, Franz Liszt, Claude Debussy y Henri Duparc. Y el año próximo interpretaré un programa para piano solo, conformado por obras de Frédéric Chopin, Alban Berg, Tjimon Khrennikov y George Gershwin. Igualmente grabaremos los dos Conciertos para piano y orquesta de Franz Liszt, con la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, dirigida por Andris Nelsons.

Y las grabaciones, ¿qué opina de ellas? Personalmente creo que todo lo que hizo para RCA es absolutamente excepcional...

Escucho grabaciones todo el tiempo que puedo, aunque no las mías propias, por supuesto, escucho las grabaciones realizadas por otros músicos; son uno de los mayores tesoros que la humanidad ha podido crear. Creo que con esto ya he dado mi opinión sobre las grabaciones discográficas.

¿Qué es lo que más le gusta de España? ¿Madrid? ¿La música española?

No solo Madrid, también otras ciudades, como Toledo, Barcelona o Segovia... Adoro el arte arquitectónico que nos



© JOHANN SEBASTIAN HANEL / DG

El pianista moscovita, una auténtica leyenda viva, pese a su juventud.

ha legado la historia. Y respecto a la música española, me encanta la música popular de este país, la folklórica, pero también otras manifestaciones artísticas. De hecho, hace pocos días visité y disfruté enormemente una exposición sobre El Greco en el Grand Palais de París. Y no puedo dejar de citar también a la ciudad de Granada.

¿Son muy diferentes el Kissin pianista del Kissin de la vida diaria?

Probablemente, pero quizá otras personas están en una mejor posición para juzgar esto, pero personalmente pienso que los dos Kissin son la misma persona. No hago diferencias entre mi actividad como pianista de mi vida diaria: una se integra como parte de la otra.

Gracias por su escaso tiempo, ha sido un placer.

<http://www.ibermusica-artists.es/es/artistas/12/evgeny-kissin>

Sonido de reyes

Madrid



© RAFA MARTÍN / IBERMÚSICA

Evgeny Kissin, durante su recital en Madrid.

Ya puedes estar en la otra punta del Auditorio Nacional o en el que te encuentres, que Evgeny Kissin sabe hacerte llegar hasta el último matiz de su piano. Y no solo por el sonido abrumador y la apabullante gama dinámica que maneja (desde el más bello *pianissimo* hasta el más poderoso *fortissimo*, evidencias aparte), su capacidad de involucrar al oyente es total, puesto que se lanza a tumba abierta desde la primera nota. Una y otra vez, cada actuación en vivo de este genio nos deja sin palabras, pero lo

que en esta ocasión se ponía en duda (cuando el artista es de tal importancia y leyenda, se le buscan demasiados *pies al gato*) era su comprensión del lenguaje beethoveniano, no siempre "correctamente" entendido por el ruso. Quien afronta a tal velocidad y pasión el *Allegro con brio* de la *Sonata Waldstein*, es porque nos quiere decir que es imprescindible hacerlo de tal modo para concentrarse en la mágica atmósfera central del *Adagio molto*, y lo entendamos de tal manera, núcleo de una *Sonata* que, para muchos, hasta ahora, era el titánico primer movimiento en el luminoso y endiosado Do mayor que Beethoven otorgaba a las más nobles de sus criaturas. Si le hubiera escrito una nota a Ulises, esta habría sido un radiante Do.

Y este es un matiz que Kissin entiende a la perfección, por lo que se puede conceder el grado de *Cum Laude* a su lenguaje beethoveniano, llevado al extremo en las *Variaciones Heroica*, pocas veces escuchadas de tal manera. O el real patetismo (dramatismo quizá, debido a unos acordes del *Grave* inicial como acero forjado) que sufrió la *Sonata Patética*, cantada en su último movimiento de manera celestial, sin un solo atisbo de clasicismo haydniano, como a Brendel le gustaba recordar. O por citar que el pianista tiene alguna debilidad, los sutiles roces en el primer movimiento (*Largo-Allegro*) de la hermosa hecha música, la *Sonata Tempestad*, que creció y se desarrolló como la más bella de las *Sonatas* beethovenianas, tal y como Kissin, el rey, quiso contarnos.

Gonzalo Pérez Chamorro

Evgeny Kissin. Obras de Beethoven (*Sonatas ns. 8, 17 y 21, Variaciones Op. 35*).

Ibermúsica. Auditorio Nacional, Madrid.

De Policias y ladrones, una Zarzuela contemporánea

Policías y ladrones es el último encargo y estreno del Teatro de la Zarzuela, tras su retirada del cartel tras la huelga en 2018. Este título se suma a una serie de nuevas producciones de autores españoles en el mismo escenario de la Plazuela de Jovellanos.

En esta ocasión, el compositor Tomás Marco vuelve con una zarzuela, con el fin de actualizar, en cierta forma, el género. Para el compositor esta nueva producción es "una aventura artística que creo merecía la pena intentar", ya que se trata de afrontar un proyecto creativo novedoso, subir a la escena la corrupción política con la intención de mostrarla como "una farsa peculiar, sin la gravedad de una crítica demolidora, con el desparpajo y la ligereza de un argumento cuya intriga incorpora la tensión del 'suspense' en un despliegue de tipos, figuras, lances hipotéticos y absurdos verosímiles".

El libreto es de Álvaro del Amo, colaborador de RITMO (ver su artículo en "Doktor Faustus" de este mes, página 78). Esta nueva zarzuela, con un tono tragicómico, escorado hacia el sarcástico escepticismo, resultará atractiva musicalmente; el encargado de llevar a la orquesta será José Ramón Encinar, un maestro que conoce como pocos la música contemporánea del país. Y, según indica la propia directora de escena del espectáculo, Carme Portaceli, esto será "como una especie de expiación, vamos a ver si, mediante la ironía, mediante un lenguaje escénico que nos permita



Con música de Tomás Marco y libreto de Álvaro del Amo, *Policías y ladrones* cuenta con la dirección de escena de Carme Portaceli.

representar el horror de esta historia, como un fuego en la noche de San Juan, conseguimos crear distancia con eso que nos pesa como una losa y nos avergüenza cada día: la corrupción". Funciones este mes de marzo los días 26 y 28 de marzo, prosiguiendo el 2, 4 y 5 de abril.

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

Hacia la luz con la Orquesta Nacional de España

José María Sánchez-Verdú ha venido a ponernos a prueba, llevándonos *Hacia la luz*. Sobre uno de los textos fundamentales del pensamiento filosófico, el *Poema* de Parménides, el compositor gaditano ha compuesto *εξ φάος* (*Hacia la luz*), encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Este estreno absoluto viene acompañado de *El Festín de Baltasar*, cantata de William Walton, y la obertura *Otello* de Dvorák. Este Sinfónico 14 (27, 28 y 29 de marzo) contará con la dirección de Miguel Harth-Bedoya y el barítono José Antonio López.

El mes de marzo tiene además en la OCNE dos citas del Ciclo Satélites, el día 16 con Joan Castelló, Antonio Martín, Jesús Campo y Sergio Espejo, en un programa llamado "El sonido de la pureza", y el día 29, "El hundimiento del Titanic", con la dirección de Juanjo Guillem.

Dentro del área socioeducativa, dos citas: "Pulcinella" (día 8), con la dirección de Jordi Francés, contando con la soprano Paloma Friedhoff; y "Música y naturaleza" (día 22) con dirección de Luis Méndez-Chaves y narración de Sofía Martínez Villar.

El 14 de marzo, como "evento especial", Nacho de Paz dirige a la Orquesta Nacional de España con obras de Messiaen, López-López y Reich.

Orquesta y Coro Nacional de España / Miguel Harth-Bedoya

Solista: **José Antonio López**

Obras de **Sánchez-Verdú, Dvorák, Walton**

Sinfónico 14 (27, 28 y 29 de marzo)

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

<http://ocne.mcu.es>



Miguel Harth-Bedoya dirige a la Orquesta y Coro Nacionales de España en el estreno de *Hacia la luz*, de Sánchez-Verdú.

MARZO 2020



Temporada
Sinfónica
19/20



12 marzo 2020- 20.00h - S

ORCHESTRA DELLA RAI TORINO

"Titán"

Michael Barenboim, violín
James Conlon, director

Mozart, Concierto para violín n.1
Mahler, Sinfonía n.1 "Titán"



20 marzo 2020- 20.00h - S

ADDA·SINFÓNICA

"Pastoral"

Damián Martínez, violonchelo
Josep Vicent, director

Elgar, Concierto para violonchelo y orquesta
Beethoven, Sinfonía n.6 "Pastoral"

Destacados
abril...

1 abril 2020- 20.00h - S

ORQUESTA SINFÓNICA
DEL TEATRO MARIINSKY/
GERGIEV

"Longitud celestial"

Valery Gergiev, director

Wagner sin palabras "Parsifal:
Preludio, Viernes Santo..."

Schubert, Sinfonía n.9 "La Grande"



SYLVIA TORÁN

"El latido universal
de nuestra música"

8 marzo 2020- 19.00h - C

Sylvia Torán, piano

Carolina Alcaide, mezzo soprano
Montsalvatge, Esplá, Mompou, Manuel de Falla...



ANABEL SÁEZ

"Álbum de Anna
Magdalena Bach"

13 marzo 2020- 19.00h - C

Anabel Sáez, clave

"Poco después de nuestra boda, me trajo un
librito de música que había hecho para mí,
todavía lo tengo en mi poder, y por muy pobre
que llegue a ser, no me separaré de él mientras
viva" Crónica de A.M.Bach



2 abril 2020- 20.00h - S

ORQUESTA SINFÓNICA
DEL TEATRO MARIINSKY
& ADDA·SINFÓNICA/
GERGIEV

"La unidad"

Valery Gergiev, director

Shostakovich, Sinfonía n.4

Entradas en:
www.addaalicante.es



@addaalicante - @addasinfonica



DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

Daniel Bianco continuará al frente del Teatro de la Zarzuela hasta 2023



© LAURENT LÉGER

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) anunció la continuidad de Daniel Bianco como director del Teatro de la Zarzuela, cargo del que tomó posesión en noviembre de 2015 y en el que continuará durante los próximos tres años. La directora general del INAEM, Amaya de Miguel, con el acuerdo del Consejo Artístico de la Música, ha decidido la renovación de Bianco hasta el 1 de noviembre de 2023. De esta manera, Bianco podrá culminar su proyecto de dirección artística para este coliseo, centrado en la preservación del patrimonio lírico, actualización del género y la apertura del teatro a nuevos públicos.

El proyecto del reconocido escenógrafo Daniel Bianco fue elegido entre las 26 candidaturas presentadas a la dirección del coliseo. Su nombramiento fue el resultado del segundo proceso selectivo que se realizó en 2015 en el Teatro de la Zarzuela, bajo el Código Buenas Prácticas y con el asesoramiento del Consejo Artístico.

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

El otro Barenboim en Ibermúsica



© MARCUS HOEHN

Michael Barenboim interpretará el *Concierto para violín n. 1* de Mozart.

“Michael Barenboim hace que todo suene fácil, pero al mismo tiempo sus interpretaciones están llenas de vida y drama” (Gramophone). Así se expresa la crítica inglesa con el violinista, hijo de Daniel Barenboim, que visita el ciclo de Ibermúsica con el *Concierto para violín n. 1* de Mozart, junto a la Orquesta della RAI di Torino, con la dirección de James Conlon. En programa, además, otro Mozart, la obertura de *La clemenza di Tito* y un gran colofón, la a veces conocida como “Titán”, en relación a la novela del mismo nombre de Jean Paul, es decir, la *Sinfonía n. 1* de Mahler.

Orchestra della RAI di Torino / James Conlon

Solista: **Michael Barenboim**

Obras de **Mozart** y **Mahler**

Miércoles 11 de marzo, 19.30h

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

www.ibermusica.es

Three Tales, tecnología y ópera de Steve Reich

El Teatro Real se embarca en una nueva producción de *Three Tales*, ópera documental digital en tres actos de Steve Reich y Beryl Korot. Naves Matadero - Centro Internacional de Artes Vivas, será testigo de una reflexión sobre el impacto científico en la humanidad. Tres piezas independientes viajan a través de las consecuencias de tres sucesos científicos de gran relevancia: la ambición aeronáutica, la destructiva energía nuclear y el juego de la clonación. Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid estarán bajo la batuta de Nacho de Paz.

Estrenada en el Festival de Viena el 12 de mayo de 2002, se estrena en España en la temporada del Teatro Real, con producción del Teatro Real y en coproducción con Naves Matadero - Centro Internacional de Artes Vivas. Además de Nacho de Paz, el equipo artístico está formado por el operador de sonido Norbert Ommer, el operador de vídeo Johannes Bernstein (Big Cinema GMBH) y el ensemble vocal Synergy Vocals. Las funciones, los días 5, 6 y 7 de marzo en Naves Matadero.

www.teatroreal.es



Beryl Korot y Steve Reich, creadores de *Three Tales*, ópera documental digital en tres actos.

La orquesta del futuro y la violinista provocativa

“La Orquesta del Festival de Budapest está trabajando arduamente para convertirse en la orquesta del futuro”, afirma el director musical de la BFO, Iván Fischer, que estará en el ciclo de Ibermúsica el próximo 26 de marzo. No en vano la BFO está clasificada entre las diez mejores orquestas del mundo. Fischer hizo su sueño realidad cuando la fundó en 1983 junto con el también pianista Zoltán Kocsis. Desde el principio, la ambición del conjunto ha sido compartir música de la más alta calidad y servir a la comunidad de las maneras más diversas.

Con un programa altamente sugestivo, repleto de grandísima música, junto a la orquesta húngara tocará como solista la controvertida y provo-

cativa Patricia Kopatchinskaja (entre otras de sus costumbres, está el tocar descalza) en el *Concierto para violín de Sibelius*. Además, dos obras de Richard Strauss, la Suite de *El caballero de la rosa* de y *Till Eulenspiegel*, así como la decadencia y onirismo que conforma el *Adagio* de la *Sinfonía n. 10* de Gustav Mahler.

Budapest Festival Orchestra / Iván Fischer

Solista: **Patricia Kopatchinskaja**
Obras de **R. Strauss, Sibelius, Mahler**
Jueves 26 de marzo, 19.30h
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)
www.ibermusica.es



Patricia Kopatchinskaja, “la violinista descalza”, visita el ciclo de Ibermúsica.

XVI edición de AIEnRUTa CLÁSICOS 2019/20

Ya está en marcha la decimosexta edición de AIEnRUTa CLÁSICOS 2019/2020, una iniciativa de AIE, la Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes, cuya finalidad principal es la creación de un circuito de conciertos de música clásica destinados a los jóvenes intérpretes. Esta edición constará de diversos ciclos de conciertos en distintas ciudades españolas, y contará con la colaboración de distintas Universidades y entidades culturales.

Sus objetivos principales son facilitar un circuito de conciertos de música clásica en distintas ciudades de toda la geografía española, con el fin de que solistas y formaciones de jóvenes músicos de alto nivel tengan la oportunidad de actuar dentro de un programa estable; dar a conocer, proyectar y promocionar la trayectoria profesional y la carrera de jóvenes agrupaciones y solistas; y difundir la música clásica a través de nuevos valores, fomentando la interpretación de los clásicos. Estos objetivos se han venido cumpliendo satisfactoriamente en sus anteriores ediciones, con los más de 878 conciertos celebrados desde sus comienzos

a cargo de diferentes artistas, ya que todos ellos obtuvieron gran aceptación por parte del público asistente. Para este cometido, AIE seleccionó, con la colaboración de importantes entidades como Juventudes Musicales de España, RNE - Radio Clásica y la Escuela Superior de Música Reina Sofía, una serie de artistas de alto nivel en sus distintas especialidades y de diversas procedencias.

Artistas participantes en los conciertos de 2019/2020

Cuarteto Óscar de Asisa (cuarteto de cuerda)
Eva Rabchevska y Alina Artemyeva (violín y piano)
Grupo Voces Tempo de Fundación Orange (canto y piano)
Helena Ressurreição y Alberto Palacios (canto y piano)
Inés Moreno (clave)
Joidy Blanco y Luis Arias Fernández (flauta y piano)
Luis Alejandro García (guitarra clásica)
Nicolás Margarit (piano)
Trio Schola (vlarinete, violonchelo y piano)
www.aie.es/promocion/aienruta-clasicos

Joana Carneiro y la Real Filharmonía de Galicia

La Real Filharmonía de Galicia (RFG) y su director titular y artístico, Paul Daniel, anunciaron que la orquesta tendrá una nueva principal directora invitada a partir de la próxima temporada. Se trata de la reconocida batuta portuguesa Joana Carneiro, que sustituirá al maestro Jonathan Webb, actual principal director invitado desde la temporada 2016/2017. Carneiro debutó con la RFG en septiembre de 2019 para inaugurar la nueva temporada de la orquesta. Los músicos que

integran la RFG son los encargados de proponer al principal director invitado y la directora lisboeta ha sido la elegida por una mayoría abrumadora. Este puesto implica que trabajará intensamente con la orquesta durante dos semanas cada temporada. Joana Carneiro es en la actualidad la batuta principal de la Orquesta Sinfónica Portuguesa y del Teatro São Carlos de Lisboa.

www.rfgalicia.org



II Concurso Internacional de Canto Ciudad de Torrelavega

El II Concurso Internacional de Canto Ciudad de Torrelavega, organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Torrelavega, tiene por objetivos el descubrimiento de nuevos valores de la lírica nacional e internacional y la posterior promoción de sus carreras profesionales. El concurso tendrá lugar en la ciudad de Torrelavega (Cantabria), entre los días 20 y 26 de abril de 2020.

El concurso recibirá cantantes en todas las tesituras, y está abierto a intérpretes de cualquier nacionalidad, residentes o no en territorio español, con un límite de edad, en el momento de su inscripción, de 42 años indistintamente para hombres y mujeres.

La organización del concurso cubrirá el alojamiento con desayuno de todos los participantes en un hotel de la ciudad, los días 20, 21 y 22 de abril. El plazo para la recepción de inscripciones finalizará el día 5 de abril de 2020. La cantidad destinada a premios asciende a un total de 26.500 €.

Premios

Voz femenina

Primer premio: con una dotación económica de 6.000 €

Segundo premio: con una dotación económica de 3.000 €

Tercer premio: con una dotación económica de 2.000 €

Voz masculina

Primer premio: con una dotación económica de 6.000 €

Segundo premio: con una dotación económica de 3.000 €

Tercer premio: con una dotación económica de 2.000 €

Premio especial del jurado: con una dotación económica de 3.000 €, seleccionado entre el primer premio masculino y el primer premio femenino. Se sumará al premio obtenido.

Premio a la mejor interpretación de zarzuela: con una dotación económica de 1.500 €, se elegirá entre todos los participantes finalistas. Se sumará a los otros premios obtenidos.

Formulario de inscripción:
www.creativaonstage.net

Un prodigio de CD en Sony Classical



Sony Classical edita "Prodigios", el "talent show" de la música clásica aclamado por crítica y audiencia, en el que jóvenes talentos optan por convertirse en el "Prodigio del Año". Teniendo como jurado a Ainhoa Arteta, Nacho Duato y Andrés Salado, quienes se encargan de seleccionar al mejor candidato de cada categoría, el público del Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid, donde tienen lugar las galas, es el encargado de escoger al ganador.

La primera temporada logró una media de casi un millón y medio de espectadores y en redes sociales se ha destacado el talento de los participantes y la profesionalidad del jurado. Sony Classical apoya este formato con un CD y DVD de la primera temporada, que incluye una selección de las mejores actuaciones de los jóvenes talentos participantes y un disco en el que se ha incluido una selección de con los mejores artistas y grandes orquestas. Perfecto para los amantes de la música y aquellos que con curiosidad quieran conocer algo más y para hacer llegar de una manera sencilla este género a todos los públicos.

www.sonyclassical.es

Aquiles recuperado en el Teatro Real

Estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro de Madrid el 8 de diciembre de 1744 y obra recuperada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), se estrena en el Teatro Real *Achille in Sciro*, de Francesco Corselli (1705-1778), que pasa por ser uno de los grandes acontecimientos culturales de la temporada. Con libreto de Pietro Metastasio, será la primera vez que esta obra ve la luz de manera pública con su estreno en el Teatro Real, que además firma una nueva producción en su compromiso con la recuperación de nuestro mejor patrimonio lírico musical.

Esta ópera dramática en tres actos



Francesca Aspromonte encarnará el papel de Deidamia en *Achille in Sciro*, de Francesco Corselli.

cuenta con la dirección musical de Ivor Bolton (Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Titular del Teatro Real) y dirección de escena de Mariame Clément.

En el reparto, cantantes especializados como Andrea Mastroni, Gregory Shkarupa, Tim Mead, Christopher Lowrey, Francesca Aspromonte, Francesca Lombardi Mazzuli, Sabina Puértolas, Leonor Bonilla, Franco Fagioli, Jake Arditti, Kenneth Tarver, David Alegret, Juan Sancho y Krzyszian Adam. Las funciones, los días 17, 19, 20, 22, 23, 25, 26 y 27 de este mes de marzo.

www.teatroreal.es

Classical NEXT

18–21 May 2020
DE DOELEN Rotterdam

LATE RATE UNTIL
3 April 2020

**THE GLOBAL GATHERING FOR
ALL ART MUSIC INNOVATORS**
Expo / Conference / Showcase Festival
Networking / Online Community
CLASSICALNEXT.COM

La "Mirella"

por Jorge Binaghi

Así la llama(ba)n los italianos, más que la Freni (y no sólo; ahí está su relación de amor con el Liceu -como sucede con los amores maduros, su despedida en el Met, su debut tardío en el Colón de Buenos Aires con una de las ovaciones más ensordecedoras que se hayan escuchado en los últimos tiempos, y al lado de otro preferido de los porteños como Domingo).

También se la conoció como "la prudentissima" (y no siempre con las mejores intenciones): pero es un hecho que nació Nannetta y terminó Fedora, Madame Sans-Gêne, Juana de Arco, tras pasar por Micaela, Zerlina, Susanna, Marguerite, Desdemona, Maria Boccanegra, Elisabetta de Valois, Aida, Tatiana, Lisa, Manon Lescaut, Adriana, Fedora (cito al azar), y sólo con la prudencia se puede alcanzar (bien) semejante palmarés. Ella misma lo confirmaba y decía que si alguna vez se equivocó de papel, inmediatamente lo abandonó (pienso en su Violetta; la Elvira de *Ernani* no le convencía..., aunque creo que en el fondo se lo habría vuelto a pensar después de ver quiénes lo abordaron tras ella).

Y eso tiene que ver también con sus exigencias como docente (a algunos les parecían exageradas o muy extremas), donde daba por supuesto que los problemas técnicos sólo debían tratarse cuando realmente había dificultades; la simpatiquísima hermana de leche de Pavarotti y amiga, tenía su carácter, y doy fe de que lo podía sacar a relucir, en ópera y en la realidad.

Cuando incorporó a Madame Sans-Gêne (que la Scala no encontró de su gusto aunque le hubiera dado antes -en lo que fue su despedida del Teatro- la inmensa protagonista de *Fedora* que tuvo la suerte de verle allí mismo), lo hizo con su proverbial franqueza y sencillez que la hacían ideal para la lavandera de Napoleón convertida en aristócrata a su pesar (el *arioso* "Che me ne faccio del vostro castello", seguramente digno de la grabación sin par de la Muzio, tenía probablemente una dimensión más humana y cotidiana que la de su eximia predecesora, cayendo como un mazazo sobre su poco decidido marido, el también desaparecido recientemente Giorgio Merighi).

Eso ocurría en Módena, donde también se le hizo un homenaje de fin de carrera, en el que cantó un par de fragmentos y, al final, cuando se iba a proyectar un momento de su video de *Adriana Lecouvreur*, se produjo un problema



La soprano Mirella Freni (1935-2020).

técnico y volvió a saltar al ruedo para decir "basta" y cantar ella el aria en persona. Y fue el delirio, como lo fue la última vez que la vi en una ópera, en Palermo, la Juana de Arco de *La doncella de Orléans* de Tchaikovsky.

Como a todo gran cantante, le quedaron proyectos en el tintero, alguno por propia voluntad, otros por falta de visión de los teatros. Nos quedan sus grabaciones discográficas y audiovisuales y, para los que la conocimos, su sonrisa firme y su hablar franco y decidido. Si tuviera que elegir un solo momento (cosa imposible y estúpida), me quedaría con la entrada de Mimì dirigida por Carlos Kleiber en Múnich en julio de 1984: eso ocurrió hace más de treinta y cinco años. Mentira, fue hoy por la mañana.

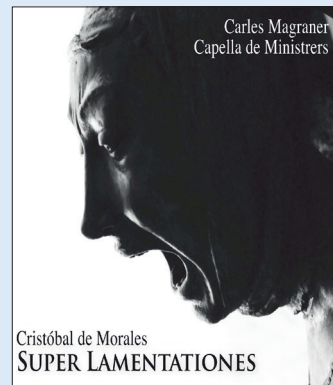
(Mirella Freni falleció en Módena el 9 de febrero de 2020)

Super Lamentations, el Morales de Capella de Ministrers

Capella de Ministrers ha publicado *Super Lamentations, Hieremiae Prophetiae* de Cristóbal de Morales, un disco en el que aborda la reconocida obra del autor andaluz, máximo exponente de la escuela polifonista española del siglo XVI en la que destacó por la composición de estas lamentaciones de extraordinaria belleza que llenaron de música los días centrales de la Semana de Pasión (Jueves, Viernes y Sábado Santo).

El trabajo discográfico en torno a las profecías de Jeremías, que se distribuirá en más de 28 países de todo el mundo, es el número 60 de una formación de música histórica de referencia con 33 años de presencia en el panorama internacional. La grabación incluye 6 obras en la que Carles Magraner recupera este repertorio según la práctica musical de la Real Capilla del emperador Carlos V, en el que las lamentaciones se cantaban polifónicamente con acompañamiento instrumental de violones o vihuelas de arco, tal y como expone en el libreto del disco Manuel del Sol.

www.capelladeministrers.com/es



Carles Magraner
Capella de Ministrers

Cristóbal de Morales
SUPER LAMENTATIONS

Marzo repleto de música y músicas en el CNDM



© JURGEN FRANK

Uno de los cuartetos de cuerda más prestigiosos, el Emerson, actúa en el ciclo Liceo de Cámara, con un programa "Beethoven versus Bartók".

Pronto madurga la música en la actividad musical de marzo del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), con el concierto de la Akademie für Alte Musik Berlin (lunes 2, Auditorio Nacional), dirigida por Bernhard Forck, con la presencia de Isabelle Faust, violín y Xenia Löffler, oboe, en un programa con obras de Bach.

Una parada en el ciclo Fronteras con el Chick Corea Trio (domingo 8, Auditorio Nacional), nos lleva al Reina Sofía (A400, lunes 9, entrada libre) para escuchar al Grupo Modus Novus, con José Chanzá, trompa y dirección de Santiago Serrate. El jueves 12 (Auditorio Nacional), Al Ayre Español, con su director Eduardo López Banzo, ofrecen obras de José de Torres (ca. 1670-1738) y de su discípulo Juan Francés de Iribarren (1699-1767), que comparten protagonismo en este nuevo proyecto artístico de Eduardo López Banzo al frente de Al Ayre Español, articulado en torno a la estrecha relación profesional que existió entre los dos famosos compositores.

En el Círculo de Bellas Artes (lunes 16), prosigue el ciclo Beethoven Actual, esta vez con la pianista Alba Ventura, que además de Beethoven y Ligeti, se encarga de estrenar una obra de Ricardo Llorca. Uno de los cuartetos de cuerda más prestigiosos, el Emerson, reabre el ciclo Liceo de Cámara (martes 17, Auditorio Nacional), con un programa "Beethoven versus Bartók". Por otra parte, el sábado 21 (Auditorio Nacional), en el ciclo Bach Vermut, el organista Óscar Candendo y la Coral de Cámara de Navarra, dirigida por David Guindano, son los compañeros de un viaje espiritual con Bach como hogar y el órgano y la voz como guía y sustento.

Más Barroco, esta vez con Europa Galante y Fabio Biondi (domingo 22, Auditorio Nacional), con *Silla* de Haendel,

título fascinante e infrecuente que cuenta con auténticas figuras del canto barroco, como Sonia Prina, Vivica Genaux o Roberta Invernizzi. Más conciertos de entrada libre en el Reina Sofía, esta vez con Divertimento Ensemble y Sandro Gorli (lunes 23). Acabando el mes (jueves 26, Auditorio Nacional), una presencia habitual del público madrileño, The King's Consort, dirigidos cómo no por Robert King, que se vuelve aquí hacia el repertorio francés para un programa que se abre con una de las muestras más refinadas del arte de François Couperin, sus tres *Lecciones de tinieblas*. El resto del programa se vincula a la relación entre Sainte-Colombe y su más distinguido alumno, Marin Marais, con los cuales el repertorio para la viola da gamba adquirió sus perfiles más reconociblemente clásicos.

Y para cerrar el mes, el Ciclo de Lied (Teatro de la Zarzuela, lunes 30) nos presenta al barítono Manuel Walsler, junto al pianista Alexander Fleischer, en este debut del cantante suizo, alumno aventajado de Thomas Quasthoff, de quien ha heredado la sutileza, la capacidad de matización y coloración y la calidez de la dicción. Es el más adecuado para enfrentarse a un programa muy exigente, en el que se dan cita el Wolf más popular (selección del *Italienisches Liederbuch*), el Strauss más juvenil (los ocho Lieder del *Op. 10*) y el bellísimo *Dichterliebe* (Amor de poeta) de Schumann.

www.cndm.mcu.es

Bella mía: La Galania
Raquel Andueza, soprano;
Jesús Fernández Baena, tiorba

Clase magistral de canto
a cargo de Raquel Andueza

Los embajadores de Tensho
Asako Ueda: vihuela de mano;
Ricardo Rodríguez: vihuela de arco
Namdor: Alberto Gil

LA GALATEA

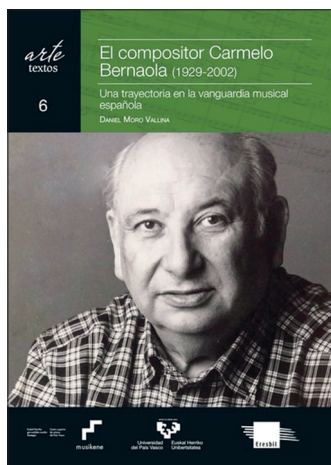
VIII Festival de Música Antigua de Mahón 2020

La Galatea: "Ritmos de España"
Alexander Hopkins, guitarra barroca
Esteve Aymerich, guitarra flamenca
Elena Armenteros, arpa barroca
María Dolores Herrada Martínez y
Sandra Lucena Porras: rapsoda, baile

Conferencia a cargo de
Galileo Tejero Gonzalez
sobre la obra del "Bosco"

Del 4 de abril
al 2 de mayo
en Menorca
www.lagalatea.org

Todo Bernaola



Autor de numerosas obras destinadas a la sala de conciertos y de más de un centenar de bandas sonoras para cine y televisión, Carmelo A. Bernaola (Otxandio, 1929 - Madrid, 2002) fue uno de los compositores más representativos de la Generación del 51. El presente libro está consagrado al estudio de su música académica, desde su temprano *Cuarteto n. 1* (1957) hasta su última obra orquestal, *Fantasías* (2001). El recorrido por las obras del autor permite asimismo entrar en los principales hechos que jalónaron el desarrollo de la vanguardia musical en España durante la segunda mitad del siglo XX.

Daniel Mora Vallina es Doctor en Musicología por la Universidad de Oviedo. Su tesis doctoral sobre Carmelo Bernaola, dirigida por Ángel Medina, fue galardonada con el Premio de Investigación Musical Orfeón Donostiarra-UPV/EHU y el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Oviedo.

El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002) - Una trayectoria en la vanguardia musical española

Autor: **Daniel Moro Vallina**
UPV/EHU, 450 páginas
www.ehu.us/es

Fidelio, con Jonas Kaufmann, en directo en más de 140 cines españoles



© GREGOR HOEHLBERG / SONY CLASSICAL

La nueva producción de *Fidelio*, de la Royal Opera House, se emitirá en vivo y en directo desde el Covent Garden londinense a más de 140 salas de cine y teatros de España, de la mano de la distribuidora Versión Digital. El próximo 17 de marzo a las 20:15 (horario peninsular) tendrá lugar la proyección de la ópera de Beethoven, como una actividad más de la celebración mundial del 250 aniversario del compositor. Dirigida escénicamente por el alemán Tobias Kratzer, esta producción presenta un elenco excelente, que incluye a Jonas Kaufmann como Florestan. Cabe destacar la presencia de la soprano Lise Davidsen como Leonore, además de todos los componentes de la Orquesta de la Royal Opera House y el Royal Opera Chorus, bajo la batuta de su director musical, Antonio Pappano.

La nueva puesta en escena de Tobias Kratzer traza paralelismos entre el "terror" de la Revolución Francesa y las crisis políticas de nuestro tiempo, destacando temas eternos como el coraje, el amor y la resiliencia emocional. Dos horas y media de proyección que permitirá ofrecer diferentes perspectivas audiovisuales de esta obra, junto con imágenes y entrevistas exclusivas entre bambalinas. *Fidelio* se retransmitirá en más de 1.000 cines de 53 países de todo el mundo.

www.rohencines.es
www.versiondigital.es

El servicio de Streaming de música clásica de Naxos se renueva

Música Directa, distribuidor del grupo Naxos para España, se complace de presentar la renovada versión del servicio de Streaming de música clásica Naxos Music Library (NML). Este servicio fue pionero en el mercado, pues se lanzó hace ya 17 años, siendo en estos momentos la plataforma de audición *online* de música clásica más utilizada en el mundo por bibliotecas, instituciones educativas, conservatorios, agrupaciones, orquestas y por los profesionales del sector. Con la presentación de esta nueva versión 3, NML se consolida en su posición líder mundial como herramienta educativa, aportando nuevos diseños y funcionalidades, contenidos, buscadores y sistemas de navegación.

Naxos Music Library es actualmente utilizada por miles de instituciones de más de 60 países de todo el mundo.

Nuevas funcionalidades Características mejoradas Nuevos buscadores

Videos en YouTube donde se presentan los servicios y sus nuevas funcionalidades:

Video 1 (más resumido)

https://www.youtube.com/embed/5tkwRHVY6_E?cc_load_policy=1&rel=0

Video 2 (Más extenso)

https://www.youtube.com/embed/7kzIHZFryQc?cc_load_policy=1&rel=0

www.naxosmusiclibrary.com

SELECCIÓN OFICIAL
BFI LONDON
FILM FESTIVAL
2019

SELECCIÓN OFICIAL
FESTIVAL DU
NOUVEAU CINÉMA
2019

SELECCIÓN OFICIAL
TORONTO
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
2019

SELECCIÓN OFICIAL
SAN SEBASTIÁN
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
2019

SELECCIÓN OFICIAL
AFI
FILM FESTIVAL
2019

SELECCIÓN OFICIAL
HAMPTONS
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
2019



DEL NOMINADO AL OSCAR®

TIM ROTH

CATHERINE
McCORMACK

DEL NOMINADO AL OSCAR®

CLIVE OWEN

LA CANCIÓN DE LOS NOMBRES OLVIDADOS

THE SONG OF NAMES

EL PASADO LES SEPARÓ, LA MÚSICA LES UNIRÁ

13 DE MARZO ESTRENO EN CINES

Serendipity

INGENIOUS

HanWay

TELEFILM

Quebec

Quebec

Canadi

Canadi

CRÖVE

CBC FILMS

LYLI

PICTURES

filmax

#LaCanciónDeLosNombresOlvidados | [f](#) [@](#) [filmaxpresenta](#) | [t](#) [v](#) [filmax](#) | [lacanciondelosnombresolvidados.filmax.com](#)

Pendiente calificación por edades

DECCA

Soundtrack Available on Decca Records

El especial vínculo de *Parsifal* y Palermo

Inauguración de la temporada del Teatro Massimo

por Lorena Jiménez

En el invierno de 1881, Wagner cumplió su anhelado deseo de conocer Sicilia, viviendo en Palermo durante casi seis meses. Los repentinos ataques al corazón y la depresión lo atormentaban desde hacía tiempo y esperaba aliviar su sufrimiento inmerso en la luz mediterránea de la hermosa ciudad siciliana. El entorno idílico de una de las ciudades más antiguas y con más historia de Sicilia y su impresionante patrimonio artístico le cautivaron de inmediato, reanudando el trabajo de *Parsifal*. En enero de 1882, completó la partitura. Al final de la última página, Wagner señaló el lugar de origen: "Palermo", con una dedicatoria a Cosima.

También en enero de 1882, Wagner se encuentra con Auguste Renoir, que creará el boceto de su famoso retrato al pastel, que hoy podemos ver en el Musée d'Orsay. En sus *Diarios*, Cosima Wagner habla de la estancia de su familia en el Hotel des Palmes de Palermo (1881-1882), donde Richard Wagner terminó de componer *Parsifal*:

"[...] hermoso sol, desayuno alegre... R. está contento de haber superado un mal pasaje al final del tercer acto, mientras escribe su segunda página, recuerda la forma irracional en la que Berlioz presentó a veces sus instrumentos, y se alegra de haber suavizado este pasaje con éxito. [...] Trabaja y sale a caminar por el jardín antes del almuerzo, pero en la mesa ya puedo ver que está de mal humor, y el champán que pide no le anima. No se me ocurre ninguna razón, excepto que su trabajo le está absorbiendo. Sin embargo, conducimos a Monreale y nos deleitamos en la espléndida catedral, sintiéndonos transportados de regreso al espíritu de ese tiempo distante mientras contemplamos esta representación ideal. [...] R. durmió bien, pero después de bañarse tiene un espasmo en el pecho. Sin embargo, dado que el sol está brillando, está de acuerdo en desayunar en el invernadero. Pero el trabajo le cuesta un poco de esfuerzo y anhela que se complete, diciendo que es un tormento para él, tiene miedo de orquestrar demasiado. [...] Después del almuerzo nos dirigimos al Orto Botanico y nos deleitamos con los espléndidos árboles. Trabaja por la noche, y cuando le pregunto en la mesa cuánto le queda por hacer, dice tristemente: 'Quince páginas' y luego con bastante satisfacción, 'Catorce' [...] Hoy completa dos páginas y se une con nosotros en la mesa, algo emocionado pero alegre [...] Habla sobre instrumentación, la compara con las técnicas de pintura [...] La página 331, con



© FRANCO LANNINO

Graham Vick apostó por una visión teatral y laica, que se alejó de las características estilísticas medievales de *Parsifal* y su atmósfera mística.

las arpas (Parsifal subiendo los escalones hacia al altar), le causa mucho esfuerzo [...] Conducimos a la Favorita, pero no se siente bien. El 13 de enero de 1882, Richard Wagner termina la orquestación de *Parsifal*: [...] R. habla sobre la orquestación de *Parsifal*. Me dice que el acorde cuando Kundry cae al suelo me sorprenderá [...]."

El 26 de julio de 1882 se estrenó *Parsifal* en Bayreuth; 16 funciones en las que el propio compositor dirigió el tercer acto de cada una de ellas.

El pasado 26 de enero, *Parsifal*, el último gran drama musical de Richard Wagner, que completó en Palermo un año antes de su muerte, regresó por tercera vez al *palcoscenico* del Teatro Massimo de Palermo, tras haber sido representada por primera vez en 1914; 65 años después de su última representación en 1955, regresó a la capital de la bella isla ubicada en el extremo sur de Italia, para inaugurar la temporada de ópera 2020 del Teatro Massimo. Un gran desafío, en palabras del *sovrintendente* Francesco Giambrone: "*Parsifal* es un gran desafío que llevará a otros desafíos, el de poner el Teatro Massimo en sintonía con la modernidad tecnológica, desde las instalaciones hasta el escenario".

Parsifal fue la ópera elegida para el exitoso debut del director israelí, Omer Meir Wellber, como nuevo Director Musical del teatro. Y, por primera vez en Palermo, la orquesta subió al escenario (al estilo Daniel Barenboim) junto a su nuevo director para agradecer los más

de diez minutos de entusiastas aplausos que le brindó el público. Un gran acontecimiento musical, retransmitido en vivo por Radio3 Rai y a través de la WebTV del teatro, que fue seguido también en las pantallas instaladas en diferentes lugares de la ciudad.

Los aplausos cubrieron algunos "¡buuu!" a la propuesta del director de escena británico, Graham Vick, una propuesta teatral y laica, que se alejó de las características estilísticas medievales de *Parsifal* y su atmósfera mística, trasladando la acción a Oriente Medio, donde los caballeros del Santo Grial son marines con trajes de camuflaje, armados con metralletas y chalecos antibalas, y las mujeres visten completamente de negro y cubren el rostro con el *niqab*. No hay "salvación para el salvador" y Amfortas simplemente desaparece entre la multitud, en la versión de Graham Vick. Pero los quince minutos de aplausos finales recompensaron el esfuerzo de una orquesta, que no está familiarizada con el repertorio wagneriano y, del elenco vocal, en el que destacó John Relyea, como intérprete del anciano caballero Gurnemanz.

Sin duda, la cálida bienvenida y los entusiastas aplausos premiaron no solo el espectáculo musical que se vio en la noche inaugural de la nueva temporada de ópera del teatro, sino también la valiente elección del Teatro Massimo, por inaugurar la temporada con una obra tan exigente como el *Parsifal* de Wagner, que tiene un vínculo especial con Palermo.

XLVII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

Un ciclo comprometido con la Cultura

por Lucas Quirós

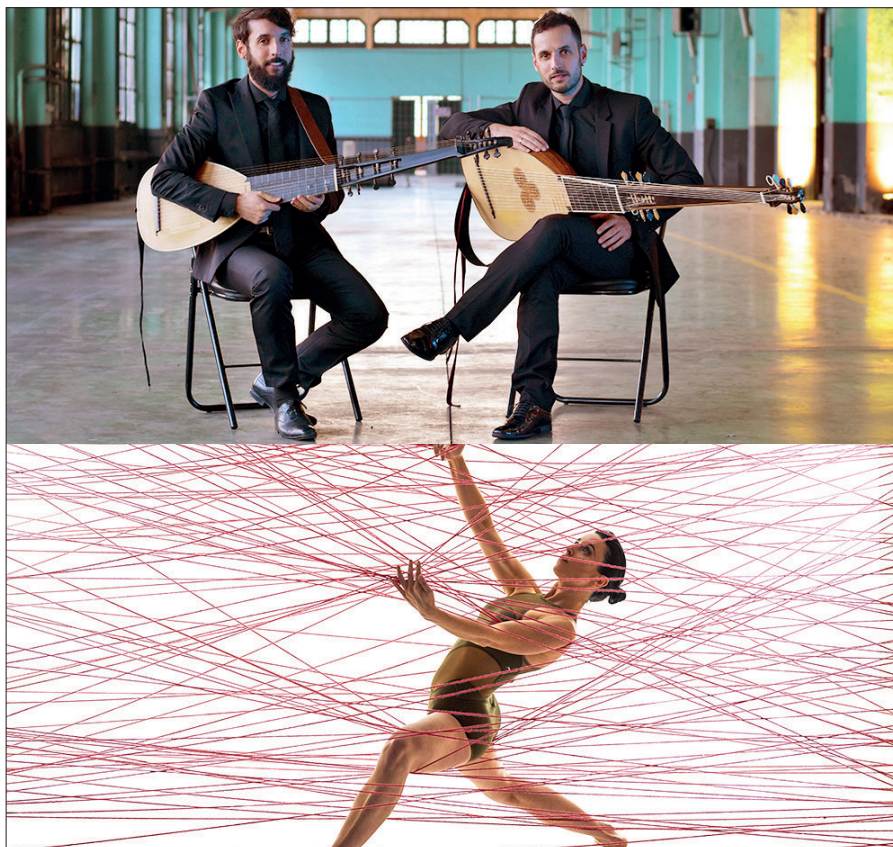
En octubre inauguraba su XLVII temporada el Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música. Organizado por el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM), que este año celebra su 30 aniversario, el Ciclo se consolida un año más como parte de la identidad de la Universidad Autónoma de Madrid y de la vida cultural de la capital.

La temporada arrancó por todo lo alto con el *Proyecto Beethoven*, de la mano de Jordi Savall y Le Concert des Nations, quienes rescataron el sonido original de las *Sinfonías* n.º 3 y 5 del compositor alemán; un concierto que dio paso a un segundo programa con el genio de Bonn como eje central, con obras inspiradas en su figura e interpretadas por Eduardo Fernández con pianofortes históricos. El concierto navideño corrió a cargo de DeMusica Ensemble, con una interesante propuesta sobre la música de las mujeres compositoras del medievo, mientras que abrió el nuevo año el tradicional concierto *Música por la Paz*, en el que el Ciclo rindió homenaje un año más al Profesor Tomás y Valiente, en esta ocasión con una versión historicista de los seis *Conciertos de Brandeburgo* de Bach (compositor presente en el Ciclo desde las últimas seis temporadas), con la que hacía su debut en el Auditorio Nacional la prestigiosa agrupación escocesa Dunedin Consort, bajo la dirección de John Butt, uno de los más importantes especialistas en la figura de Bach.

Música en escena

La segunda mitad de la temporada comienza con dos conciertos escénicos, una de las señas de identidad del Ciclo desde la temporada 2012. Este mes de marzo, el día 14, los hermanos Pablo y Daniel Zapico interpretarán algunas de las últimas sonatas escritas para laúd, recopiladas en el manuscrito del ilustrado Filippo dalla Casa en el siglo XVIII. Por encargo del CSIPM, se enriquece este programa con la danza contemporánea, a cargo de la bailarina y coreógrafa Iratxe Ansa, en un proyecto de recuperación de patrimonio que dialoga entre pasado y presente.

Por su parte, el 18 de abril, se presenta una original tarde de teatro musical francés a cargo de la agrupación KOAN 2, dirigida por José Ramón Encinar, junto al polifacético actor Carlos Hipólito, que hará las veces de narrador en *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Compuesta conjuntamente por el grupo Les Six y con libreto de Jean Cocteau, la obra protagonizará un concierto que refleja la corriente surrealista de principios de siglo XX en Francia, acompañado, además, de destacadas obras de Debussy, Stravinsky o Satie. En definitiva, una interesante tarde de teatro, cuyo guion hilvana de forma satírica e irónica la música de vanguardia parisina más destacada de finales del siglo XIX y principios del XX.



Este mes de marzo, el día 14, los hermanos Pablo y Daniel Zapico interpretarán algunas de las últimas sonatas escritas para laúd, en un programa enriquecido con la danza contemporánea de la bailarina y coreógrafa Iratxe Ansa.

El camino de la sabiduría

Para la directora del CSIPM, Begoña Lolo, el mes de mayo continúa con la puesta en valor del patrimonio musical español. Precisamente, el programa del día 8 rendirá homenaje a dos de las figuras más relevantes de la llamada Generación del 51, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, en su 90 cumpleaños. El programa del Cuarteto Bretón incluirá, respectivamente, el *Cuarteto n.º 9 in memoriam Miguel de Cervantes* (en un claro guiño a la obra cervantina como fuente de inspiración musical, constante en el Ciclo por octava temporada consecutiva) y la polidécica poética sonora de *Flessuoso*, tejidas ambas entre la lumino-

sidad andaluza de Joaquín Turina y el aroma del folklore vasco de Jesús Guridi.

Unos días después, el día 21 de mayo, la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional recibirá al pianista Joaquín Achúcarro, uno de los más importantes embajadores de la música española, investido Doctor Honoris Causa por la UAM en 2018 y estrechamente vinculado al Ciclo. La música de Mozart, Beethoven y especialmente Chopin, con sus 24 *Preludios*, cobrarán vida en un encuentro íntimo y magistral en el que Achúcarro construirá un verdadero *Catálogo de emociones* con su personal estilo y sonoridad. Una velada que promete ser irreplicable.

Fin de fiesta barroca con fado

A modo de epílogo, un *Fin de fiesta* donde la música barroca desarrollada principalmente en Portugal se fusionará con el fado, desvelando el sabor más puro del país vecino. Un viaje entre la música culta y la popular de la mano de Os Músicos do Tejo, uno de los grupos historicistas más representativos de la música portuguesa, en primicia en el Auditorio Nacional, bajo la dirección de Marta Araújo y Marcos Magalhães (quienes también intervendrán al clave y órgano), además de la soprano Ana Quintans y el fadista Ricardo Ribeiro, que pondrán el broche de oro a este espléndido ciclo de conciertos.



© JEAN-BAPTISTE MILLOT

El 21 de mayo, el pianista Joaquín Achúcarro interpretará Mozart, Beethoven y Chopin.

www.eventos.uam.es/go/CicloUAM47

Bolonia recupera su glorioso pasado wagneriano

Inauguración de la temporada del Teatro Comunale

por Lorena Jiménez

En el atrio del Teatro Comunale de Bolonia, la ciudad más wagneriana de Italia, una placa de bronce recuerda la unión entre el célebre compositor alemán y la ciudad que concedió a Richard Wagner la Ciudadanía de honor y dio a conocer su obra en Italia. Gracias al interés del entonces alcalde de la ciudad Camillo Casarini y al entusiasmo de su ferviente aliada, la editora Giovannina Lucca; Angelo Mariani, apasionado wagneriano, dirigió el estreno de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, sumando así un nuevo hito en la gran historia musical de una ciudad, que desde el 2006 ostenta el título otorgado por la UNESCO de "La Ciudad de la Música".

También fue en Bolonia donde se estrenaron por primera vez en Italia *El holandés errante*, *Parsifal* y *Tristan und Isolde*, tal y como recogen antiguos documentos de la célebre Accademia Filarmonica di Bologna, tomados de periódicos y revistas de teatro de la época. Tras el gran éxito de la primera representación italiana de *Lohengrin* (Bolonia, 1 de noviembre de 1871) y su posterior nombramiento como ciudadano honorario boloñés; en la famosa carta escrita en Bayreuth (3 de octubre de 1873), Wagner expresaba su deseo de visitar la ciudad de Bolonia lo antes posible. El 4 de diciembre de 1876, Wagner y Cosima asistieron a una representación de *Rienzi*, en el Teatro Comunale. Esa fue la única ocasión en que Wagner visitó Bolonia; pero el vínculo del compositor alemán con la ciudad, que había presentado sus óperas en Italia por primera vez, quedó reflejado en la carta dirigida, un año después a Giovannina Lucca: "Es allí, solo en Bolonia, donde tuve la oportunidad de poner mi pie en Italia. En Bolonia he encontrado algunos amigos verdaderos, algunas personas eminentes, y todo un conjunto de cosas que podrían haberme convencido de que me instalara entre tan excelentes y sinceros amigos, tan afines a mi idea principal en el arte".

Estrenada en Italia por primera vez en el Teatro Comunale de Bolonia en 1888, *Tristan und Isolde* de Richard Wagner regresó al escenario de la Sala Bibiena el pasado 24 de enero para inaugurar la temporada de ópera 2020 del primer teatro de Italia que dio la bienvenida a Wagner; más de cinco horas de ópera, transmitida en vivo por Rai Radio 3, y una noche de auténtica gala con los vestíbulos repletos de canapés, pasteles, lentejuelas y champán, para brindar y felicitar al empresario y filántropo boloñés Marino Golinelli, gran mecenas del Teatro Comunale, en el año del centenario de su nacimiento.

Ralf Pleger firma una vanguardista y atemporal puesta en escena; una coproducción del Teatro Comunale con el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas, de gran impacto visual, con citas conceptuales, paredes móviles y juegos de luces y sombras,



© ROCCO CASALUCCI

Ralf Pleger firma una vanguardista y atemporal puesta en escena de *Tristan und Isolde*.

en la que el lento descenso de un laberinto de iluminadas estalactitas inaugura el primer acto, y una enorme escultura humana giratoria cobra vida, dominando el centro del escenario durante el dueto de amor. Excelente concertación con el escenario en la dirección de Juraj Valcuha, en su debut en *Tristan und Isolde* al frente de la Orquesta del Teatro Comunale. El director eslovaco fue el gran triunfador de la noche; aclamado con grandes ovaciones después de cada acto y al final del espectáculo.

Aplausos también para un elenco vocal formado por expertos wagnerianos, en el que destacaron Stefan Vinke como un Tristán que brilló especialmente en el tercer acto; Ann Petersen como veterana Isolde; Martin Gantner en el rol del fiel escudero Kurwenal, la mezzosoprano rusa Ekaterina Gubanova como una segura Brangäne y el conocido bajo alemán Albert Dohmen como rey Marke.

Como anunció el *Sovrintendente* Fulvio Macciardi durante la conferencia de prensa previa a la presentación de *Tristan und Isolde*,

de, el objetivo de esta nueva etapa que se inicia con la *Prima* del Teatro Comunale de Bolonia, es mejorar la relación histórica de Wagner con el teatro, a partir de las obras del gran compositor alemán que se presentaron por primera vez en Italia en Bolonia. *Lohengrin* (2021), *Parsifal* (2022), *Der fliegende Holländer* (2023) y *Tannhäuser* (2024) serán las próximas citas de Wagner en la ciudad de Bolonia, reconocida por la UNESCO como Ciudad de la Música, gracias a su rica tradición musical y la riqueza de las propuestas del presente, que quiere recuperar su historia, y su glorioso pasado wagneriano, mirando hacia el futuro.

La rica tradición musical de Bolonia no se entendería sin dos instituciones de obligada visita: el Museo internazionale e biblioteca della musica y L'Accademia Filarmonica, uno de los centros musicales de Italia más fascinantes, cuya historia se entrelaza con los nombres de Mozart, Farinelli, Rossini, Verdi, Wagner, Puccini, Liszt, Brahms...

www.tcbo.it



© GIOVANNI BORTOLANI

Sala Bibiena del Teatro Comunale di Bologna.

XV Concurso Internacional de Canto Luis Mariano

por Blanca Gallego

Lo esencial

- El Concurso Internacional de Canto Luis Mariano se celebrará del 7 al 10 de julio
- El concurso está destinado a promocionar jóvenes cantantes con condiciones y valores artísticos para su lanzamiento en el mundo lírico
- El plazo de inscripciones está abierto hasta el 3 de junio de 2020

El Área de Cultura del Ayuntamiento de Irun anuncia la nueva convocatoria del Concurso Internacional de Canto Luis Mariano, en su decimoquinta edición, una iniciativa bienal destinada a promocionar jóvenes cantantes con condiciones y valores artísticos para su lanzamiento en el mundo lírico.

La cita tendrá lugar del 7 al 10 de julio en Irun y podrán participar en este concurso cantantes de entre 20 y 35 años para los hombres (cumplidos en 2020), y 18 y 32 años para las mujeres (cumplidos en 2020).

Plazo abierto

La XV edición del Concurso Internacional de Canto Luis Mariano se abre oficialmente con el lanzamiento de la convocatoria, de la que se pueden conocer todos los detalles, incluidos las bases del certamen, en la web municipal:

www.irun.org/luismariano

El plazo para apuntarse permanecerá abierto hasta el 3 de junio. Sobre el formato del concurso, cada concursante deberá presentar un programa de 10 obras agrupadas de la siguiente forma:

GRUPO A: cuatro (4) composiciones pertenecientes al género oratorio-cantata o al género lied, canción de concierto. Puede mezclarse obras de distintos géneros.

GRUPO B: seis (6) arias de ópera, opereta o zarzuela (puede mezclarse obras de los tres géneros, si bien las de zarzuela como máximo serán dos arias y las de ópera dos como mínimo).

El concurso se desarrollará en tres fases, como es habitual. En primer lugar, los días 7 y 8 de julio se celebrarán las fases eliminatorias; el día 9 será el turno de la semifinal y el 10 de julio la final.

El jurado del concurso estará formado por personas muy relacionadas con el mundo del canto lírico, como el Director Artístico del Teatro de San Carlo en

Nápoles, Vincenzo de Vivo, que ejercerá como presidente; la mezzosoprano y profesora Carmen Arbizu; el director de orquesta Aldo Salvagno; el presidente ejecutivo de la Agencia Musical Iberkonzert, Juan Carlos Sancho; y la cantante y profesora Ana María Sánchez.

Este concurso surgió en 1995, al cumplirse el 25 aniversario de la muerte del artista irunés, siendo este año 2020 el 50 aniversario del fallecimiento de Luis Mariano, que aporta un componente de mayor importancia a esta XV edición. Entre los objetivos que persigue este certamen internacional se encuentra el ayudar a los jóvenes valores en el arte de la interpretación lírica y mantener vivo el recuerdo del irunés Luis Mariano. Las primeras convocatorias fueron anuales pero, más tarde, el concurso pasó a tener el carácter bienal, que mantiene en la actualidad. Como resultado de haber ganado este concurso, muchos cantantes han conseguido contratos para ofrecer recitales y conciertos y para actuar en óperas y oratorios de diversos teatros y salas de Europa.



Fechas de inscripción: Hasta el 3 de junio de 2020

Cantantes femeninas: 18-32 años cumplidos en 2020

Cantantes masculinos: 20-35 años cumplidos en 2020

Premios

1º Premio 6.000 €

2º Premio 4.500 €

3º Premio 3.000 €

Premio Especial del Jurado a la Mejor Promesa 2.000 €

Premio del Público 2.000 €

Premio Luis Mariano

Concedido por la Asociación Lírica Luis Mariano. Consistirá en un contrato para interpretar un papel en una de las dos temporadas siguientes en alguna de las producciones operísticas de dicha asociación.

Info

Concurso Internacional de Canto Luis Mariano

Plaza Urdanibia, s/n • 20302 Irun

Teléfono 00 34 943 505 407

cultura@irun.org

Karl Weigl

por Juan Carlos Moreno

En 1938, Arnold Schoenberg escribió una carta de recomendación para un compatriota que, como él, había tenido que abandonar su Austria natal tras la anexión del país por la Alemania nazi. "Siempre he considerado al doctor Weigl -decía en ella- como uno de los mejores compositores de la vieja escuela, uno de esos que han continuado la brillante tradición vienesa". Mediante esas referencias a la "vieja escuela" (por oposición a la "nueva", atonal y serial, representada por el mismo Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern) y la "tradición vienesa", el creador de *Pierrot lunaire* supo definir la esencia de la música de su recomendado, un Karl Weigl que, con Erich Wolfgang Korngold, puede considerarse el último gran romántico.

Ciertamente, en un primer momento puede extrañar el aprecio mostrado hacia un compositor que se encontraba en las antípodas de lo que eran sus inquietudes musicales, pero, en el fondo, Schoenberg fue alguien que siempre añoró la tonalidad y el lenguaje del romanticismo. Además, y aunque pueda sonar sorprendente, Weigl y él tenían mucho en común, más allá de haber nacido en la misma ciudad. Compartían referentes, en concreto Alexander von Zemlinsky y Gustav Mahler, cuya obra y personalidad habían marcado decisivamente a ambos, aunque luego siguieran caminos muy diferentes: Schoenberg optó por explorar el universo expresivo, armónico y tímbrico que se intuía en las partituras de esos maestros, incluso a sabiendas de que eso podía acabar llevándolo a la ruptura, mientras que Weigl, tras asomarse a ese abismo, prefirió volver sobre sus pasos y recuperar todo lo que en Zemlinsky y Mahler había de más "vienés" y "tradicional".

Vienés de nacimiento

Nacido en 1881, en Viena, en un hogar en el que se respiraba pasión por las artes en general y por la música en particular, Weigl tenía un talento innato por el arte de los sonidos.

Aunque, ¿tanto como para hacer carrera en él? Para Zemlinsky, un amigo de la familia que, a partir de 1896, impartió lecciones privadas al joven, atesoraba el suficiente como para intentarlo al menos. Fue así como Weigl ingresó en el conservatorio para estudiar piano y composición, y en la universidad para llevar a cabo la carrera de musicología. En 1903, una tesis sobre un compositor vienés contemporáneo de Mozart, Haydn y Beethoven, Emanuel Aloys Förster, le valió el doctorado. A Weigl se le abrieron de ese modo las puertas de la investigación musicológica, pero la repentina muerte de su padre un año más tarde le obligó a buscar urgentemente un trabajo.

Se daba entonces la circunstancia de que la Ópera de Viena estaba dirigida por Mahler, quien era amigo y protector de Zemlinsky; amigo de infancia de Guido Adler, el director de tesis de Weigl, y discípulo, como también este, de Robert Fuchs en el conservatorio, por lo que accedió a hacer una audición al joven. Sea porque esta fuera bien, sea por la calidad

"Siempre he considerado al doctor Weigl -como dejó por escrito en una carta Schoenberg- como uno de los mejores compositores de la vieja escuela, uno de esos que han continuado la brillante tradición vienesa"



En el exilio americano, Karl Weigl y Vally Weigl aparecieron juntos en numerosos recitales, interpretando el piano a cuatro manos.

de sus contactos, Mahler quedó satisfecho y ofreció a Weigl un puesto como pianista correpetidor.

Años con Mahler

Los dos años que trabajó como tal dejaron tal huella en Weigl, que le decidieron a dejar de lado la investigación musicológica y apostar por la composición como proyecto vital y profesional. Los resultados no se hicieron esperar: gracias a la mediación de Mahler, el Cuarteto Rosé se hizo cargo del estreno del *Cuarteto de cuerda n. 1* (1906) y del *Sexteto de cuerda* (1906), obras que fueron bien acogidas. La misma formación ofreció en 1910 el *Cuarteto n. 3*, que le valió a Weigl el prestigioso Premio Beethoven. Ese año se estrenó también la *Sinfonía n. 1* y firmó un contrato con la Universal Edition, la misma editorial de Mahler y Schoenberg...

Todo señalaba, pues, que una nueva estrella había nacido en el firmamento musical vienés, aunque fue tras la Primera Guerra Mundial cuando su nombre destacó mayormente. El mundo había cambiado mucho y Weigl quedó adscrito entonces entre aquellos que, abominando de toda novedad e innovación, propugnaban la fidelidad a la tradición. Surgieron así obras tan clásicas como las *Sinfonías Segunda* (1922), *Tercera* (1931) y *Cuarta* (1936), el *Concierto para violín* (1928) o la *Sonata para violín y piano* (1923), que cimentaron la fama del compositor.

Todo cambió repentinamente con la llegada al poder de los nazis en Alemania: debido al origen judío de su familia, Weigl vio cómo la interpretación de sus obras era prohibida. Eso, unido a las leyes antisemitas, aconsejó al compositor a exiliarse a Estados Unidos en 1938, donde era prácticamente un desconocido. Allí compuso el poema sinfónico *Vieja Viena* (1939), un homenaje nostálgico a su ciudad, y la *Sinfonía n. 5 "Apocalíptica"* (1945), en la que expresó su impresión de la Segunda Guerra Mundial.

Vally, la compañera compositora

Karl Weigl se casó en dos ocasiones: la primera en 1911 con la cantante Elsa Pazeller, de la que se divorció dos años más tarde, y la segunda en 1921 con Valerie Pick. Conocida como Vally Weigl, había nacido en Viena en 1894 y se había formado también en musicología y composición, esta disciplina bajo la dirección de quien había de ser su esposo. En 1938 ambos marcharon hacia Estados Unidos, donde acabaron trabajando como profesores de música en diferentes instituciones.

“Su segunda mujer, Vally Weigl, desarrolló su carrera musical en el exilio americano”

Y componiendo: bien es verdad que Karl no había dejado nunca de componer, pero para Vally el exilio, al que se adaptó más rápidamente que su esposo, supuso precisamente la oportunidad de recuperar una faceta creativa que, en Europa, había quedado en muy segundo plano desde su matrimonio. Fue ahí en Estados Unidos donde escribió el grueso de su producción musical, integrada básicamente por piezas para piano como *Toccatina* (1982); de cámara, como la *New England Suite* (1953), para clarinete, violoncelo y piano, y canciones sobre textos en inglés, como *Brief Encounters* (1979), para mezzosoprano, oboe y trompa. Vally destacó también en la práctica de la musicoterapia, disciplina en la que se graduó en 1953 y en la que trabajó en instituciones como el Medical College Research Clinic o el Mount Sinai Hospital de Nueva York. Murió en esta ciudad en 1982.

Y componiendo: bien es verdad que Karl no había dejado nunca de componer, pero para Vally el exilio, al que se adaptó más rápidamente que su esposo, supuso precisamente la oportunidad de recuperar una faceta creativa que, en Europa, había quedado en muy segundo plano desde su matrimonio. Fue ahí en Estados Unidos donde escribió el grueso de su producción musical, integrada básicamente por piezas para piano como *Toccatina* (1982); de cámara, como la *New England Suite* (1953), para clarinete, violoncelo y piano, y canciones sobre textos en inglés, como *Brief Encounters* (1979), para mezzosoprano, oboe y trompa. Vally destacó también en la práctica de la musicoterapia, disciplina en la que se graduó en 1953 y en la que trabajó en instituciones como el Medical College Research Clinic o el Mount Sinai Hospital de Nueva York. Murió en esta ciudad en 1982.

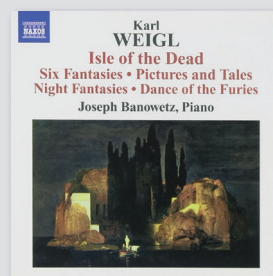
CRONOLOGÍA

- 1881 Nace el 6 de febrero en Viena.
- 1896 Empieza a recibir lecciones privadas de Zemlinsky.
- 1899 Ingresa en el Conservatorio de Viena. Paralelamente, cursa musicología en la Universidad.
- 1903 Se doctora en musicología con un trabajo sobre Emanuel Aloys Förster.
- 1904 Durante dos años trabaja en la Ópera de Viena como pianista correpetidor bajo la dirección de Mahler.
- 1907 Estreno en Viena del Sexteto para cuerdas.
- 1910 Recibe el Premio Beethoven por el *Cuarteto de cuerda n. 3* y estrena la *Sinfonía n. 1* en Zúrich.
- 1918 Finalizada la Primera Guerra Mundial, es nombrado profesor del Nuevo Conservatorio de Viena.
- 1921 Contrae matrimonio con su alumna Vally Pick.
- 1933 El nazismo prohíbe la interpretación de sus obras en Alemania por el origen judío de su familia.
- 1938 La anexión de Austria por la Alemania nazi lleva a la familia Weigl a exiliarse en Nueva York.
- 1939 Escribe el poema sinfónico *Vieja Viena*, nostálgico homenaje a su ciudad natal.
- 1942 Inicia la composición de la *Sinfonía n. 5 "Apocalíptica"*, que acaba tres años más tarde.
- 1945 Consigue un puesto de profesor en el Conservatorio de Boston.
- 1947 Escribe la que será su última sinfonía, la *Sexta*.
- 1949 Muere el 11 de agosto en Nueva York, poco después de completar su *Cuarteto de cuerda n. 8*.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonía n. 1. Bilder und Geschichten.* Orquesta Filarmónica del Estado de Rheinland-Pfalz / Jürgen Bruns. Capriccio C5365. DDD.
- *Sinfonías n. 4 y 6.* Orquesta Filarmónica del Estado de Rheinland-Pfalz / Jürgen Bruns. Capriccio C5385. DDD.
- *Sinfonía n. 5 "Apocalíptica". Phantastisches intermezzo.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín / Thomas Sanderling. BIS BIS-CD-1077. DDD.
- *Concierto para piano para la mano izquierda. Concierto para violín.* Florian Krumpöck, piano. David Frühwirth, violín. Norddeutsche Philharmonia / Manfred Hermann Lehner. Capriccio C5232. DDD.
- *Concierto para violoncelo. Dos piezas para violoncelo y piano. Sonata para violoncelo.* Raphael Wallfisch, violoncelo. John York, piano. Edward Rushton, piano. Orquesta de la Konzerthaus de Berlín / Nicholas Milton. CPO 555189-2. DDD.
- *Cuartetos de cuerda n. 1 y 5.* Cuarteto Artis. Nimbus NI5646. DDD.
- *Sonata para violín y piano n. 2. Dos piezas para violín y piano. Trío con piano.* David Frühwirth, violín; Benedikt Klöckner, violoncelo; Florian Krumpöck, piano. Capriccio C5318. DDD.
- *La isla de los muertos. Fantasías. Fantasías nocturnas.* Joseph Banowetz, piano. Naxos 8.572423. DDD.

- *Lieder.* Sophie Klussmann, soprano; Sebastian Noack, barítono; Oliver Triendl, piano. Capriccio C5259. DDD.



The Karl Weigl Foundation
www.karlweigl.org

CONCIERTOS

Marzo 2020 - Junio 2020

CAMPO DE CRIPTANA (C. REAL)

CASA DE CULTURA
C/ Santa Ana, 3
8 de marzo de 2020 -19:45hs
GRUPO TEMPO VOCES
DE FUNDACIÓN ORANGE
(Canto y piano)

CIUDAD REAL

AUDITORIO MUNICIPAL
C/ Caballeros, 7
9 de marzo de 2020 -20:30hs
JOYDI BLANCO Y LUIS ARIAS
(Flauta y piano)

MÉRIDA

CENTRO CULTURAL SANTO DOMINGO DE FUNDACIÓN CB
Plaza de Santo Domingo, s/n
20 de marzo de 2020 -20:30hs
CUARTETO ASISA ÓSCAR ESPLÁ
(Cuarteto de Cuerda)

LUGO

CASA DO SABER / USC
Praciña da Universidade
23 de marzo de 2020-20hs
INÉS MORENO (Clave)

CIUDAD REAL

AUDITORIO MUNICIPAL
C/ Caballeros, 7
30 de marzo de 2020 -20:30hs
INÉS MORENO (Clave)

MADRID

MUSEO LÁZARO GALDIANO
C/ Serrano, 122
6 de abril de 2020-19:30h
TRÍO SCHOLA
(Clarinete, violonchelo y piano)

CAMPO DE CRIPTANA (C. REAL)

CASA DE CULTURA
C/ Santa Ana, 3
12 de abril de 2020 -19:45hs
HELENA RESSURREÇAO
Y ALBERTO PALACIOS
(Canto y piano)

LUGO

CASA DO SABER / USC
Praciña da Universidade
13 de abril de 2020 - 20hs
LUIS ALEJANDRO GARCÍA
(Guitarra)

MÁLAGA

FUNDACIÓN HISPANIA MÚSICA/ SALA EDIPSA
C/ Puerta del Mar, 20
17 de abril de 2020 -20:30hs
CUARTETO ASISA ÓSCAR ESPLÁ
(Cuarteto de Cuerda)

VALLADOLID

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA
17 de abril de 2020- 20hs
HELENA RESSURREÇAO
Y ALBERTO PALACIOS
(Canto y piano)

MÉRIDA

CENTRO CULTURAL SANTO DOMINGO DE FUNDACIÓN CB
Plaza de Santo Domingo, s/n
24 de abril de 2020 -20:30hs
HELENA RESSURREÇAO
Y ALBERTO PALACIOS
(Canto y piano)

CIUDAD REAL

AUDITORIO MUNICIPAL
C/ Caballeros, 7
27 de abril de 2020 -20:30hs
HELENA RESSURREÇAO
Y ALBERTO PALACIOS
(Canto y piano)

LEÓN

AUDITORIO CONSERVATORIO UNIVERSIDAD
C/ Santa Nonia, 11
29 de abril de 2020 -20:30h
GRUPO TEMPO VOCES
DE FUNDACIÓN ORANGE
(Canto y piano)

ALBACETE

AUDITORIO MUNICIPAL
Plaza Mayor s/n
9 de mayo de 2020- 20hs
HELENA RESSURREÇAO
Y ALBERTO PALACIOS
(Canto y piano)

MÉRIDA

CENTRO CULTURAL SANTO DOMINGO DE FUNDACIÓN CB
Plaza de Santo Domingo, s/n
15 de mayo de 2020 -20:30hs
EVA RABCHEVSKA
Y ALINA ARTEMYEVA
(Violín y piano)

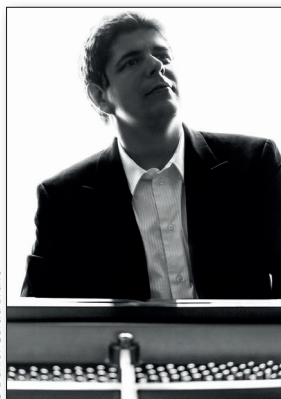
LUGO

CASA DO SABER / USC
Praciña da Universidade
18 de mayo de 2020-20hs
TRÍO SCHOLA
(clarinete, violonchelo y piano)

MÉRIDA

CENTRO CULTURAL SANTO DOMINGO DE FUNDACIÓN CB
Plaza de Santo Domingo, s/n
12 de junio de 2020 -20:30hs
NICOLÁS MARGARIT (Piano)

AUDITORIO



© Daniel García Bruno

Conciertos

En la actualidad concertística del mes, sobresale la integral de los Conciertos para piano de Beethoven que Javier Perianes, la Real Filharmonía de Galicia y Hernández Silva acometieron en Jaén: "De las expresivas manos del pianista onubense Javier Perianes (en la imagen) vino, como siempre, esa sensación de elegancia, tranquilidad y también de energía, así como la capacidad que tiene de sorprendernos en cada nueva actuación con ese toque impecable, el sonido redondeado de su pianismo, la ornamentación nítida y perfecta y la capacidad de dar vida a los matices en unos acercamientos que resultaron fascinantes". Igualmente destacamos la interpretación en el ciclo Círculo de Cámara de Al Ayre Español, con Eduardo López Banzo.

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



© 2008-2020 Anna Devin

Ópera

La actualidad operística nos lleva a los mejores teatros de Europa, como el Liceu de Barcelona (*La clemenza di Tito*), Euskalduna de Bilbao (*Holandés errante*), Teatro de Bonn (*Fidelio*), Comunale de Cagliari, Opera de Hamburgo (*Falstaff*), Opera de Lausana (*Doña Francisquita*), Royal Albert Hall de Londres (*Siegfried*), Teatro Real (*La Walkiria*), Palau de les Arts de Valencia (*Elektra*), Scala de Milán (*Roméo et Juliette*), Teatro de la Zarzuela (*Cecilia Valdés*) o Théâtre du Châtelet de París, entre otros, con un *Saul* de Haendel, donde brilló el excelente dúo femenino llevado por las voces de la soprano Anna Devin (en la imagen) y Karina Gauvin.

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

DISCOS



© Javier del Real

Discos

"Kurt Weill quiso dar a *Street Scene* la categoría de ópera, calificándola de 'American Opera', a pesar de estar destinada para Broadway, donde fue estrenada en 1947. Se trata de una coproducción del Teatro Real con los teatros de Montecarlo y Colonia, estrenada en Madrid en febrero de 2018, fecha a la que corresponde este DVD. Tanto la dirección de escena de John Fulljames como la coreografía de Arthur Pita son magníficas y el amplio reparto está muy cuidado; cada uno de los intérpretes se acomoda perfectamente a su personaje y todos resultan convincentes. Dentro del amplísimo cast, destaca la pareja, que se podría considerar como protagonista, de Patricia Racette en el papel de Rose Murrant y Joel Prieto como Sam Kaplan". Así nos relata Enrique López-Aranda sus impresiones sobre el que es nuestro Top 1 del mes de marzo.

44 AUDITORIO

56 DISCOS

72 DOCUMENTALES

83 RECOMENDADOS DEL MES

El testamento operístico de Mozart

Barcelona



La clemenza di Tito, un drama político y humano, que plantea si la clemencia puede entenderse como un símbolo de debilidad o de cualidad grandilocuente.

Hacia diez años que Mozart no escribía una ópera seria, y le pidieron que compusiera una de este estilo, para la celebración de la coronación de Leopoldo II como rey de Bohemia. Le propusieron una obra de Piero Metastasio, sobre la vida del emperador romano Tito, tema que ya había sido utilizado muchas veces por otros compositores, que fue preparado por Caterino Mazzola y que pretendía enaltecer la figura del rey coronado.

La obra fue estrenada el 6 de septiembre de 1791, poco antes de la muerte del compositor, escrita en una época que Mozart tenía muchos proyectos en curso. La obra no gustó a los monarcas, pero sí a los melómanos de Praga, que aplaudieron y amaron la música. Después de una época intensa en representaciones, el título fue cayendo en el olvido y no ha gozado de gran popularidad durante muchos años; el mismo Liceu tuvo su primera representación el 14 de diciembre de 1963, y solo se hicieron veinticinco funciones.

Se trata de un drama político y humano, que plantea si la clemencia puede entenderse como un símbolo de debilidad o de cualidad grandilocuente, todo ello en el entorno de una monarquía con poder absoluto y que no tenía ningún tipo de censura abierta sobre sus decisiones. Por otro lado, se refleja en el personaje de Sesto la lucha interna entre mantener el amor, sin perder la honra.

La producción propia del Liceu (creada por el Festival D'Art Lyrique de Aix-en-Provence en 2011), ideada por David McVicar y repuesta por Marie Lambert-Le Bihan es de estilo monumental, que se va moviendo a medida que transcurre la acción, remarcando claramente la dramaturgia de la obra, destacando la acción y con un gran trabajo con los cantantes, lleno de detalles. La dirección musical esta cargo de Philippe Auguin, en una versión cohesionada y de cierto contraste, interpretada con una cierta lentitud, que daba lugar a una versión un poco monótona, con una orquesta de buen sonido y un coro que consiguió unos resultados muy interesantes.

Los cantantes demostraron ser buenos actores y algunos con unas voces que hubieron brillado más en un teatro de menor aforo. Paolo Fanale mostró una voz de varios colores, que a veces se obscurecía, con una expresión y una resistencia notable para interpretar tan duro rol, que solo desfalleció un poco en la escena final, junto a la Vitellia cantada por Myrtò Papatanasu expresando su carácter manipulador, que presiona a su entorno, consiguiendo hacerse odiosa, pero capaz de arrepentirse al ver la capacidad de sacrificio del joven amante.

El papel de Sesto, escrito para un castrato, estaba a cargo de Stéphanie d'Oustrac, que dio una lección de estilo con un intencionado fraseo, dando una verdadera expresión a este personaje, que se debate entre la pasión y el deber. Anne-Catherine Gillet, con un timbre hermoso y penetrante, dio vida a Servilia, figura que es capaz de luchar por el ser querido, con una clara intención, expresada desde la humildad. Completaban el reparto Lydia Vinyes-Curtis como válido Annio, Matthieu Lécroart, como correcto Publio y David Greeves, discreto Lentulo.

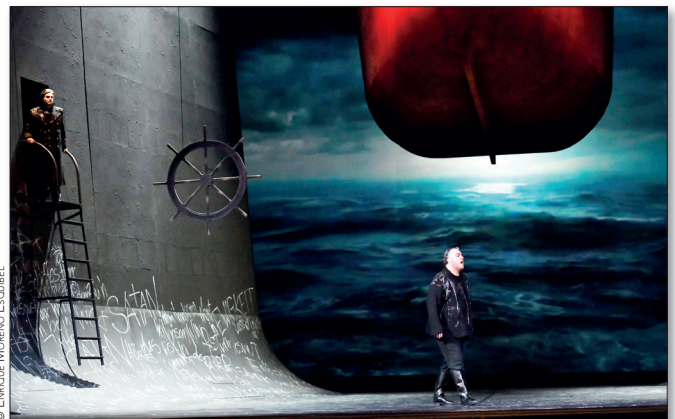
Escuchando esta obra, uno piensa como habría evolucionado la carrera de Mozart si hubiera vivido los años de Verdi y cual habría sido el desarrollo de la música en general y de la ópera en particular en el mundo creativo, teniendo en cuenta hasta donde podría haber llegado el genio de Salzburgo.

Albert Vilardell

Paolo Fanale, Myrtò Papatanasu, Anne-Catherine Gillet, Stéphanie d'Oustrac, Lidia Vinyes-Curtis, Matthieu Lécroart, David Greeves. Orquesta i Cor del Gran Teatre del Liceu / Philippe Auguin. Escena: David McVicar. La clemenza di Tito, de Wolfgang Amadeus Mozart. Gran Teatro del Liceu, Barcelona.

Un Wagner dosificado

Bilbao



"Faltó un poco más de soltura e imaginación en la puesta en escena de Montavon, demasiado condicionada por la estructura del barco".

Richard Wagner se encontraba ausente de la temporada bilbaína desde octubre de 2011 (*Tristan und Isolde*), así que es de agradecer que casi una década después se hayan acordado del genio alemán. Nos lo dosifican, no vaya a alterar el público sus gustos. Si aquellas pretéritas funciones fueron bastante descafeinadas, la función que nos ocupa alcanzó un notable alto y quizás reconcilió a parte del público con la música del compositor de Leipzig.

¿Qué faltó para que una función notable alcanzara el sobresaliente? Un poco más de soltura e imaginación en la puesta en escena de Montavon, demasiado condicionada por la estructura del barco y provocando que, por ejemplo, toda la escena de la fiesta de los marineros del acto III se celebrara con el coro en los portillos del barco, anulando cualquier actividad física. Eso sí, la última escena fue de plasticidad hermosa.

Por otro lado, la nota mayor no llega por las evidentes limitaciones vocales de un Bryn Terfel artista pero falto de fuelle, haciéndonos sufrir bastante desde su diálogo con Senta, en el acto II y hasta el final: carrasperas, notas evitadas, agudos gri-

tados... En definitiva, trucos de hombre experimentado para evitar el naufragio y que supo dosificarse. Por suerte, Manuela Uhl (Senta) respondió a todas las exigencias del papel, convirtiéndose en la triunfadora de la noche.

A altísimo nivel el Erik de Benedikt, de voz muy mediterránea y falto de consistencia vocal el Daland de Schwinghammer. Los dos papeles menores los resolvieron a la perfección Mentxaka, de relevante sonoridad, y Padullés (timonel), quizás demasiado afectado por su intento de cantar con gusto. Bien el Coro de la ABAO y desconcertante dirección de Pedro Halffter, alternando un vibrante acto III con ritmos mortecinos, evidentes en la balada de Senta, que llevo a la soprano al límite.

Una notable función de una opera primeriza de Wagner que, ¡ojalá!, suponga convertir en habitual lo que hoy por hoy es excepcional cual es la presencia de Wagner en las temporadas vizcaínas.

Enrique Bert

Manuela Uhl, Itxaro Mentxaka, Kristian Benedikt, Bryn Terfel, Wilhelm Schwinghammer, etc. Coro de la ABAO (Boris Dujin) y Orquesta Sinfónica de Bilbao / Pedro Halffter. Escena: Guy Montavon. Der fliegende Holländer, de Richard Wagner. Palacio Euskalduna, Bilbao.

Si es Bonn debe ser Beethoven

Bonn



Este controvertido *Fidelio*, que clamó por los presos en las cárceles turcas.

Inevitablemente, Beethoven se apoderó de las dos nuevas producciones con que la Ópera de Bonn inició el año conmemorativo de su hijo más ilustre. *Fidelio* se presentó el mismísimo 1 de enero, y a comienzos de febrero, el oratorio *Cristo en el monte de los olivos* fue ofrecido en una versión coreográfica, precedida por *Una carta*, estreno mundial compuesto por Manfred Trojahn. *Fidelio* explotó en esta magnífica sala, a orillas del Rin, como encendida proclama política contra el presidente Erdogan y en favor de la liberación de presos políticos en Turquía, ideada por el regisseur Volker Lössch. En lugar de una cárcel, el espectador fue confrontado con un escenario convertido en estudio teatral a punto de ensayar *Fidelio*. A la derecha, un ficticio director de escena discute con refugiados sobre una miríada de papeles y archivos, como los cantantes deben asociar su roles con el sufrimiento de los oprimidos, frente a horribles torturas descriptas en encendidos intercambios verbales.



Tanto en una *Una carta* como en *Cristo en el Monte de los Olivos*, un enorme libro preside la escena de Reinhild Hoffman.

A la derecha, los personajes de *Fidelio* actuaban bajo una gran pantalla que mostraba constantemente videos de Estambul, disturbios callejeros y, en sus momentos más logrados, los sueños y fantasías de los personajes, por ejemplo, un tarjetón invitando al casamiento de Marcelina con Fidelio, o Leonora volando en alas de su esperanza. También, fuera de la pantalla, fue elevada por los aires la excelente Leonora de Martina Welschenbach en un esforzado ejercicio gimnástico, que no pareció afectar una voz tan firme y vibrante como el Florestan de Thomas Mohr. Adecuadamente oscuro y asertivo fue Mark Morouse, un Pizarro que discute la suerte de Florestan con el similarmente efectivo Rocco de Karl-Heinz Lehner en... un baño turco.

El balance final fue más bien un *desbalance*. Ello porque el *pathos* beethoveniano de música, como reflejo de valores éticos sin tiempo ni lugar, sucumbió como instrumento de un manipulación ideológica, que también afectó la noble causa que quería defender: tantos nombres concretos de prisioneros y opresores usó esta producción, que *Fidelio* terminó siendo un alegato en favor de pocos y contra pocos. Con ello se excluyó la universalidad de Leonore y Florestan como prototipos de miles, millones de amantes anónimos separados por el despotismo y la crueldad política. Algunos medios acuñaron el lugar común de "Kommando Beethoven" para publicitar este merecido ataque contra Erdogan, y yo mismo obedecí las instrucciones en pantalla de escribir a los presos y a Angela Merkel unas postales de ataque y esperanza. Pero de *Fidelio* quedó muy poco en medio de este tumulto callejero.

Excelente el coro de la casa, aun cuando una inexplicable ampliación electrónica de volumen instauró un eco que afectó los sugestivos *sottovoce* del coro de los prisioneros. Bien, aunque con algunas notables inseguridades en los cornos, la Orquesta Beethoven, bajo la dirección, tal vez no inspirada pero sí expresiva y urgente, de Dirk Kaftan.

Cristo en el monte de los olivos

En la segunda *premiere* del año, Kaftan y una orquesta más afirmada preludiaron *Cristo en el monte de los olivos* con una originalísima "reflexión escénica", un monólogo de aproximadamente media hora, compuesto por Manfred Trojahn para barítono, cuarteto de cuerdas y orquesta. El texto, de Hugo von Hoffmansthal, es famoso en Alemania. Se trata de la carta en la que un ficticio Lord Chandos expresa a Francis Bacon su desesperación frente a la limitación de las palabras para hacer

justicia a la vida y la naturaleza. Es una desesperación de una vitalidad similar a la de Beethoven en su famoso testamento de Heiligenstadt, escrito pocos meses antes que la composición sobre la desesperación de *Cristo en el Monte de los Olivos*. Con timbre cálido y de excelente proyección, el joven barítono Holger Falk articuló su discurso como un diálogo con el cuarteto de cuerda, en contrapunto con una masa orquestal encargada de subrayar los aspectos más contundentes y sombríos de esta crisis existencial.

Tanto en *Una carta* como en *Cristo en el Monte de los Olivos*, el cuadro escénico preparado por la *regisseur*, escenógrafa y coreógrafa Reinhild Hoffmann es un enorme libro, tumbado por la crisis de escritor en *Una carta* y de pie en el oratorio, para que de sus hojas emerja el maravilloso serafín de terciopelo azul luminosamente interpretado por Ilse Eerens. Similarmente efectiva fue la convicción nerviosa y angustiada de Pedro, interpretado Seokhoon Moon. Y entre ellos navegó

un Cristo que Kai Kluge interpretó también como un artista en crisis, esta vez por sentirse abandonado por el padre que tantas palabras puso en su boca para predicar su divinidad. Magistral fue la seducción de Cristo por el serafín, que con sobriedad y ternura le indica el camino a seguir. Finalmente Cristo termina danzando con el serafín, Pedro y el coro en un oratorio ejemplarmente escenificado. Aquí sí que el deseo de innovar con Beethoven fue exitosamente honrado por la ciudad que le vio nacer.

Agustín Blanco Bazán

Martina Welschenbach, Thomas Mohr. Holger Falk, Ilse Eerens, Kai Kluge. Orquesta Beethoven y Coro de la Ópera de Bonn / Dirk Taftan. Escena: Volker Lösch (Fidelio), Reinhild Hoffmann. Fidelio y Cristo en el Monte de los Olivos, de Ludwig van Beethoven; Una carta, de Manfred Trojahn. Teatro de la Ópera, Bonn.

Otra exhumación

Cagliari



El Teatro Comunale de Cagliari ha "exhumado" la ópera *Palla de' Mozzi*, de Gino Marinuzzi.

Palla de' Mozzi fue, en su momento, la obra más festejada y conocida de las que escribió Gino Marinuzzi, recordado siempre por su labor como director de orquesta. Tras una década de éxitos en Italia, Berlín y Argentina con la dirección del propio autor sobre ella, el resto de la producción de Marinuzzi cayó en el silencio y no son pocos los que han dicho que por motivos políticos.

En cualquier caso, el Teatro de Cagliari, fiel a su costumbre, volvió a inaugurar su temporada con un título raro. Es una costumbre loable aunque no siempre, como en este caso, el contacto directo con la ópera permita concluir que la recuperación era necesaria. Sin duda, es interesante asistir a los esfuerzos de la lírica italiana en 1932, y más de la mano de un maestro inquieto por conocer y difundir las últimas novedades musicales europeas, pero la obra está lastrada por una real carencia de interés dramático, acentuada, si no provocada, por un libreto realmente indigesto de Giovacchino Forzano (uno se pregunta cómo se las arregló para escribir, y bien, dos de los tres libretos del *Tríptico pucciniano*).

El palabrerío pomposo, hueco, de tintes a veces sospechosos sobre el imaginario *condottiero*, sucesor de Giovanni delle Bande Nere en su asedio de Siena, se hace francamente pesado; ni hablemos de la trama amorosa

entre su hijo, Signorello, y la hija del odiado enemigo Montelabro, Anna Bianca, con un inicio pretendidamente escabroso que hoy nos hace sonreír (digamos). Es probable que al triunfo en su momento no hayan sido extrañas las tres grandes voces para las que fue escrita (Franci, Masini) y las dotes físicas y de artista de una soprano como Dalla Rizza. Hoy es imposible contar con nada parecido si no es en un Teatro de presupuesto enorme; habría que ver quiénes estarían dispuestos a estudiar papeles con exigencias por momentos desahoradas.

Cagliari eligió bien o bastante bien. El protagonista fue correcto en las voces de Fabbian y Veccia (mejor actor y fraseador este último), Signorello estuvo mejor servido por Caimi (que progresa claramente) que por DeCaro (que tiene medios, pero cuya emisión es problemática). La única mujer en este mundo belicoso fueron la excelente Tiburzi y la bastante endeble Khanamiryan (no por falta de voz, sino por su descontrol). El resto, casi todos guerreros menos dos monjas, fue muy correcto y hay que destacar en los roles *intermedios* de Montelabro y el Obispo, la labor de Verna y Bonsignore para el primero y de Saitta y Dall'Amico para el segundo (que asumieron en orden inverso también la parte de uno de los capitanes del protagonista).

La puesta en escena sigue la costumbre de Corsetti de realizar un film en una pantalla en la parte superior del escenario, mientras debajo unas cámaras permiten que una suerte de diapositivas se transformen en escenografía. La *originalidad* cansa pronto y además reduce el diseño previsto. El manejo de intérpretes es convencional. Bien el coro preparado por Donato Sivo y excelente la orquesta bajo la batuta experta y fervorosa de Grazioli, que transforma los momentos puramente sinfónicos en lo mejor de la velada. Buena asistencia y éxito moderado.

Jorge Binaghi

Elia Fabbian/Angelo Veccia, Leonardo Caimi/Lorenzo DeCaro, Francesca Tiburzi/Astrik Khanamiryan, Francesco Verna/Andrea Vincenzo Bonsignore, Cristian Saitta/Luca Dall'Amico, etc. Orquesta y coro del Teatro / Giuseppe Grazioli. Escena: Giorgio Barberio Corsetti y Pierrick Sorin. Palla de' Mozzi, de Gino Marinuzzi. Teatro Comunale, Cagliari.

“Sea razonable. Demande lo imposible”

Hamburgo



“Como decorado único, Gschwender y Bieito presentan un triste pub giratorio decorado con banderas inglesas y guirnaldas de Navidad”.

El mayor mérito del *Falstaff* escenificado por Calixto Bieito para la Ópera de Hamburgo es un protagonista de excepcional caracterización. Ambrogio Maestri, un Falstaff hoy buscado por su enorme presencia, ha declarado públicamente que es Bieito quién le ayudó a ver en el personaje algo más que una gordura que tantos otros directores de escena equivocadamente reducen a la mera bufonería. Al pedirle que simplemente se interpretara como lo que él es, Bieito parece haber insuflado en Maestri la introspección necesaria para transformar al hedonismo de la comida y la bebida en una filosofía profundamente humana y antitética a una hipocresía general. De esta última solo se salvan, aparte de Sir John, Fenton y Nanetta, dos enamorados también dispuestos a desafiarlo todo, mientras Maestri deconstruye cualquier convencionalidad con un desparpajo natural de miradas cómplices y gestos de sorna. A ello agrega una voz de imponente proyección en el *mezzoforte* que sabe coronar con agudos de firme *squillo*.

Como decorado único, la escenógrafa Susanne Gschwender presenta un triste pub giratorio decorado con banderas inglesas y guirnaldas de Navidad. Mala idea la del decorado único, porque con ello desaparece un elemento dramático fundamental, a saber, la antítesis entre la taberna de mala muerte e instintos liberados que constituye el reino de Falstaff y el universo burgués de la casa de Ford. El reino de Falstaff viene con trono y todo, en este caso un gran sillón de cuero donde come, bebe y sueña. Mientras, un Fenton que acaba de escaparse en paños menores de la casa de Ford, canta su “Dal labbro il canto estasiato vola” con exuberante desnudez juvenil, un Falstaff cansado y roñoso avanza a paso cansino con el árbol de Navidad que terminará colocando sobre el sillón.

Nada de bosque de Windsor, sino más bien una referencia conceptual a ese árbol de Herne bajo el cual espera una última aventura amorosa, con un entusiasmo tan pasado de fecha como las decoraciones navideñas. Luego de cantar su monólogo “Mondo ladro”, sentado en el retrete del pub, Falstaff cede el cubículo a una Nanetta ansiosa por hacerse el test que confirmará su embarazo. Es una escena digna de Almodóvar, coronada por la mirada de asombro de los dos amantes cuyo coito se ha consumado en el dormitorio en el piso superior del pub. Paralelamente a este bien logrado encuentro amoroso, el juego de escondidas de Falstaff frente a sus perseguidores naufraga en una sucesión de incoherencias que sugiere el desinterés de Bieito por las escenas de humor doméstico.

Salvo algunos desajustes iniciales en el *nonetto* del segundo cuadro, Alex Kobel dirigió con sensibilidad lírica y clara articulación de texturas a una Orquesta Sinfónica de Hamburgo en excelente estado. Excelentes también los demás solistas, donde el expansivo protagonismo de Falstaff y su panza contrastan con el resto, que nunca pasa de ser más que una fragmentada exhibición de cameos. Que cada uno de ellos debe ser capaz de balancear la arrolladora personalidad del obeso, sólo se cumple en esta producción con Nanetta y Fenton. Los demás están bien perfilados, pero nada más. El mismo Bieito elude profundizar sobre algunos indicios que aluden a las tensiones matrimoniales existentes entre Alice y Ford, cantados con asertiva articulación por Miaja Kovalevska (Alice) y Markus Brück. Elbenita Kajtazi interpretó una Nanetta de luminoso color vocal y Oleksiy Palchikov convenció con un Fenton de timbre claro y bien impostado. Pero quien sobresalió por su profundísima voz de alto fue Nadezhda Karyazina, una Quickly de armas llevar, que se presentó como recién salida de un gimnasio, con guantes de boxeador y una *T-shirt* con una inscripción anticipatoria de la burlona moraleja final: “Sea razonable. Demande lo imposible”.

“Bieito insufla en Maestri la introspección necesaria para transformar al hedonismo de la comida y la bebida en una filosofía profundamente humana”

Agustín Blanco Bazán

Ambrogio Maestri, Markus Brück, Oleksiy Palchikov, Maija Kovalevska, Elbenita Kajtazi, Nadezhda Karyazina. Orquesta Filarmónica del Estado, Coro de la Ópera de Hamburgo / Alex Kobel. Escena: Calixto Bieito. Falstaff, de Giuseppe Verdi. Teatro de la Ópera, Hamburgo.

Doña Francisquita viaja por Suiza

Lausana



Doña Francisquita recaló en Lausana, con la conocida escena de Lluís Pasqual.

Producción estrenada el año pasado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y después repuesta en el Liceo de Barcelona, *Doña Francisquita*, según Lluís Pasqual, viaja esta vez hasta la Ópera de Lausana. Esta zarzuela de Amadeo Vives, entre las más famosas del repertorio del género, se encuentra en este caso sometida a una reescritura escénica. ¡Tratamiento habi-

tual en los actuales teatros líricos! Los diálogos hablados se ven así eliminados, sustituidos por una narración, en francés, de un actor (el excelente Carlos Henríquez). El contexto está también modificado, para presentar en cada uno de los tres actos: un estudio de grabación discográfica (situado en 1934, poco después del estreno de la obra en 1923), un plató de televisión (en 1964) y finalmente un escenario de ensayo del espectáculo (en nuestros días). Con decorados y figurines en un estilo correspondiente (firmados por Alejandro Andújar), sobre un escenario mueblado de sillas y con trajes de época del siglo XIX o actuales, a veces delante de la proyección de una película (extractos del filme *Doña Francisquita* realizado en 1934 por Hans Behrendt). Se entiende la dificultad de los diálogos en español para un público francófono. Desde ese punto de vista, esta adaptación parece pertinente, a pesar de que se pierde un poco la trama de esta historia de amores contrariados (inspirada en Lope de Vega). Pero, más grave todavía, desaparece la atmósfera propia de la pieza, su retrato de un Madrid popular con sus arquetipos proletarios, aquello que le daba su encanto a la obra. Lo cual sería desgraciadamente el aspecto más frustrante de la producción, a pesar del talento reconocido que sabe expresar Lluís Pasqual en la precisión de los movimientos y de las situaciones.

La música, por su parte, queda íntegramente restituida a través de la continuidad de los números previstos por la partitura. Lo que importa, finalmente. Se recobra así la complejidad de escenas de muchedumbres y cantos entrecruzados, la inspiración melódica entrañable (como en el caso de la famosa romanza de Fernando, el héroe masculino), la delicadeza y el arranque de la orquestación. Todo, en Lausana, servido por fuerzas musicales de lo más apropiadas.

El reparto vocal, casi enteramente hispanófono, le toca a un elenco ampliamente renovado frente a las precedentes funciones en España. Únicamente Ismael Jordi subsiste desde el reparto de origen, tenor de oficio seguro que no defrauda su gran reputación con un Fernando plenamente lanzado. A su lado, Leonor Bonilla le da francas respuestas, Francisquita de bello volumen y expresiva encarnación. Florencia Machado (Aurora), Milagros Martín (Francisca), Miguel Sola (Matías) o Pablo García López (Cardona) completan un sin tacha vocal cada uno en sus intervenciones particulares. Se añade una participación de todos perfectamente dosificada en los numerosos y variados conjuntos.

El coro de la Ópera de Lausana hace muestra de una justa pertinencia en sus frecuentes y mezcladas apariciones, además con una impecable elocución española (debida seguramente al director de coro venido de Valencia, Jordi Blanch Tordera). La Orquesta de Cámara de Lausana responde sin fallar a la batuta clara y ágil de Roberto Forés Veses (actual director de la Orquesta de Auvernia en Francia). Se nota la coreografía aflamencada firmada por Nuria Castejón, bien puntuada por los zapateados de una tropa de bailarines seguros. Pues, el flamenco y las castañuelas (no previstos por la obra ni tampoco la partitura) se imponen, aparentemente, para el color local obligado de una españolada de exportación. Y con todo esto, fue un total y rotundo éxito por parte de un público entusiasta.

Pierre-René Serna

Leonor Bonilla, Ismael Jordi, Florencia Machado, Milagros Martín, Miguel Sola, Pablo García López, etc. Orchestre de chambre de Lausanne, Choeur de l'Opéra de Lausanne / Roberto Forés Veses. Escena: Lluís Pasqual. *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives. Ópera, Lausanne.

Excepcional Siegfried

Londres



Adrian Thompson y Torsten Kerl, Mime y Siegfried, respectivamente, en esta versión de concierto de *Siegfried*.

Primer sábado de febrero y el Royal Festival Hall repleto, como corresponde para las grandes ocasiones, en este caso la continuación de la tetralogía de la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Vladimir Jurowski, iniciada con *Oro del Rin* en 2018 y continuada el año pasado con *Walkiria*. Este año le tocó a *Siegfried* y entre finales de enero y principios de febrero de 2021 *Ocaso de los Dioses* será incluido en dos ciclos completos, siempre en versión de concierto.

Jurowski, un wagneriano reticente que deberá transformarse en uno asiduo cuando asuma la dirección artística de la Ópera de Baviera el año que viene, demostró con este *Siegfried* una madurez comparable a los mejores directores alemanes del pasado. Nunca se esforzó en apasionamientos o grandilocuencias, sino que impuso una unidad interpretativa de construcción bruckneriana, con filigranada exposición de detalles, en contraste con una densidad orquestal nunca pesada y un énfasis dramático que progresó espontáneamente. Ello desde la inicial y premonitoria introducción de percusión y metales (¡el timbal comenzó con una sala en oscuridad absoluta, también la plataforma orquestal!), hasta un dúo final nunca rimbombante, sino aún más premonitorio en las luces y oscuridades sintetizadas en la frase final: "Leuchtende Liebe, lachender Tod!" ("Amor radiante, muerte risueña").

En cada acto, la dialéctica entre diferentes grupos instrumentales fue construida sin prisa ni estereotipos, con tiempos progresivamente acelerados hasta cada final. Es así que, como nunca pudieron escucharse las diferenciaciones entre violas, chelos y contrabajos en el segundo acto para describir la soledad y ansiedades del protagonista, luego de haber matado a Mime, y el arrollador prelude del tercer acto fue apoyado en clarísimas líneas de piccolo.

Elena Pankratova canto una Brünhilde de frondosa densidad, con trino bien diferenciado y radiante agudo final, y Torsten Kerl fue un Siegfried incisivo en su fraseo y cálido en timbre. Eugene Nikitin interpretó un Caminante con excelentes frases *legato* contrapunteadas por el Mime de Adrian Thompson con enfática ansiedad y frustración. Imponente el Alberich de Robert Hayward, aun cuando su *squillo* y segura uniformidad de registro lucieron menos de lo que merecían por algunas dificultades de pronunciación del alemán. Excelente el Fafner de Brindley Sherrat y, como revelación, un excelente pájaro

Música compartida

Jaén



La Diputación de Jaén organizó esta integral de los Conciertos para piano de Beethoven por Javier Perianes, la Real Filharmonía de Galicia y Manuel Hernández Silva.

La andadura del 62 Concurso Internacional del Piano Premio Jaén se inicia con la conmemoración beethoveniana, con una integral de sus Conciertos para piano en dos jornadas maratónicas, dentro del III Festival de Piano. Esta apuesta del Área de Cultura de la Diputación Provincial de Jaén no puede sino calificarse, en una ciudad aletargada culturalmente de forma permanente, como "obra de moros", por su lujo y grandeza, tal y como se hacía popularmente en nuestro siglo de oro para designar las grandiosas aportaciones de esta cultura.

Las extensas y excelentes notas al programa servidas por un Luis Gago siempre preciso y lúcido y las conferencias previas a cada uno de los conciertos, donde el crítico Arturo Reverter desgranó con sabiduría y amenidad las características de cada uno de los conciertos y de la dotes interpretativas del pianista, vinieron a completar detalles poco habituales por estas tierras (y quizá no solo de estas...).

La consistencia de estas actuaciones se aportó por una Real Filharmonía de Galicia en uno de sus mejores momentos, dirigida por Manuel Hernández Silva con una concepción beethoveniana que, bebiendo en fuentes clásicas, sin utilizar resabios historicistas, permite que la música de Beethoven se abra camino por sí misma con una natural intensidad, entendiendo la importancia de los acentos sin interrumpir las melodías y equilibrando perfectamente las líneas de los bajos, mientras que de las expresivas manos del pianista onubense Javier Perianes vino, como siempre, esa sensación de elegancia, tranquilidad y también de energía, así como la capacidad que tiene de sorprendernos en cada nueva actuación con ese toque impecable, el sonido redondeado de su pianismo, la ornamentación nítida y perfecta y la capacidad de dar vida a los matices en unos acercamientos que resultaron fascinantes.

Desde el primer movimiento del *Op. 19* quedó patente la alta compenetración y una misma concepción de la obra, porque Perianes no se limitó a cumplir con la labor de solista, sino que además estuvo muy atento a todas las indicaciones de la dirección, que marcó entradas, acentos y detalles con medidos gestos. El *Allegro con brio*, mirando claramente al clasicismo, sonó con frescura y estuvo brillantemente articulado, para posteriormente trazar con pureza cristalina y lenta respiración las melodías del delicado *Adagio*, cargando cada nota de vida propia de carácter nocturnal y conquistar con

inmediatez con sus sentidas acentuaciones sincopadas en el ritmo de 6/8 del *Rondo final*, en el que incluso buscó sabor casi schubertiano del motivo *cantabile*.

En el profundo salto estilístico que supone el *Concierto n. 3*, desde la primera entrada del piano con su tema en dobles octavas, se puso de relieve que Perianes, con un sonido más imponente y bien apoyado por el juego del pedal, reemplazó la definición de los dedos por una mirada de mayor entidad, en la que supo dosificar con la orquesta las tensiones e imprimir elegancia en ese continuo juego de figuras ornamentales, escalas y arpeggios, obteniendo una excepcional calidad de sonido que puso al servicio de la expresión en un *Largo* lleno de ternura y sensibilidad.

La lectura del *Cuarto* fue inolvidable. La tarea de mostrar el inicio de este *Concierto* no es fácil, de hecho es temida por los pianistas. Pero se trata de un terreno bien explorado por Perianes, al que se le nota pleno disfrute cuando transforma ese continuo diálogo con la orquesta, muy bien cuidado por Hernández Silva, en un mundo sonoro sereno, a veces alegre y otras épico, pero siempre de una expresividad de altos vuelos, conseguida a través de una dinámica bien calibrada y un fraseo sentido. Arriesgó con potencia y empuje con una estremecedora cadencia y los 72 compases del *Andante con moto* fueron dichos de manera convincente y conmovedora, hasta sumirse casi en el silencio después los trinos finales. Una verdadera lección de "bel canto".

El *Concierto n. 1* (segundo día, con los *Conciertos Primero* y *Quinto*) brilló con buen sentido optimista desde la maravillosa apertura del *Allegro con brio*, en el que orquesta y solista se intercambiaron sus cometidos con naturalidad, respirando ese espíritu de raíces galantes, en el que predominó la claridad de texturas y la búsqueda de sonoridad cristalina; en el encantador *Rondó* se dejaron llevar por un tono triunfal.

El *n. 5* no se vio como antecedente de los grandes conciertos románticos, por lo que no hubo pretensión de andar por caminos militares o abrumadores, sino que se situaron el ámbito de la sensibilidad y musicalidad. Sensibilidad no significó debilidad, pues se aportó el debido peso y emoción. Perianes es consciente que a esta altura de su carrera no tiene nada que demostrar en relación a su capacidad virtuosística, por eso se preocupa más de dar sentido a una partitura especialmente compleja con un juego de infinitos matices. No mira hacia atrás, tampoco al futuro, aunque su interpretación se llena de pasión creciente y es siempre musical en la búsqueda del amanecer romántico de una manera serena y reposada, sin *tempi rápidos* en los movimientos externos. Hernández Silva apoyó sin ocultar al solista, apoderándose bien del sonido en los *tutti* y permitiendo siempre que los bajos, los pasajes más ligeros y los sutiles matices que aporta Perianes se percibieran a la perfección, dejando una gran clase magistral de música compartida.

El respeto del público fue encomiable, hasta el punto de no escucharse los terribles avisos de los celulares, muestra del interés y concentración con la que se escucharon unas actuaciones que fueron premiadas con una intensa ovación.

José Luis Arévalo

Javier Perianes. Real Filharmonía de Galicia / Manuel Hernández Silva. Integral de los Conciertos para piano de Beethoven. Teatro Infanta Leonor, Jaén.

del bosque cantado por Alina Asamski. Sólo la experimentada Anna Larsson (Erda) fue afectada por dificultades de apoyo y *passaggio* algo inseguro.

En suma, esta fue una lectura wagneriana de primera y con cantantes sin atriles (salvo Pankratova, que no miró el suyo siquiera una vez). Todos supieron actuar sus papeles hacia la sala sin siquiera intercambiar miradas al director de orquesta. Experiencia, ensayos suficientes y una consumada consustanciación artística fueron suficientes para éste y aquellos.

Agustín Blanco Bazán

Torsten Kerl, Elena Pankratova, Adrian Thompson, Robert Hayward, Brindley Sherratt, Anna Larsson, Alina Adamski. Orquesta Filarmónica de Londres / Vladimir Jurowski. *Siegfried*, de Richard Wagner.

Royal Festival Hall, Londres.

Fuera de lugar

Madrid



© CNDM / REFA MARTÍN

El recital de Simon Keenlyside guardaba una sorpresa para el final.

Volvió a visitarnos el gran barítono británico Simon Keenlyside, que nos ha dejado en la memoria excelentes recuerdos de sus *Pelléas*, *Posa* y *Wozzeck* en el Teatro Real; y de tres recitales en diferentes ciclos de Lied en este mismo Teatro de la Zarzuela. Comenzó la velada con una primera parte dedicada en su integridad a Schubert, una selección del *Schwanengesang* con la que, a pesar de sus buenas intenciones y su inteligencia para adaptarse al estilo, quedó muy alejado del ideal. El barítono aún conserva su poderosa voz a los sesenta años y su vis dramática, pero sus interpretaciones fueron monótonas, sin matices; carecieron de ese necesario claroscuro absolutamente imprescindible en este repertorio; todas las canciones sonaron iguales, aunque se apreciaba el esfuerzo que estaba poniendo el cantante para que así no fuese. Por supuesto que en otras ocasiones Keenlyside ha mostrado que su aproximación al Lied romántico alemán roza la heterodoxia y que procura por todos los medios alejarse de cualquier efecto lacrimógeno o sensiblero, me parece válido, pero con el Lied puede fallarse una nota o más de una, pero lo que no puede fallar es la emoción y con Keenlyside y Dowdle brilló por su ausencia. Por cierto, la pianista Caroline Dowdle estuvo toda la noche

perdida, con fallos de coordinación imperdonables propios de una estudiante de piano poco aplicada.

La segunda parte estuvo dedicada a Ravel, *Histoires naturelles*; Poulenc, que incluía los deliciosos *Cuatro poemas de Guillaume Apollinaire*; Debussy, *Voici que le printemps* y Fauré, con *Le secret*, *En sourdine*, *Le papillon et la fleur*. En esta sección las cosas mejoraron, es evidente que al británico le va lo francés y lo interpreta con desparpajo y naturalidad, al ser un es un mundo que conoce muy bien. Se le nota que está más relajado con la chispa francesa que con la melancolía germánica.

Pero todo se pudo perdonar con *Kaddish*, cantico judío en memoria de los muertos, que Keenlyside interpretó como una de las tres propinas finales, en memoria del 75 aniversario de la liberación del campo de concentración de Auschwitz. Fue de tal calibre la telúrica interpretación que el barítono hizo del desgarrador canto, que sumió al teatro en uno esos momentos de arte, sentimiento y suprema belleza difíciles de olvidar. Hubo que esperar, por tanto, al final...

Francisco Villalba

Simon Keenlyside, Caroline Dowdle. *Lieder* de Schubert, Ravel, Debussy, etc.

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

Emociones a flor de piel

Madrid



JAVIER DEL REAL

Cecilia Valdés, de Gonzalo Roig, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela.

Emocionante la nueva producción del Teatro de la Zarzuela de la *comedia lírica en un prólogo, dos actos, un epílogo y una apoteosis*, *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig, con libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla basado en la novela *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde (ver entrevista a Alina Sánchez, en el mes de enero de RITMO). Y emocionante por muchos y variados motivos. Primero, por escuchar una obra de ultramar estrenada en el *Teatro Martí* de La Habana en 1932, que encaja perfectamente en la polisémica denominación y multiforme género de la *zarzuela*, con extraordinario nivel conjunto. Y segundo porque representa un estreno aquí, en este emblemático e histórico teatro madrileño, en una dinámica cultural de *ida* y *vuelta* tan enriquecedora, refrescante y saludable. Un estreno, eso sí, un tanto tardío, se diría que casi agónico, al filo de los ochenta y ocho años... ¡ahí es nada!

Emocionante porque sus alegatos, que son variados, cla-

ros y lacerantes, hay para todos, siguen siendo, tristemente, vigentes. Emocionante porque su música tampoco ha perdido el desparpajo y vitalidad que la creó. Una vitalidad que lució más a través de un brillante y vigoroso cuerpo de baile, que en las voces donde la estética musical se movía, con relativa facilidad, de bailables a derroteros más o menos dramáticos, sin olvidarse de algún cliché operístico de acusado tinte trágico.

Nítida y expresiva dicción y convincente presencia en todos los personajes, con algún altibajo puntual que no viene al caso, especialmente motivado por la posición del cantante, pese a estar en alto, más o menos atrasada en el escenario; no fue el mejor comienzo.

Fluidez en los continuos y ajustados cambios de *tempi* y rítmicas mudables por la Orquesta de la Comunidad y Coro del Teatro dirigidos por Oliver Díaz, así como lógica y exquisita vistosidad en la escenografía, el vestuario y la coreografía, todos ellos eficaces y bien dispuestos por Carlos Wagner, director de escena, Rifail Ajdarpasic, Christophe Ouvrard, Fabrice Kebour o Nuria Castejón. Brillantes incluso, por momentos. Un marco cabal y conforme, imprescindible para que el resto de elementos citados puedan desarrollarse con naturalidad en la forma como lo hicieron.

Personalmente, a la representación del *epílogo* y *apoteosis*, con que se completa la trama, le daría alguna vuelta de tuerca más, de forma que no quede este crucial, y emocionante también, remate, tan desnudo, sumario y lacónico, algo displicente incluso, dados los desahogo y brillo escénicos experimentados antes.

Luis Mazorra Incera

Elizabeth Caballero, Martín Nusspaumer, Homero Pérez-Miranda, Linda Mirabal, Cristina Faust, etc. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro Titular del Teatro de La Zarzuela / Oliver Díaz. Escena: Carlos Wagner. Cecilia Valdés, de Gonzalo Roig. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Para todos los amantes de la Música

Madrid

En la presente temporada 2019/20 los afortunados melómanos de la villa de Madrid han sido testigos del nacimiento de un nuevo ciclo de música de cámara, el *Círculo de Cámara*, que tiene lugar en el colosal edificio del Círculo de Bellas Artes madrileño y que está patrocinado por la Fundación Montemadrid, el propio Círculo de Bellas Artes y el INAEM. Además, es una gran alegría observar cómo el concepto música de cámara ha evolucionado hacia la integración de la música interpretada bien por instrumentos históricos, bien por instrumentos modernos. De los nueve conciertos que componen el ciclo, cuatro de ellos serán interpretados por conjuntos con criterios de interpretación historicista, con el añadido del concierto de *música fusión* que emplea la viola da gamba junto a una cantante flamenca. Todo ello ideado por uno de los programadores con más experiencia e influencia de nuestro país, Antonio Moral.

El programa elegido para la ocasión por Eduardo López Banzo, bajo el título de *To all lovers of Musick*, de una fastuosa belleza, combinó las dos colecciones haendelianas de sus *Sonatas para dos violines y bajo continuo*, la *Op. 2* y la *Op. 5*, con algunas piezas para clave de Henry Purcell y del propio Haendel, algo que evidencia, una vez más, el gran amor que



El programa elegido para el ciclo Círculo de Cámara por Eduardo López Banzo, incluía obras de Haendel y Purcell.

siente el zaragozano hacia la música de cámara de George Friedrich Haendel.

En la primera parte pudimos escuchar dos Sonatas del *Op. 2*, esa fantástica selección de obras de juventud. Desde la primera pieza, la *n. 4*, *Al Ayre Español* desplegó todas sus cartas, evidenciando una manera de interpretar estas obras muy mediterránea y expresiva, y que poco tiene que ver con el criterio interpretativo de los conjuntos anglosajones y germanos, más proclives a la ejecución de estas músicas con rigor, pulcritud y corrección, pero que están muy lejos de la expansión y comunicación de López Banzo, quien transmite estas piezas como verdaderos fragmentos operísticos, puesto que en la mayoría de los casos están basadas en estas teatrales composiciones. Así, los movimientos lentos fueron un derroche de expresividad *violinística*, destacando el bellissimo sonido de Alexis Aguado (qué fantástico el inicio del *adagio* central interpretado de un modo intimista, con el único apoyo del clave en el bajo continuo), mientras que los movimientos rápidos fueron un derroche de vitalidad y conjunción, repletos de contrastes dinámicos, magistralmente comandados desde el clave por López Banzo. Debemos señalar también la total transparencia de los pasajes *fugatos*, a través de la articulación y las dinámicas.

La parte central de la primera parte incluyó distintas piezas de Haendel y Purcell para teclado. Con el magnífico clave alemán construido por Andrea Restelli sobre el célebre modelo de Christian Vater de 1738, López Banzo brilló sobremanera en la interpretación de los hipnóticos pasajes con bajo *ostinato*, o *grounds*, tan magistralmente compuestos por Purcell, como la *Almand* de la *Suite en sol menor*, donde la mano derecha desarrollaba precisas, enigmáticas y francamente bien *tenuitas* melodías sobre la formidable secuencia *ostinada*, la misma que empleó Purcell en la célebre *Music for a while*.

Tras el descanso escuchamos en exclusiva el *Op. 5* haendeliano, con tres de sus Sonatas que denotan una mayor madurez compositiva. Aquí el conjunto zaragozano se mostró más compacto y ensamblado, si cabe, debido seguramente a la afinación del clave durante la pausa. Podemos destacar el *allegro* final de la *n. 6*, todo un derroche de demostración del poderoso bajo continuo, que pareciera un verdadero *tutti* orquestal, logrado en buena medida por el generoso y profundo sonido del contrabajista, Xisco Aguiló, y por la vitalidad imprimida desde el clave por Banzo.

Simón Andueza

Al Ayre Español / Eduardo López Banzo. Obras de Haendel y Purcell. Círculo de Cámara. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Una Walkiria gélida

Madrid



JAVIER DEL REAL / TEATRO REAL

"Wotan invoca a Loge encendiendo un encendedor Zippo que deposita al lado de Brünnhilde", en la escena final de *La Walkiria*, según la puesta en escena de Robert Carsen

Llega por segunda vez al escenario del Teatro Real *La Walkiria* (detesto que se escriba con V...); la primera fue en 2003 y se ha encargado su puesta en escena al director canadiense Robert Carsen, del que ya vimos el año pasado *El Oro del Rin*, y que en el mismo teatro tomará las riendas del resto de las jornadas de la Tetralogía wagneriana. Es válido e incluso loable que cada director teatral haga su interpretación de tan magna obra y la adapte a las circunstancias históricas del momento, pero esto no puede suponer traicionar los postulados implícitos en ella, porque se corre el riesgo de transformar una inmensa cosmogonía en un drama burgués.

Wagner sufrió tras la Segunda Guerra Mundial, tal como escribe Roger Scruton en su magnífica obra *El Anillo de la Verdad*: "el inmisericorde ataque de la ideología marxista de la escuela de Frankfurt, encabezada por Theodor Adorno, culpándole de todo lo peor de la ideología alemana del siglo XIX". En consecuencia, el mismo Scruton comenta: "Hoy en día es muy difícil, a la vista de las puestas en escena que vapulean sin misericordia las obras de Wagner, apreciarlas tal como él pretendía".

Pondré algunos ejemplos en la representación que comento.

Primer Acto:

Wagner: Una habitación en la morada de Hunding. En el centro un descomunal fresno.

Carsen: Un almacén al que unos soldados transportan armamento atravesando un paisaje nevado. El fresno ha sido derribado y sus ramas son utilizadas para alimentar el fuego. Por cierto, la espada Notung esta clavada en el tronco del fresno bajo un capote. Pero en este montaje ¿de qué sirve una espada en un mundo lleno de rifles?

Segundo Acto:

Wagner: En una cordillera rocosa.

Carsen: En un inmenso salón de la época del Tercer Reich o de la Rusia estalinista unos militares toman unas copas; mientras, en un enorme tresillo, tumbada y leyendo para que se vea que es una intelectual, hay una mujer, Brünnhilde, la virgen guerrera hija de Wotan. Entra Wotan, un dictador en uniforme de gala que ha sustituido la tradicional lanza por un bastón. Wotan no ha perdido ningún ojo. Y un detalle curioso, sobre la inmensa mesa que hay en el centro del escenario vemos una bandeja repleta de las conocidas manzanas de Freia que los dioses deben tomar a diario para conservar su juventud.

Se supone que cuando Brünnhilde anuncia la muerte a Siegmund aparece ataviada con todas sus galas, casco y escudo, etc., pero en esta versión va con la bata de andar por casa. La confusión llega al límite cuando Hunding mata por la espalda con una bayoneta a Siegmund, al que Wotan no ha roto la espada.

Tercer Acto.

Wagner: En la cumbre de una montaña.

Carsen. En un campo helado cubierto de soldados muertos pululan felices unas muchachitas; son las walkirias que resucitan a los cadáveres y los envían, por una escalera de seguridad, al Walhall. Al final Wotan invoca a Loge encendiendo un encendedor Zippo que depositará al lado de Brünnhilde, mientras en el fondo surge una barrera minúscula de fuego que no asustaría a un ratón. Sin comentarios...

Conseguir un cumplido reparto para *La Walkiria* nunca ha sido tarea fácil y creo que en este sentido el Teatro Real lo ha logrado a medias. Como Siegmund, el tenor australiano Stuart Skelton posee una voz de timbre heroico y nos regaló, en el Acto I, una magnífica rendición del famoso "¡Wälse, Wälse!". Sin embargo, esta primera impresión fue difuminándose poco a poco; ya en el "Winterstürme" la línea de canto comenzó a mostrar lagunas y el posterior dúo con Sieglinde careció musical y emocionalmente de la intensidad que pide a gritos la partitura. Menos mal que en el Acto II estuvo mucho mejor.

Adriane Pieczonka es una muy buena cantante. Su Sieglinde fue ejemplar de entonación, musicalidad y buen gusto, pero el personaje requiere un arrojo que la estupenda soprano sabe que ya no puede tener. Su Sieglinde es demasiado cauta, pero aun así, muy respetable. René Pape como Hunding es un lujo. Este bajo barítono ha tenido y aún tiene una carrera gloriosa a sus espaldas y contar con él es un seguro de excelente canto y excelentes interpretaciones, pero su magnífico instrumento vocal carece de las resonancias cavernosas del bajo profundo, hoy inexistente, que necesita el personaje. Daniela Sindran es una mezzo de escasos recursos vocales pero buena actriz, su Fricka fue correcta. Tomasz Konieczny cantó e interpretó Wotan con profesionalidad y entrega; su larga narración a Brünnhilde en el Acto II fue modélica dramáticamente, pero su voz carece de un centro robusto y no es excesivamente noble, por lo que su despedida de Brünnhilde quedó un poco deslucida.

Ricarda Merbeth fue Brünnhilde. Esta soprano ha ido poco a poco subiendo en el escalafón de las sopranos wagnerianas de peso. Tras sus éxitos como Senta, aborda Isolde y Brünnhilde. Ya en 2017 cantó la Brünnhilde de Siegfried y parece que esta de Madrid es su primera Brünnhilde de *La Walkiria* y en noviembre será la del *Ocaso de los Dioses* en París. Vocalmente, Merbeth hace una muy apreciable Walkiria, aunque los agudos en muchas ocasiones se le estrangulen y el centro de su voz no tenga la suficiente amplitud. Teatralmente, su Walkiria es más discutible, pero de eso hay que culpar a Carsen. Y las ocho walkirias lo hicieron con voces empastadas y estuvieron muy musicales.

Pablo Heras-Casado fue el timonel de este navío. Su dirección fue irregular en el Acto I, se le notó bastante perdido, no logrando la intensidad esperada en los momentos más líricos y decantándose más por lucirse en las partes más sonoras de la partitura. En el Acto II las cosas fueron mejor, su acompañamiento al monólogo de Wotan fue excelente, pero la cosa se le volvió a ir de las manos en el anuncio de la muerte a Siegmund. En el III, la famosa Cabalgada de las walkirias fue bien resuelta. Sin embargo, el momento más sublime de la obra, y como decía Klemperer, de todo el *Anillo*, la despedida de Wotan, se le fue de las manos; el dúo entre el dios y Brünnhilde que precede a tal momento fue tedioso y sin tensión interna. La antes mencionada despedida no alcanzó ni de lejos la belleza y emoción que encierra la inigualable partitura. La orquesta, salvo algún desajuste ocasional, cumplió con su cometido de forma más que correcta.

¿Quién pudo pensar que esta producción era digerible? Es tan deficiente que ni provoca.

Francisco Villalba

Stuart Skelton, Adriane Pieczonka, René Pape, Tomasz Konieczny, Ricarda Merbeth, etc. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real / Pablo Heras-Casado. Escena: Robert Carsen. *Die Walküre*, de Richard Wagner. Teatro Real, Madrid.

Arrojo y pasión

Madrid



El *Concierto para chelo n. 1* de Saint-Saëns es una obra en sintonía con la sensibilidad de Sol Gabetta.

Espléndida actuación de la Bamberger Symphoniker, bajo su director titular Jakub Hrusa. En programa, Beethoven, Saint-Saëns y Dvorák. Desde los primeros compases de la obertura *Egmont* de Beethoven, pudieron ser apreciadas las cualidades de esta gran formación: una sección de cuerda muy cohesionada y de opulento sonido, maderas muy definidas y metales equilibrados y precisos en la emisión. Los asertivos gestos del comienzo de la obertura, con incisivos ataques de las cuerdas y trompas, perfectamente empastadas, dieron (junto a una expresiva articulación de los silencios) el adecuado carácter dramático a la versión de Hrusa, preciso y atento a cada detalle. La obra fue expuesta con claridad y contundencia, en sus vertientes expresiva y formal, a través de los logrados contrastes entre sus temas y secciones o la tensa construcción de los *crescendi*, poniendo de relieve el dramatismo inherente a esta página beethoveniana.

El *Concierto para chelo n. 1* de Saint-Saëns es una obra en sintonía con la sensibilidad de Sol Gabetta. La partitura, cuyos tres movimientos se suceden sin solución de continuidad, fluyó, desde el *Allegro non troppo* inicial, con un gran empuje rítmico, acertados cambios de carácter y equilibrio sonoro con la parte solista, siempre bajo la cuidadosa y ponderada batuta de Hrusa. Gabetta destacó por su exquisito fraseo, la agilidad y seguridad en los cambios de registro y técnica, claridad en los trinos o en los sutiles *pianissimo*, exhibiendo un gran lirismo interpretativo, aunque algo falta de proyección sonora en los *forte*. Gabetta, efusivamente aplaudida por esta actuación, regaló al auditorio *Dolcissimo*, de Peteris Vasks, desplegando todo tipo de recursos tímbricos y técnicos y añadiendo al canto del violonchelo su propia voz. Interesante *bis* con el que Sol Gabetta mostró su claro compromiso con la creación actual, no siempre justamente presente en las programaciones.

La *Sinfonía n. 7 en re menor Op. 70* de Dvorák fue la obra elegida para concluir el concierto y donde la Sinfónica de Bamberg pudo exhibir con plenitud todas sus cualidades. Desde la entrada del *Allegro maestoso*, con los chelos y contrabajos apoyados por los timbales, la orquesta mostró un sonido lleno y cohesionado en todas sus secciones instrumentales. El movimiento discursó con vitalidad rítmica y muy bien delineados fraseos de los motivos melódicos principales. Continuó la Sinfonía con una lectura muy lírica y sutil del *Poco adagio*, con inspiradas interlocuciones entre trompas y maderas, siempre arropadas por una sección de cuerda suntuosa, intensa y brillante, pilar fundamental de esta formación alemana. Si la dirección de Jakub Hrusa había sido muy equilibrada y matizada hasta el momento, a

partir del *Scherzo: Vivace* el carismático maestro desplegó, con energía y asertividad, todos sus recursos gestuales para impregnar a la orquesta del vigor y brillantez requeridos en esta sinfonía. Plenamente imbricados, director y orquesta dieron la fuerza motriz y dinamismo adecuados a este movimiento, así como al *Finale: Allegro*, otorgando a cada bloque sonoro su particular carácter expresivo, pulso rítmico, colorido eslavo y claridad de textura, para construir (paulatinamente y de forma convincente) el grandioso final, tenso, arrollador y majestuoso en su conclusión. El resultado arrancó los más enervados aplausos del público presente, premiando así la actuación de una formación orquestal de grandísimo nivel, totalmente entregada y en absoluta comunión con su director titular y el repertorio abordado.

Juan Manuel Ruiz

Sol Gabetta. Bamberger Symphoniker / Jakub Hrusa. Obras de Beethoven, Saint-Saëns, Dvorák. Ibermúsica. Auditorio Nacional, Madrid.

Un Gounod con sorpresas

Milán



Diana Damrau y Vittorio Grigolo, protagonistas de este *Roméo et Juliette*.

La Scala ha vuelto a proponer la producción de hace años de *Roméo et Juliette*, que se ha visto también en otros lugares, con la dirección escénica de Bartlett Sher (repuesta aquí por Dan Rigazzi), que nunca ha sido muy apreciada, pero que, sin tener nada particular, permite concentrarse en la magnífica música que Gounod compuso en dos formatos diferentes sobre la célebre pareja.

Y si la parte visual era poco interesante o novedosa, la prestación más completa provenía de la orquesta del Teatro. Vioti ha revalidado la impresión de una batuta de primer nivel y supo subrayar la riqueza de la invención y la orquestación de Gounod sin descuidar nunca el balance con el escenario. Un ejemplo admirable fueron el preludio y la primera escena, que dejan bien claro cuánto y qué bien ha escuchado el maestro francés la lección de Verdi. Muy bien, como suele, el coro preparado por el extraordinario maestro Bruno Casoni, aunque tal vez la articulación del francés no era del todo clara.

Se trata de una ópera para dos monstruos del canto y otras partes y roles menores nada fáciles. En las últimas teníamos el lujo asiático de Mingardo (la nodriza) y en particular de Olivieri, que demostraba que para un cantante de gran clase no hay papeles secundarios. Mercucio configura, junto con Fray Lorenzo, la pareja de deuteragonistas, y tiene a su cargo la bellísima balada de la reina Mab, difícil de cantar y sumamente original

para las modalidades musicales del autor, luego algunas frases notables y la intervención en el tercer acto en la escena del duelo y su muerte. Eran más que suficientes para comprender que la voz del joven barítono se encuentra en constante transformación y que es muy probable que no volvamos a verlo en este tipo de roles. Como siempre el actor era de una agilidad y flexibilidad físicas que no hacían envidiar en nada a los espada-chines de la época de capa y espada del cine yanqui.

En la ópera hay tres bajos de parecida importancia. El que tiene la mayor, y que en otros tiempos cantaban artistas de renombre, es Fray Lorenzo: Testè no será exactamente un De Reszke (bonito timbre, correcta emisión y volumen mediano), pero sabe cantar, decir e interpretar. Me sabe mal decir que Frédéric Caton (Capuleto) tuvo problemas con los agudos, lo mismo que ocurría con la breve pero importante parte del Duque, encarnado por Jean-Vincent Blot. Marina Viotti, que cantaba con una muleta por un accidente, era, pese a eso, un vivaz paje Stefano, muy cómoda en los *couplets* del tercer acto. Entre los demás, todos muy voluntariosos y en algunos casos alumnos de la Academia de la Scala, sobresalía el Tebaldo del tenor Ruzil Gatin.

Los protagonistas recaían en nombres hoy de los más importantes. Grigolo nunca ha sido un cantante que me convenza plenamente. Posee un color bellísimo (ahora algo más oscuro), pero su actitud constante de *gran tenor* y su interpretación siempre superficial son elementos que nunca me han parecido ni interesantes ni justificados. En esta ocasión, salvo en un par de momentos, lograba controlarse, lo que es de agradecer. En su forma de cantar oscilaba entre las buenas intenciones de practicar un canto francés (especialmente en los dos primeros actos) pero con medias voces descoloridas, nada ortodoxas, y un volumen más bien modesto; y la más espontánea y explosiva vena de filiación verista (tal vez siguiendo a Corelli, pero sin sus resultados) que se observaba en el gran concertante y que repetía en algunos puntos de los últimos dúos con Julieta. Está bien claro cuánto agrada su actuación al público de la Scala, pese a que éste tuvo un comportamiento tan remiso al aplauso que sólo puede calificarse de injusto y avaro, y poco respetuoso con los artistas.

Damrau hace algún tiempo que es objeto de reticencias por parte de varios. Es innegable que la voz ha perdido volumen e incluso algo de esmalte, mientras en el centro pasa a veces algún apuro. Pero canta con una técnica y estilo de las verdaderamente grandes, su registro agudo es más que suficiente, el trino y las agilidades de calidad, la actriz fascinante y consigue resolver incluso los momentos más difícil del papel (como la gran aria del veneno que hasta hace relativamente poco se cortaba justamente por este problema).

Jorge Binaghi

Diana Damrau, Vittorio Grigolo, Mattia Oliveri, Nicolas Testé, Marina Viotti, Sara Mingardo. Orquesta y coro del Teatro / Lorenzo Viotti. Escena: Bartlett Sher. *Roméo et Juliette*, de Charles Gounod. Teatro alla Scala, Milán.

Saúl santificado

París

El parisino teatro del Châtelet reabre después de dos años de obras, con una nueva dirección artística (Ruth Mackenzie y Thomas Lauriot), para ofrecer una programación ecléctica



Esta producción merece su bella reputación con una presentación escénica de alto vuelo.

entre ballets, conciertos y música de variedades pero también con algunos espectáculos líricos. Así se presenta *Saúl* (*Saúl* en español), el oratorio bíblico de Haendel con puesta en escena de Barrie Kosky, producción estrenada con un tremendo éxito en 2015 en el Festival de Glyndebourne y después repuesta en Houston o Adelaida. La producción merece su bella reputación con una presentación escénica de alto vuelo. Los numerosos coros participan con una constante agitación ajustada al minuto, y con trajes variopintos al estilo del siglo XVIII. El escenario, desnudo y completamente negro, cede a la fría acción de los protagonistas, en este conflicto entre el héroe David, vencedor de Goliat, y el primer rey de Israel Saúl, según el relato de la Biblia. Pues no se trata de una ópera, sino de un oratorio religioso (en inglés, al revés de las óperas de Haendel, siempre en italiano), pero dotado de una fuerza dramática que pone de relieve el trabajo profundo y minucioso de Kosky.

La música de este casi primer oratorio de Haendel, en 1739, es de las más inspiradas y ambiciosas del compositor, con una profusión de conjuntos variados, arias de potencia melódica y orquestación compleja. En el Châtelet, la restitución musical responde perfectamente a esta ambición, con intérpretes idóneos, en gran parte venidos de la producción original, solistas y coro, salvo la orquesta. Esta última, la orquesta Les Talens lyriques, muy famosa en Francia en el repertorio barroco, interviene con la precisión y la delicadeza debidas bajo las órdenes claras del haendeliano Laurence Cummings (quien ya había dirigido en Glyndebourne).

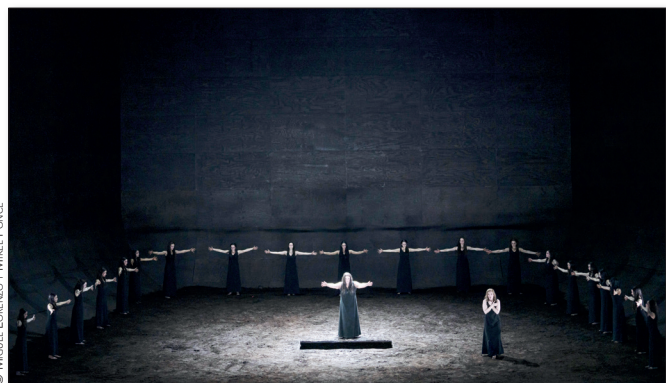
El elenco vocal, por su parte, es así completamente anglófono, con estas voces bien plantadas que posee Gran Bretaña. Christopher Purves presenta un Saúl con un canto de barítono seguro, servido además por una expresión intensamente dramática para este papel atormentado. David, para voz de contratenor (como lo requiere la partitura, contrariamente a los *castrati* de las óperas del compositor), le incumbe a Christopher Ainslie con una presencia diáfana, tanto vocal como escénica. Excelente dúo femenino llevado por las voces de Anna Devin y Karina Gauvin (esta última, después de un momento antes de alcanzar su plena expansión). Coro impecable. Y las más de tres intensas horas del espectáculo pasan sin ningún tiempo muerto, como cortas.

Pierre-René Serna

Christopher Purves, Christopher Ainslie, Anna Devin, Karina Gauvin, etc. Orquesta Les Talens lyriques / Laurence Cummings. Escena: Barrie Kosky. *Saúl*, de Georg Friedrich Haendel. Théâtre du Châtelet, París.

Menos es más

Valencia



© MIGUEL LORENZO Y MIGUEL PONCE

“La puesta en escena del afamado canadiense Robert Carsen nos situó dentro de la mente de Elektra, presa del odio y de la sed de venganza”.

El tema de Agamenón en triunfante modo mayor. Cerrado el agujero por el que habían descendido todos los que iban a morir. Cerrada la herida de la protagonista. Así terminó la *Elektra* de Richard Strauss que sirvió el Palau de les Arts de Valencia como quinta ópera de la presente temporada. No recordamos algo tan redondo y contundente desde hace muchos años.

La puesta en escena del afamado canadiense Robert Carsen nos situó dentro de la mente de la protagonista, presa del odio y de la sed de venganza. Máxima expresión del minimalismo, en la escenografía de Michael Levine no había nada más que color negro, a excepción de los rostros y manos de los cantantes y las bailarinas. El suelo resolvía su transición hacia las paredes en forma de ángulo, por lo que ni siquiera se podían apreciar aristas. Casi todos los trajes del vestuario de Vazul Matusz eran prácticamente iguales; por supuesto negros. Sin embargo, todo funcionó a la perfección y hasta ciertos recursos elementales y manidos se recibieron como si se tratase de algo original y valioso. Mucha calidad en la concepción y realización de la propuesta, con iluminación del propio Carsen y Peter van Praet y coreografía de Philippe Giraudeau. No obstante, le pondremos un pero que no desmerece el sobresaliente: sacar un cadáver desnudo de una fosa, supone una imagen suficientemente impactante como para perturbar la percepción musical de un momento que Strauss concibió, por el contrario, como hermoso. Por lo demás, sólo caben elogios.

Una orquesta ampliada a 103 profesores y a la que se le da especialmente bien la ópera germánica supo responder a las mil maravillas ante las demandas del fabuloso director alemán traído para la ocasión. El maestro Marc Albrecht y la OCV firmaron un excelente trabajo a la altura de los tiempos de Maazel y Mehta. Densidad y claridad en las líneas. Sincronización milimétrica. Afinación limpia. Dinámicas potentísimas pero equilibradas. Se echaba de menos esa grandiosa sonoridad. El Coro de la Generalitat Valenciana también aportó su enorme calidad en la sección final de la obra, situándose por detrás del público de butacas.

Como guinda sobre el pastel, las voces del elenco. Al respecto de la potencia protagonista en la noche del estreno, de todo se ha dicho, pero en la función a la que pudimos asistir, la voz de Irène Theorin rebasó el muro de sonido procedente del foso. En general, casi todos los cantantes estuvieron siempre por encima de la orquesta y no es que ésta escatimara en decibelios. Además de Theorin, destacaron la pareja asesina que, vestidos de reluciente y contrastante blanco, integraban la veterana Doris Soffel y el tenor Stefan Margita, y Derek Welton como Orest, a quien hubiera favorecido mayor contundencia

en el registro grave. Todos estuvieron a un altísimo nivel. Pero la sorpresa de la noche fue la inspirada Chrysothemis de Sara Jakubiak por su timbre, potencia y su arrebatadora fuerza dramática. Lleno absoluto y largos aplausos.

Ferrer-Molina

Doris Soffel, Irène Theorin, Sara Jakubiak, Stefan Margita, Derek Welton, etc. Orquesta de la Comunitat Valenciana (OCV), Cor de la Generalitat Valenciana / Marc Albrecht. *Elektra*, de Richard Strauss.

Palau de les Arts, Valencia.

Bienvenida una nueva orquesta

Zaragoza

En la sala Mozart del Auditorio de Zaragoza, con un aforo que rozaba el completo, se presentó ante el público la Orquesta Clásica de España. La orquesta mostró su maestría y profesionalidad desde el comienzo del concierto con una exquisita interpretación de *El Amor Brujo* de Falla, con un comienzo lleno de energía y precisión, perfectamente conducido por su director titular Alberto Barranco. Excelentes fueron los matices y las sonoridades obtenidas por la orquesta en la obra del compositor gaditano, con especial delicadeza en el paso de sus pianísimos a la explosión sonora y bien controlada de la Danza ritual de fuego. Gran *Finale*, con el complicado pero excepcionalmente sostenido *ritardando* final.

Magnífico Pablo Sáinz Villegas en su interpretación del *Concierto de Aranjuez*. El prestigioso guitarrista, quien posee una técnica precisa y una sonoridad espléndida, ofreció una interpretación llena de fuerza y carácter en su primer movimiento, sentimiento y expresión en su segundo movimiento, lo que llenó de lágrimas los ojos de los asistentes, con ambas cadencias expresadas desde lo más hondo, haciendo hablar a la guitarra con una cuidada retórica, para dar paso seguido al gran *tutti* orquestal magistralmente conducido. El tercer movimiento mostró su carácter más galante con una cuidada articulación y fraseo. Sáinz Villegas mostró una especial unión con la orquesta, perfectamente conectado con su director y creando un delicioso diálogo entre ambos, con matices y equilibrios bien contrastados. Excepcional fue a su vez el bis ofrecido, la *Gran Jota* de Tárrega, cuyo virtuosismo deleitó al público asistente.

El concierto concluyó con otra obra maestra, la *Sinfonía n. 41* de Mozart, donde la Orquesta Clásica de España mostró su excepcional nivel; con una impecable interpretación, una claridad de ideas temáticas perfectamente definidas y un equilibrio en tempos y dinámicas digno de la obra, controlado todo ello a la perfección por la maestría de su director, Alberto Barranco, y la excelencia de los profesores músicos de la orquesta. Destacable fue también la fuga final, mostrada con gran elegancia y finura, provocando el disfrute del auditorio.

Como bis, ofrecieron *Aragón*, de Albéniz, con una magnífica orquestación del concertino de la orquesta Jesús Ángel León, con gran ovación a la finalización del concierto. Un gran estreno de la Orquesta Clásica de España de lo que seguro será un gran futuro.

Iván Peirón Isar

Pablo Sáinz Villegas. Orquesta Clásica de España / Alberto Barranco. Obras de Falla, Rodrigo y Mozart. Auditorio, Zaragoza.



Ritmo.es

Guía

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

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

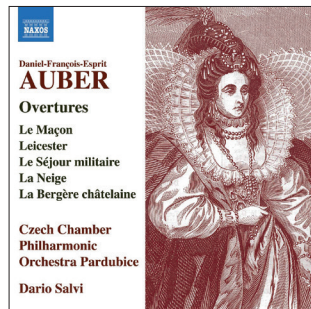
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones recomendadas del mes, identificadas con nuestra R, en la página correspondiente.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



En número 902 de esta revista, correspondiente a diciembre de 2016, apareció mi crítica del disco Naxos 8.573552 cuya portadilla rezaba: "Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) Overtures • 1". En el presente disco, también dedicado a las oberturas de las óperas del "Rossini francés", tendría que figurar el correspondiente "• 2", pero no. Es obvio, en todo caso, que este disco es continuación del antes mencionado y en el figuran, en buena parte de los casos señaladas como primicias discográficas mundiales, tanto oberturas como entre actos de obras escénicas como *Le Maçon* (1825), *Le Timide, ou Le Nouveau Séducteur* (1826), *Leicester, ou Le Château de Kenilworth* (1823), *Le Séjour militaire* (1813), *Emma, ou La Promesse imprudente* (1821), *La Neige, ou Le Nouvel Éginard* (1823), *Le Testament et les Billets Doux* (1819) y *La Bergère châtelaine* (1820).

Se trata de una música jovial, garbosa y chispeante, en ocasiones un tantito *pachanguera*, la cual queda más que dignamente realizada gracias a la interpretación desenfadada y sin complejos de Dario Salvi al frente de la Orquesta Filarmonica Checa de Cámara de Pardubice, y que alcanzaría su grado óptimo de disfrute como acompañamiento musical de, por ejemplo, un "micult de canard à la fleur de sel" bien regado con vino de Sautes.

Salustio Alvarado

AUBER: *Overturas*. Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice / Dario Salvi.

Naxos 8.574005 • 64' • DDD

★★★★

Obras cumbre del Barroco, las tres Sonatas y las tres Partitas para violín sin acompañamiento de Johann Sebastian Bach (1685-1750) se cuentan entre los máximos retos a los que un virtuoso puede enfrentarse. No es extraño, por tanto, que todo violinista que se precie, ya fuere historicista, ya todoterreno, como en el presente caso, desee, si se le presenta la ocasión, grabarlas para dejar constancia documentada y permanente de su valía, lo que hace que la discografía de estas composiciones llegue a abrumar por lo sobreabundante.

El argentino Tomás Cotik, ganador de varios premios internacionales, concertista de renombre mundial, profesor de la Universidad de Portland y con un palmarés discográfico que va desde Telemann hasta Piazzola, pasando por Mozart y Schubert, nos da aquí su versión personalísima de estas obras, buscando una síntesis de diversas tradiciones interpretativas y empleando un violín moderno pero con arco barroco. En todo caso, como nos encontramos ante un extraordinario violinista, con una técnica y una musicalidad apabullantes, los resultados no pueden dejar de ser excelentes, con poco o nada que envidiar a las más granadas interpretaciones que hasta ahora hayan podido aparecer.

Salustio Alvarado



BACH: *Sonatas y partitas BWV 1001-1006*.

Tomás Cotik, violín.

Centaur CRC3755-56 • 2 CD • 117' • DDD

★★★★★



De nuevo el mismo temario de la producción de cámara de Johann Sebastian Bach, las *Sonatas para Violín y Clave obligado*, aunque solo sean cuatro de las seis que completan el ciclo. En concreto de las ns. 3 a la 6, ambas incluidas (BWV 1016-9). Con dos intérpretes de lujo como Renaud Capuçon y David Fray, aquí reciben una defensa persuasiva como obras densas y brillantemente virtuosas. Ambos nos traen al juego una lectura igualmente brillante, expresiva, y con un alto grado de calidad emocional.

En todo momento, existe la sensación de que Bach crea un nuevo género y supera los límites. La ingeniería busca la resonancia máxima en su sonido de estudio, tratando de obtener la intensidad única del instrumento de Renaud Capuçon. Asimismo, se muestra la facilidad de ambos para interpretar el contrapunto entre el violín solista y el teclado.

La articulación es limpia, los adornos están elegidos y ejecutados muy bien. La única pena es que falten las dos primeras Sonatas. El resultado es un pleno goce para cualquier amante de la música.

Luis Suárez

BACH: *Sonatas para violín y clave (piano) BWV 1016 a 1019*. Renaud Capuçon, violín. David Fray, piano.

Erato 9029550578 • 65' • DDD

★★★★★RS



Como ya he dicho en alguna otra ocasión, en la época en la que no existían ni la fonografía ni ninguno de los muchos inventos que hoy conocemos, quien quería tener música en casa no tenía más remedio que procurársela con su personal arte. Surgió así toda una "industria" del arreglo para hacer que las obras sinfónicas pudieran entrar en el ámbito doméstico, industria en la que el avisado Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) desarrolló una importante actividad.

El sello Naxos, que entre los años 2014 y 2015 publicó las adaptaciones hummelianas de las *Sinfonías ns. 35 a 41* de Mozart, inicia ahora, con motivo de los fastos del 250 aniversario de Ludwig van Beethoven (1770-1827), la correspondiente serie de las siete primeras Sinfonías del "sordo genial", que su rival y amigo redujo para la misma combinación instrumental camerística: flauta, violín, violonchelo y piano, con claro protagonismo para este último instrumento, lo que convierte a estos arreglos en un importante antecedente de las transcripciones pianísticas que posteriormente llevaría a cabo Franz Liszt.

De nuevo nos encontramos al flautista Uwe Grodd, veterano en estas lides, esta vez en colaboración con el Gould Piano Trio. Siempre resulta interesante y atractivo descubrir a viejos conocidos ataviados con ropajes diferentes.

Salustio Alvarado

BEETHOVEN / HUMMEL: *Sinfonías ns 1 y 3, "Heróica"*. Uwe Grodd, flauta; Gould Piano Trio.
Naxos 8.574039 • 74' • DDD

★★★★

Es normal que, con la excusa del año Beethoven (su 250 aniversario), se acometan (probablemente no tantas como nos gustaría...) nuevas integrales de la obra del de Bonn. Y Naxos ha dejado en manos de dos de sus "habituales" intérpretes, ésta de los *Conciertos para piano y orquesta*. Aunque creo que es la primera grabación que reúne a los dos rusos. Estos dos primeros *Conciertos*, en manos de Boris Gilburg y Vasily Petrenko, se resuelven de manera imaculada. Pocas pegadas se les pueden poner. Intensos cuando toca y emotivos (uno de los mejores momentos es el *Largo del Primero...*) en los lentos. Y sin acudir a estridencias ni a tempos pretendidamente originales. El problema es que, a estas alturas del siglo XXI, son ya tantas las grabaciones de referencia que cuesta justificar la compra de esta nueva edición.

Tampoco la orquesta de Liverpool cuenta con los mimbres imbatibles de las orquestas germanas o de sus mayores de la capital del Reino Unido. Por eso estos dos primeros *Conciertos* saben a poco. Podemos esperar a la grabación del resto, pero es complicado que transiten rutas diferentes. Lástima, porque en otros repertorios (Shostakovich...), nuestros rusos sí que lo gran diferenciarse de manera reseñable.

Juan Berberana



BEETHOVEN: *Conciertos para piano y orquesta ns. 1 y 2*. Boris Gilburg, piano. Orquesta Royal Philharmonic de Liverpool / Vasily Petrenko.

Naxos 8.574151 • DDD • 74'

★★★★



Con motivo del 150 aniversario de Berlioz, este año está siendo pródigo en su música, y uno de sus máximos valederos es John Nelson que está dirigiendo casi un ciclo completo (como podemos ver con el *Fausto* en esta misma página). *La Grande Messe des Morts* del ateo Berlioz plantea el dilema del drama o la devoción. John Nelson se inclina más por el lado devocional, con una interpretación llena de un cincelado exquisito de la melodía y un cuidado pulcro de los colores y texturas, en esta obra donde la orquestación es pródiga de una fantasía hasta entonces nunca vista. Coros y orquesta están imaculados.

Interpretada en marzo de 2019 en la londinense Catedral de San Pablo, es este lugar con una acústica con muchísima reverberación el que plantea problemas. Y la duda de estos *tempi* tan morosos por momentos es si son elegidos a priori o una imposición de la acústica de la catedral. El ser una grabación en vivo conlleva que no se haya corregido la caída de más de un semitono en el coro a cappella *Quaerens me*.

Michael Spyres, en su pequeña parte solista, cumple más que satisfactoriamente, aunque la partitura original indica que sea cantada por 10 tenores del coro. Además de esta versión de audio aquí reseñada, también se encuentra disponible el DVD. Supongo que la asistencia al concierto en directo sería una experiencia única, pero su traslación al soporte sonoro del CD, a pesar del buen hacer de John Nelson, resulta fallida parcialmente.

Jerónimo Marín

BERLIOZ: *Requiem*. Michael Spyres, tenor. London Philharmonic Choir. Philharmonia Chorus. Philharmonia Orchestra / John Nelson.

Erato 0190295430603 • 83' • DDD

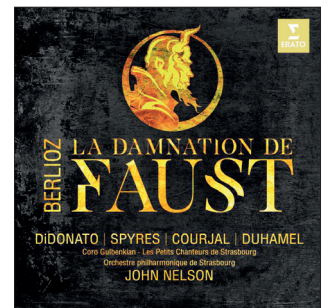
★★★

Sin lugar a dudas, el mayor valedor del proteico Berlioz es John Nelson. La originalidad de su armonía, su maestría en la orquestación y su inventiva melódica son rasgos que, además de una originalidad sin igual en todo el siglo XIX, se visibilizan en esta recreación del *Fausto* de Goethe. Su fracaso en su estreno en 1846 en la Opéra-Comique obedeció a que el público detectó que está a medio camino entre la ópera y la cantata. Empero, ello no dificulta su delectación y más en versiones como la aquí tenemos.

Tres voces perfectamente ajustadas en cuanto a color, técnica e interpretación, entre la que sobresale un Spyres exquisito y que resuelve los agudos con una línea de canto y un color vocal sin competencia en la actualidad. Joyce DiDonato dota de candidez y emoción a su canto, y el más barítono que bajo Courjal crea un histriónico y teatral Mefistofeles. Tras el éxito con *Les Troyens* hace dos años, John Nelson, que debutara en el Metropolitan justamente con *Les Troyens* en 1974, repite en su dominio de este autor. No se puede prestar más atención al detalle y extraer más paleta de colores, bien secundado por el Coro Gulbenkian y la Orquesta de Estrasburgo.

La grabación, realizada en dos conciertos en vivo en abril de 2019, dota de demasiado espacio al sonido (aunque no tanta como en el *Requiem* contiguo), siendo quizá preferible algo más de cercanía en algunos momentos.

Jerónimo Marín



BERLIOZ: *La Damnation de Faust*. DiDonato, Spyres, Courjal, Duhamel. Coro Gulbenkian. Les Petits Chanteurs de Strasbourg. Orchestre Philharmonique de Strasbourg / John Nelson.

Erato 0190295495417352 • 2 CD • 128' • DDD

★★★★★



Parece que Naxos se ha propuesto recuperar la música de Havergal Brian (1876-1972) de la mano del director Alexander Walker y la Nueva Orquesta Sinfónica Estatal de Rusia, con el apoyo de la Havergal Brian Society. Este es ya el cuarto disco de esa serie. El esfuerzo es muy loable, pues ese compositor es el típico músico que, fuera de las Islas Británicas, no parece que tenga fácil acomodo. Sí hay que valorar su independencia, el apostar por una estética claramente romántica en un mundo que ya no estaba para tanto sentimentalismo, pero su música cae fácilmente en lo banal y lo hipertrofiado. Quién sabe, a lo mejor habría sido un excelente compositor para la gran pantalla, pues hay ocasiones en que parece que sus cabalgatas, explosiones y atmósferas sonoras estén ilustrando algo que no vemos; pero como músico sinfónico le falta concreción y unidad.

Un buen ejemplo de ello es la *Sinfonía n. 7* (1948), formalmente caótica, aunque hay que reconocer que su último movimiento, subtítulo "Once upon a time", es una isla en ese despropósito por su imprevisibilidad y su aliento dramático. Es, sin duda, lo mejor de un disco en el que todo tiende a sonar igual.

Juan Carlos Moreno

BRIAN: Sinfonías ns. 7 y 16. The Tinker's Wedding: Overture. Nueva Orquesta Sinfónica Estatal de Rusia / Alexander Walker.

Naxos 8.573959 • 62' • DDD
★★★★★

Grabación del sello Sony Classical de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner, con la NDR Elbphilharmonie Orchester, bajo la dirección de *Alan Gilbert*. La particularidad de este disco es especialmente la toma de sonido nítida y con el punto de reverberación, gracias, en parte, a la fantástica acústica de la Elbpharmamonie de Hamburgo, lugar donde se efectuó la grabación. Destaca el buen papel de la trompeta en el *Scherzo* y el buen empaste entre instrumentos de viento y de cuerda. La elección de los *tempi* es correcta en cada uno de los movimientos, aunque le falta la densidad que conseguían versiones como las de Eugen Jochum o Karl Böhm, que a pesar de ser antiguas, sabían captar de una manera más precisa y contundente la monumentalidad de la obra sinfónica de Bruckner.

Se trata de un tipo de música muy difícil para un director de orquesta, porque no sólo hay que buscar la perfección técnica sino un hondo sentido espiritual y eso hoy día, en que las orquestas hacen muchos menos ensayos que hace 50 años, es realmente muy difícil de conseguir. Eso no quiere decir que esta versión sea superficial, ni mucho menos, pero en música de Bruckner (al igual que ocurre en Mahler) es muy difícil llegar hasta el fondo del asunto; de ahí que sólo muy pocos directores en la historia del disco hayan conseguido llegar a ese nivel de profundidad. Pese a todo, esta versión de Sony es una interpretación fresca, dinámica, con poder de llegar a todos los públicos.

Ángel Villagrasa Pérez



BRUCKNER: Sinfonía n. 7. NDR Elbphilharmonie Orchester / Alan Gilbert.

Sony Classical 19075979532 • 67' • DDD
★★★★★



William Byrd es uno de los compositores más complejos y fascinantes del Renacimiento. Nacido en Londres en torno a 1540, desarrolló su carrera de la mano de T. Tallis. A lo largo de ella vivió tres cambios de reinado, María Tudor, Elizabeth I y Jacobo I y le tocó sufrir uno de los periodos más convulsos de la historia de Inglaterra, la implantación de la reforma anglicana y la persecución de los católicos, fe a la que él y su maestro pertenecían. Aun contando con el favor real y miembro de la Royal Chapel, en 1584 él y su familia fueron acusados de recusación y tuvieron que retirarse a Essex. Tras el exilio, quizá para retomar el favor de la casa real, compuso las primeras piezas del *Great Service*, al que fue añadiendo partes hasta poco antes de su muerte. Intercaladas en el servicio anglicano hay tres *anthems*, *O God, the proud are risen against me*, *Sing joyfully* and *Exalt thyself, o God*, elegidos para esta nueva edición del *Great Service* por el Andrew Johnstone, experto en Byrd y autor del libreto.

Aunque hay buenos precedentes con The Cardinal Music o The Tallis Scholars, este joven grupo londinense, bajo la dirección de Colm Carey, ha realizado en su primer registro una versión excelente. Los doce cantantes ofrecen una lectura elegante, fresca y muy dinámica, en la que el denso contrapunto a diez voces divididas en dos coros (*decani* y *cantoris*) no supone problema alguno para una perfecta y expresiva declamación del texto. Con extrema habilidad les acompaña Christian Wilson con una reproducción exacta de un órgano de la época Tudor, creando un juego de texturas ora sutiles y delicadas, ora plenas de color. Imejorable.

Mercedes García Molina

BYRD: The Great Service & Anthems. Odyssean Ensemble / Colm Carey.

Linn CKD608 • 59' • DDD
★★★★★

¡Cómo hemos podido estar tanto tiempo sin conocer esta auténtica joya de la lírica! Lo cierto es que de su autor, Alfredo Casella (1887-1947), frecuentamos nada sus 71 obras con número de opus, y también que de la parcela operística, con dos títulos no es accesible. De hecho, *La Donna Serpente*, con libreto de Lodovico basado en una fábula de Gozzi (al igual que *Turandot* de Puccini o *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev) y estrenada en 1932, obtiene aquí su primera grabación en DVD, eludiendo el destino fatídico de la ópera del siglo XX que aun teniendo éxito en sus estreno, desaparece tras escasas representaciones.

El esfuerzo del Teatro de Torino con Gianandrea Nosedá es colosal en su recuperación, y tanto el elenco amplio, 18 cantantes más coro y orquesta, encabezados por Carmela Remigio en Miranda o Piero Pretti como Altidór, cumplen de maravilla. Dos elementos más ayudan a completar el excelente resultado: el vestuario colorista de Gianluca Falaschi y la puesta en escena de Arturo Cirillo, con unos bloques curvos que determinan los diferentes espacios. La escritura musical, moderna pero audible, tiene un elemento rítmico original y una orquestación refinada, exigiendo de la Orquesta del Teatro de Turín un verdadero trabajo de esfuerzo y precisión en estas veladas abril de 2016. Debería rodar el título y la producción por diferentes teatros.

Jerónimo Marín



CASELLA: La donna serpente. Pretti, Remigio, Grimaldi, Sassu, Chiuri, Marsaglia, Romano, de Candia. Orchestra and Chorus Teatro Regio Torino / Gianandrea Nosedá. Escena: Arturo Cirillo. Naxos 2.110631 • DVD • 143' • DTS

★★★★★

The NAXOS logo is located in the top left corner. It consists of the word "NAXOS" in a bold, white, serif font, centered within a blue rectangular box. Above the text are three horizontal lines, and below it are three more horizontal lines, creating a stylized architectural or classical motif.

A certain French flair

Daniel-François-Esprit Auber's opera overtures

A smaller version of the NAXOS logo is placed in the top left corner of the white text area.

Daniel-François-Esprit

AUBER

Overtures

Le Maçon

Leicester

Le Séjour militaire

La Neige

La Bergère châtelaine

Czech Chamber

Philharmonic

Orchestra Pardubice

Dario Salvi



Musica
DIRECTA



Con tres primicias discográficas mundiales, tres: el *Concertino en do mayor Op. 210/213* (1829), el *Segundo Concierto en mi bemol mayor* (1812-14) y el *Rondino Op. 127* (1826), sobre un tema de la ópera *Le Maçon* de Daniel-François-Esprit Auber, el tándem formado por Rosemary Tuck y el veteranísimo Richard Bonyngue prosiguen con esta ya, generosa en duración, cuarta entrega, su particular cruzada para hacer justicia a ese gran compositor que fue Carl Czerny (1791-1857), hasta hace poco recordado sólo como municionero de conservatorios y carnaza de aprendices.

Máxima estrella del piano, como lo fue en su día, Czerny despliega su gran talento en estas páginas, que no son, ni mucho menos, meras piezas de exhibición, sino que contienen ideas musicales felices y profundas, que incluso llegan a profetizar a Chopin, a Schumann e incluso a Brahms, quienes, como confirma la historia, conocieron al dedillo la obra del vienés. Esto resulta particularmente patente en el *Concierto en mi bemol mayor*, obra de impetuoso y ardiente romanticismo, con brillantísimas y exigentes intervenciones del piano solista, que Rosemary Tuck solventa con apabullante virtuosismo, y una elaborada orquestación en la que las trompas tienen un singular protagonismo.

Salustio Alvarado

CZERNY: *Concertino en do mayor. Concierto en mi bemol mayor. Rondino sobre un tema de Auber.* Rosemary Tuck, English Chamber Orchestra / Richard Bonyngue.

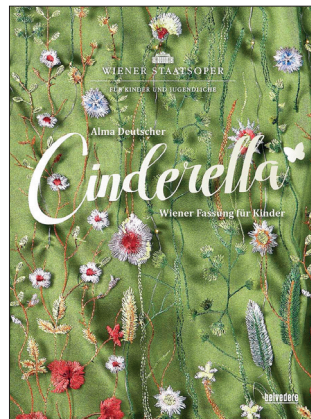
Naxos 8.573998 • 82' • DDD

★★★★★

El recorrido de esta melódica ópera de la jovencísima y cada vez más famosa compositora británica Alma Deutscher (Oxford, 2005) es ya largo, pues desde su estreno en Israel en 2015, en una versión de cámara, se ha representado en el Casino Baumgarten de Viena y la californiana Ópera de San José; esta última fue además registrada y comercializada por Sony. Ahora, el sello Belvedere presenta una reducción de setenta y cinco minutos (la versión original dura más de dos horas y media) para niños, que la Ópera de Viena encargó para ser representada en la sala Agrana Studiobühne de la compañía en enero de 2018.

El argumento del famoso cuento infantil se lleva al terreno de la creadora en este caso, pues aquí Cenicienta es una música, copista de partituras, que trabaja incesantemente para su madrastra, directora de un teatro de ópera, y sus hermanas, cantantes en el mismo. La toma sonora no es la ideal, aunque en líneas generales es suficiente para apreciar la buena labor de los solistas y una reducida orquesta que, en su mayor parte, permanece invisible al espectador. Funcionales decorados y dinamismo en escena son ingredientes esenciales para divertir al público al que se dirige, que parece disfrutar con la simpática creación de esta joven prodigio, también aquí presente como violín solista. Por último, el DVD, de cuidada presentación, ofrece solo subtítulos en inglés y alemán.

Pedro Coco Jiménez



DEUTSCHER: *Cinderella.* Bryony Dwyer, Caroline Wenborne, Ulrike Helzel, Simina Ivan, Bongiwé Nakani, etc. Orquesta de la Ópera de Viena / Witolf Werner. Escena: Birgit Kajtna. Belvedere 08044 • DVD • 74' • PCM Stereo

★★★



No es muy frecuente encontrar grabaciones de Franco Faccio, compositor italiano que no pasó a la historia por esta faceta, sino más bien como director de orquesta; de hecho, es considerado uno de los más brillantes del siglo XIX y tuvo a su cargo el estreno del *Otello* de Verdi y parece que también el de *Los maestros cantores de Núremberg* en Italia. Por ello, es muy interesante la escucha de una de sus últimas obras, cuya mala fortuna a la hora de pasar a la posteridad ha estado más relacionada con la insuficiente interpretación del tenor protagonista en el estreno milanés que con la calidad de la obra, considerada un ejemplo del nuevo melodrama italiano y realmente digna de una escucha atenta.

Con una previa producción en la Southwest Opera de Albuquerque, esta que ahora nos propone Naxos es la segunda desde 1871, y tuvo lugar en el Festival de Bregenz con un reparto homogéneo en el que destaca la implicación de Pavel Cernoch como protagonista; este se encuentra en ocasiones muy cerca del *Otello* verdiano, al que la obra nos recuerda en algunos momentos. También la *Ofelia* de Iulia Maria Dan es destacable, especialmente en su escena de la locura, muy bien expuesta por Paolo Carignani al frente de la Sinfónica de Viena.

Pedro Coco Jiménez

FACCIO: *Amleto.* Pavel Cernoch, Iulia Maria Dan, Claudio Sgura, Dshamilja Kaiser, etc. Coro Filarmónico de Praga y Sinfónica de Viena / Paolo Carignani.

Naxos 8.660454-55 • 2 CD • 135' • DDD

★★★★

Las funciones programadas de *Lo Schiavo* por el Teatro Lirico de Cagliari, desde siempre interesado en presentar al público sardo títulos infrecuentes en interesantes producciones, suponían el estreno en Italia de esta ópera de Carlos Gomes; el compositor brasileño la ideó para ese país, pero la tuvo que estrenar en Rio de Janeiro en 1889, con un grandísimo éxito allí desde entonces, por otra parte. La historia, controvertida en una época que acababa de abolir la esclavitud, debió ambientarse en la ciudad de su estreno siglos atrás, en el siglo XVI, y narra los amores de un portugués, Americo, la esclava Ilàra y el esclavo Iberè, que acaba ofreciendo su vida para salvar a los dos primeros. Aquí son encarnados por un cumplidor Massimiliano Pisapia, cuyo personaje tiene una de las más bellas páginas de la obra, y la estupenda Svetla Vassileva, capaz de defender con honestidad un rol con grandes momentos de lucimiento gracias al control de su instrumento y una gran capacidad de adaptación.

El resto de solistas, con una luminosa Elisa Balbo como la magnánima condesa de Boissy, así como el implicado coro, están dirigidos con buen hacer y control por el brasileño John Neschling y la producción, vistosa, tradicional y respetuosa con la trama, por Davide Garattini Raimondi.

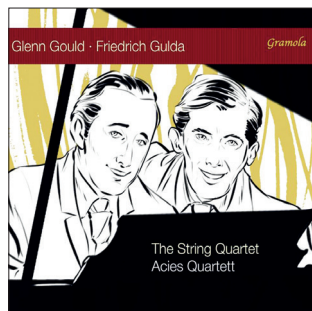
Pedro Coco Jiménez



GOMES: *Lo Schiavo.* Svetla Vassileva, Massimiliano Pisapia, Andrea Borghini, Elisa Balbo, Daniele Terenzi, etc. Orquesta y Coro del Teatro Lirico de Cagliari / John Neschling. Escena: Davide Garattini Raimondi.

Dynamic 37845 • DVD • 148' • DD 5.1

★★★★



Antes de la composición de su *Cuarteto de cuerda*, el controvertido pianista canadiense Glenn Gould ya había escrito sus *Cinco breves piezas para piano* y una *Sonata para fagot*, páginas en las que estaba dejando constancia de su aprecio por la música atonal, el dodecafonismo y por los compositores de la Segunda Escuela de Viena, con Schoenberg a la cabeza, a quien tanto admiraba. Compuesto entre 1953 y 1955, se presenta por tanto como el resultado de sus indagaciones artísticas al que añade reflejos de Strauss, Wagner, Bruckner, Brahms, Wolf e incluso del Beethoven más tardío con el cierto toque irónico que le caracteriza.

Acies Quartett aborda en este proyecto discográfico, y con la misma esencia de complejísima personalidad, la necesidad de expresión compositiva del también pianista Friedrich Gulda, ambos nacidos con dos años de diferencia y siempre recordados por sus particulares interpretaciones, predilección por la tecnología y sus propias ideas sobre las grabaciones de estudio.

Gulda muestra en su *Música para Cuarteto de cuerda en fa sostenido menor*, compuesta a principios de la década de 1950, modelos armónicos y estéticos que nos remiten a Stravinsky y nos conducen hasta Bartók y Shostakovich. Sobre toda la partitura planea un estado de ánimo elegiaco entrelazado con energéticos ritmos, y un cierto carácter folklórico con tintes poéticos que conforman a la totalidad del conjunto sonoro un resultado que podría entenderse como una experiencia auditiva que nos invita a dejarnos llevar por los sinuosos caminos de dos trayectorias artísticas muy singulares.

María del Ser

GOULD: String Quartet. **GULDA:** Music for String Quartet in F-sharp Minor. Acies Quartett.

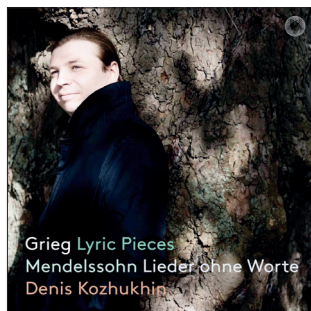
Gramola 99028 • 55' • DDD



Después de una serie de grabaciones que abordaban grandes caballos de batalla, Denis Kozhukhin nos ofrece ahora en Pentatone un SACD con una selección de miniaturas pianísticas. Las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn constituyen todo un ejemplo de ese otro lado de la música romántica: la de pequeño formato, breve e íntima. El ruso nos muestra con nitidez estos sutiles mundos expresivos, resolviendo magistralmente la paradoja de cantar sin texto gracias a una planificación sonora de primera, donde la melodía es claramente protagonista, y una paleta de volúmenes (véase la *Op. 30*) que le permite extraer hasta el último detalle de cada compás. El magnífico *cantabile* exhibido hace honor a la bella factura de las piezas, sin olvidar, por otro lado, la profundidad y nostalgia de las *Opp. 62 y 67*, perfectamente captadas por Kozhukhin.

Primas hermanas de éstas, las *Piezas Líricas* de Grieg esconden verdaderas gemas, de las que aquí se muestran unas cuantas. El listón sigue estando muy alto, llegando al clímax en la famosa *Día de boda en Trolldhaugen* que cierra el disco. Daniel Barenboim y Emil Gilels, respectivamente (ambos para Deutsche Grammophon), son los clásicos referentes a los que Denis Kozhukhin mira de tú a tú por momentos. Magnífica toma sonora.

Jordi Caturla González



GRIEG: Piezas Líricas (selección). **MENDELSSOHN:** Romanzas sin palabras (selección). Denis Kozhukhin, piano.

Pentatone 5186734 • 66' • DDD/DSD



SONY CLASSICAL

PRODIGIOS

EL DISCO DEL PROGRAMA REVELACIÓN DE RTVE

CD+DVD DEL PROGRAMA DE RTVE

PRODIGIOS

LO MEJOR DE LOS JÓVENES TALENTOS DE LA DANZA Y LA MÚSICA CLÁSICA

CD DEL PROGRAMA DE RTVE

DVD DEL PROGRAMA DE RTVE

PRODIGIOS

LO MEJOR DE LOS JÓVENES TALENTOS DE LA DANZA Y LA MÚSICA CLÁSICA

CD+DVD CON LAS MEJORES ACTUACIONES DE LOS JÓVENES TALENTOS PARTICIPANES Y UNA SELECCIÓN DE LAS PIEZAS MÁS FAMOSAS DE LA MÚSICA CLÁSICA

Visítanos en: www.sonyclassical.es

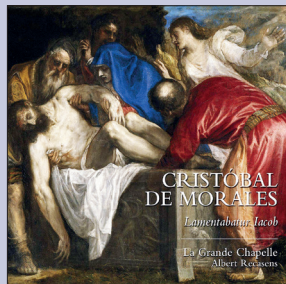
LA GENIALIDAD DE CRISTÓBAL DE MORALES

Que Cristóbal de Morales es uno de los compositores españoles más geniales que jamás hayan existido es un dato bien reconocido en todos los tratados y libros de historia de la música, pero también es una triste realidad que existen muy pocas grabaciones discográficas dedicadas en exclusiva a su figura.

Albert Recasens pone su granito de arena para enmendar esta situación, ofreciéndonos un registro sonoro centrado en uno de los tiempos litúrgicos más importantes para la música sacra durante el siglo XVI en la Península Ibérica: el período que abarca los tres domingos anteriores al periodo cuaresmal, *Sep-tuagésima*, *Sexagésima* y *Quincuagésima*, además del tiempo propio de la Pasión de Jesucristo. A estos periodos corresponden aspectos clave para la fe cristiana, como la crucifixión o la resurrección de Cristo, con lo que los compositores ofrecían formidables motetes que embellecían, añadían solemnidad y hacían reflexionar a los creyentes en estas liturgias.

Con un *ensemble* plurinacional, dos franceses, tres españoles, un inglés y un austríaco, además de su director tarraconense, La Grande Chapelle nos brinda una interpretación de Motetes a cuatro, cinco y seis voces, siempre con un cantante por parte.

De la interpretación podemos señalar la parte central del CD, como el Motete bipartito a seis voces *Quantum mercenarii*, en donde Morales demuestra su maestría compositiva en la primera parte, con la imitativa y extensa cadencia suspensiva *dicam ei* y que transforma en una segunda mitad más afirmativa y expresiva con motivos realmente descriptivos (escúchese el pasaje grave de *Pater peccavi*, describiendo el pecado), mientras el tenor I realiza una formidable plegaria en



cantus firmus, con el texto del *Pater noster*.

El Motete que da título al disco, *Lamentabatur Iacob*, a 5 voces, y *el más extenso de la grabación*, es otra de las joyas aquí contenidas, en donde las líneas descendentes ocasionan un fuerte carácter melancólico, destacando el excelente fraseo del contratenor y del tenor segundo, creando unas disonancias exquisitas. En su segunda parte, el pasaje *cum lacrimis* es realmente expresivo con pasajes de tres voces resaltando las disonancias que describen unas lágrimas.

Encontramos aquí piezas bien conocidas, como *Peccantem me quotidie* o *Circumdederunt me*, junto a otras obras mucho menos célebres, las cuales ponen todavía más en valor la presente grabación.

Debemos agradecer la siempre talentosa labor de Albert Recasens para rescatar repertorios y autores de nuestro patrimonio que merecen mucha mayor visibilidad, algo que permite libremente la posesión de su propio sello discográfico, Lauda Música.

Simón Andueza

MORALES: Lamentabatur Iacob. La Grande Chapelle / Albert Recasens.

Lauda LAU019 • DDD • 63'

★★★★★

ESCENA SEGÚN DA PONTE

Esta producción se estrenó en el año 2012, pero la grabación que aquí se presenta corresponde a una reposición del Festival de 2015. Franco Zeffirelli, como director de escena, se ha caracterizado siempre por la fidelidad a los libretos en sus producciones (lo que le ha acarreado no pocas críticas) y por su barroquismo en las puestas en escena, muy abigarradas y coloristas, y en la Arena de Verona encuentra un campo abonado para dar rienda suelta a sus gustos. En este caso no desaprovecha la ocasión que le ofrece este gigantesco escenario, llenándolo con un inmenso y abigarrado pórtico con escaleras, balconadas, atlantes y columnas, escudos, etc., entre cuyos arcos se insinúa una Sevilla imaginaria con la Giralda al fondo; y en algunas escenas, con un innecesario exceso de figurantes como, por ejemplo, un mercadillo con taberna incluida por el que pululan gentes de todo tipo que distraen la atención de la acción principal. A esto se le añade un muy colorista vestuario de época, especialmente en la boda de Masetto y Zerlina, en la que, para animar la escena, introduce un grupo de bailarines.

Todo ello hace que la producción resulte exuberante a la vista, muy propia de los grandes espectáculos que suele ofrecer Verona en su Festival. La dirección de escena es, en general, de movimientos vivos, lo que se acomoda con la rapidez de la acción de la obra y

con la dirección musical, cuyo responsable, Stefano Montanari, lleva la obra con eficiencia y con un ritmo rápido, especialmente en los recitativos, muy alejado del concepto de ritmo pesado de, por ejemplo, Nikolaus Harnoncourt (la grabación incluye un bonus de 17 minutos con declaraciones de los cantantes y del director musical, donde explican estos su concepto de la obra).

En cuanto a los cantantes, Carlos Álvarez destaca con una magnífica interpretación del papel protagonista, tanto en lo vocal como en lo teatral, seguido de un excelente Leporello de Alex Esposito, que demuestra su experiencia en el conocimiento de este personaje. Bien la intervención de todos los demás intérpretes, excepto Rafal Siwek, cuya voz carece de esa infernal profundidad con la que imaginamos al convidado de piedra, y la Donna Elvira de María José Siri, una cantante cuya técnica carece de las cualidades vocales necesarias para interpretar este difícil personaje. Como producción de video no hay nada que reprochar; las tomas, tanto de planos generales como de medios y primeros, son adecuadas, pero en la toma de sonido hay un predominio de las voces en detrimento de la orquesta, que a veces queda pobre de sonoridad. Para algunos gustos esta producción puede resultar un tanto anticuada, pero también es cierto es que es muy recomendable si uno quiere ver la ópera según el libreto de Da Ponte.

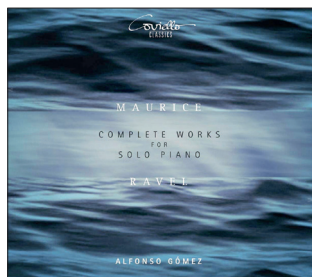
Enrique López-Aranda



MOZART: Don Giovanni. Carlos Álvarez, Rafal Siwek, Irina Lungu, Saimir Pirgu, María José Siri, Alex Esposito, Christian Senn, Natalia Roman. Orquesta y Coros de la Arena de Verona / Stefano Montanari. Escena: Franco Zeffirelli.

CMajor 751808 • 2 DVD • 187' • DTS

★★★★★



Alfonso Gómez ha completado la integral pianística de Ravel que comenzó en 2017. A aquel registro se le suma un nuevo disco (de 82 generosos minutos) para completar la integral, que se presenta ahora conjuntamente en una cuidada edición.

Del primero ya destacamos en su momento que el pianista residente en Friburgo ponía la técnica superior que posee al servicio de la expresión, con unos *Jeux d'eau* ejemplares, así como la honda expresividad mostrada en la *Pavana para una infanta difunta*, emotiva sin ser lacrimógena. Y del *Gaspard de la nuit*, decíamos que, siendo bueno, no conseguía llegar a los estratosféricos niveles del mítico de Argerich de los 70. Ahora se añaden una *Sonatine* donde las melodías fluyen con gran naturalidad (algo que se puede decir de todas) y la emoción está de nuevo presente, aunque contenida; una *Le Tombeau de Couperin* cuyos ecos neoclásicos resuenan con autoridad en manos de Gómez; y unos *Valses nobles et sentimentales* profundos y muy bien planificados en lo sonoro.

El conjunto se remata con pequeñas piezas que están al mismo nivel (alto) que el resto. La excelencia de Alfonso Gómez tiene mucha y muy buena competencia en este campo: Angela Hewitt (Hyperion), Jean-Yves Thibaudet (Decca)... Y más aún si tomamos las obras sueltas. Una escucha, en todo caso, recomendable.

Jordi Caturla González

RAVEL: Obras completas para piano. Alfonso Gómez.

Coviello Classics 91910 • 2 CD • 144' • DDD

★★★★

Se nos fue el amigo león de la sempiterna sonrisa Mariss Jansons el pasado noviembre a los 76 años, y la escucha de este disco se tiñe de melancolía y un cierto dolor por su pérdida. Las dos obras aquí presentadas, grabadas en conciertos en salas munitenses en 2017 y la de Respighi en mayo de 2019, no entran dentro del repertorio habitual. El arreglo de *Carmen* de Bizet, como música de ballet para cuerda y percusión (cuatro percussionistas muy activos) por parte de Rodion Shtchedrin (o Shchedrin) cuenta con muchos detractores, entre los que aún no sé si me encuentro, por apropiación indebida. Es música muy fácil de degustar y Jansons obtiene todo lo máximo que permite.

Mucho más interesante es la esplendorosa *Pini di Roma*, cuatro pequeños poemas sinfónicos enlazados de 1924 con la plantilla orquestal magnífica de un Richard Strauss, escrita en 1924 siguiendo el éxito de *Fuentes de Roma* (1916). Aquí la paleta orquestal de la bien engrasada Orquesta de la Radio de Baviera brilla en todo su apogeo, desde la intimidad y color oscuro de las catacumbas del segundo movimiento, hasta el triunfal desfile por la Via Apia del cuarto. El canturreo del maestro Jansons es audible en algunos momentos, testimonio de su existencia.

Jerónimo Marín



RESPIGHI: Pini di Roma. SHTTSCHEDRIN: Carmen-Suite. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Mariss Jansons.

BR Klassik 900183 • 66' • DDD

★★★★

LENTO CAMINAR

La indicación de tempo de "Gute Nacht" es *Maßig, in gehender Bewegung* (aproximadamente, a paso moderado). Pavol Breslik se pregunta en las notas del disco cómo camina un hombre enfadado, alguien que ya no tiene energías para luchar por su amor. La cuestión no es trivial, porque el planteamiento que cantante y pianista hagan de esta primera canción es en buena medida el planteamiento de todo el ciclo. Breslik y Amir Katz comienzan con un paso algo más lento de lo habitual, un paso que se acelera y ralentiza ligeramente a lo largo de la canción. Lo hace también con mucha tristeza, algo de frustración y una dulzura que no deja indiferente. Buen inicio, de los que invitan a continuar el viaje con toda atención; no es tan sencillo conseguir ese efecto en una obra escuchada tantas veces.

El ciclo empieza también con algo de nervios, con alguna vacilación por parte del cantante. No tendría sentido en una grabación de estudio, pero el disco se grabó en directo el 2018 en Hohenems, durante la Schubertiade, así que bienvenidos sean esos momentos y esas pequeñas dudas que oímos en la voz de Breslik si a cambio tenemos la emoción de una interpretación en vivo, en absoluto enturbian una interpretación excelente.

Breslik es un tenor de voz espléndida: bella, flexible, rica en colores, con las dinámicas usadas con inteligencia, puesta al servicio de una obra que parece haber estudiado en profundidad. Katz es de esos pianistas a los que escuchas aunque no quieras. Entendámonos, siempre hay que querer, pero a veces un segundo plano mal entendido, una lectura quizá rutinaria, hace que nos centremos en el cantante. No es el caso;



Katz tiene un sonido preciso y precioso, es imaginativo y sutil; y cantante y pianista dialogan. Eso es la música de cámara, y seguramente el mejor ejemplo de esa comunicación sea la espléndida versión de "Rast".

Su caminante, el de ambos, expresa un dolor intenso, por momentos resignado, por momentos violento; a veces conciso, a veces reflexivo, a veces tierno, a veces alienado, a veces furioso. Y a veces todo, o casi todo, lo encontramos, como en "Auf dem Fluße", en el desarrollo de una misma canción. "Der Lindenbaum", que podría ser una de las canciones más luminosas, es en esta versión una de las más tristes, como lo es "Frühlingstraum"; ambas contenidas, ambas ensimismadas. Como en todas las buenas lecturas de *Winterreise*, el deambular emocional del caminante nos atrapa y nos interroga.

¿Cómo acaba ese viaje que empieza con un "Gute Nacht" tan sugerente? Quizá, en este caso, la desesperación de "Der Wegweiser" es también la aceptación de un destino definitivamente en soledad; "Das Wirthshaus" es una plegaria y la última frase de "Die Nebensonnen", "Im Dunkel wird mir wohler sein" ("Estaría mejor en la oscuridad"), definitiva antes del encuentro con "Der Leiermann".

¿Por qué dedicar nuestro tiempo a escuchar nuevas grabaciones de las obras tantas veces grabadas? ¿Por qué no quedarnos con las referencias? Porque, en ocasiones, las nuevas lecturas tienen mucho que decir.

SCHUBERT: Winterreise. Pavol Breslik, tenor. Amir Katz, piano.

Orfeo C934191 • 75' • DDD

★★★★★

Silvia Pujalte Piñán



Pese a desconocer el nivel de los volúmenes anteriores, el presente deja la impresión de que ni el homenaje al excéntrico *kapellmeister* Kreisler ni tampoco las danzas sobre las intrigas de los amigos de David, ambas de exaltado romanticismo, sean las piezas más adecuadas a las características pianísticas del intérprete. Lecturas bien estudiadas y pulidas, servidas con una buena técnica, a las que en buena parte se les escapa que el intérprete debe poner juego la capacidad de comunicación y provocar emoción: hacemos sentir transmitiendo la luminosidad, melancólica intimidad, humor y también ternura y arrebatos turbulentos.

Los movimientos lentos se trabajan con unos contornos modelados muy domesticados, a veces en una especie de bruma que impide la apreciación de intensidades, a pesar de lograr pasajes muy delicados, y en los que exigen mayor bravura se desenvuelve, en mejor sintonía, con gran potencia sonora, con un buen control de las dinámicas y un uso delicado del pedal, pero en general suena un tanto uniforme y contenido cuando la partitura pide más fuego y dramatismo.

En definitiva, un Uhlig excesivamente reflexivo y riguroso construye unas versiones que, sustraídas de lo poético, quedan empobrecidas y con las que no se llega a levantar los pies de la tierra para que la belleza musical cobre vida emocional.

José Luis Arévalo

SCHUMANN: Obra completa para piano (Vol. 12): *Davidsbündlertänze Op. 6* (segunda versión), *Kreisleriana Op. 16* (segunda versión). Florian Uhlig, piano.

Hänssler Classic HC17038 • 66' • DDD

★★★

¡Qué fantástico director es Daniele Gatti! Es asombroso comprobar el alto nivel que consigue en sus conciertos en directo. Ahora que pasar por los estudios de grabación es casi imposible, nos hemos acostumbrado a las tomas en vivo. Pues bien, aquí está esta excelente *Salome* grabada en los días 24 y 27 de junio de 2017 en la Ópera Nacional de Holanda como muestra de lo dicho. La orquesta está impecable, los planos sonoros (cierto que es complicado nivelar los espacios y dejar relevancia a los motivos en Strauss con esa mastodóntica orquesta) bien distribuidos, los *tempi* fluyendo con una naturalidad en los cambios ideal. Y ya sabemos que en este título si no tenemos una *Salome* en condiciones, se naufraga estrepitosamente; Malin Byström es de las pocas sopranos actuales que ofrece la certeza de que es *Salome*, no solamente la canta, sino que atiende a todos los colores que el papel exige y, encima, llega al final sin apariencia de fatiga vocal.

El resto del elenco que la secunda, desde Lance Ryan, con el toque histriónico y en cierta forma marioneta de sus propios deseos que el personaje requiere, la veterana Doris Soffel como Herodias, aunque bien timbrada, y un Nikitin con un esmalte vocal y anchura ideales para Jochanaan.

Jerónimo Marín



R. STRAUSS: *Salome*. Ryan, Soffel, Byström, Nikitin, Sonn. Royal Concertgebouw Amsterdam / Daniele Gatti.

RCO 18001 • 2 CD • 101' • DDD

★★★★★P



Con la reapertura de la Ópera Comique, París recuperaba uno de los espacios más emblemáticos para el repertorio lírico francés, y uno de los primeros espectáculos en poderse ver allí (con una potente y moderna propuesta visual de Cyril Teste) fue este *Hamlet* de Thomas que ahora publica Naxos, en el que el medio audiovisual y la conexión con el público de la sala fueron elementos primordiales.

La elección del reparto fue cuidada, y destacan sin lugar a duda los dos protagonistas, el masculino y el femenino, con un entregado desde el inicio Stéphane Degout, que en este tipo de personajes encuentra el vehículo ideal para desarrollar al máximo su talento teatral y un instrumento cada vez más compacto y seguro en todos los registros. Sabine Devieille, por su parte, es una conmovedora Ofelia, y con su voz de soprano ligera consigue estratosféricos resultados en su gran escena. Además, cuida mucho el fraseo, del mismo modo que lo hace como Laërte Julien Behr, un tenor de interesantes medios. Las voces graves de Sylvie Brunet-Grupposo y Laurent Alvaro son asimismo impactantes, cerrando un elenco muy compacto y espléndidamente dirigido por Louis Langré. En el foso, una empastada orquesta que, junto con el sólido coro de Les éléments, redondea el espectáculo.

Pedro Coco Jiménez

THOMAS: Hamlet. Stéphane Degout, Sabine Devieille, Laurent Alvaro, Sylvie Brunet-Grupposo, Julien Behr, etc. Orquesta de los Campos Elíseos y coro Les éléments / Louis Langré. Escena: Cyril Teste.

Naxos 2.110640 • DVD • 171' • DTS

★★★★★

El pasado año se presentó la colaboración entre Rolando Villazón e Ildar Abdrazakov en el sello Deutsche Grammophon con un disco de dúos al que sigue este monográfico verdiano, a las órdenes del mismo director musical, el carismático Yannick Nézet-Séguin (también director titular de Met de Nueva York), y con la misma orquesta, una empastada y brillante Metropolitana de Montreal. Supone el primer recital solista para el bajo ruso si los datos no nos fallan y, aunque también está aquí presente el tenor, el programa está íntegramente dedicado a las grandes escenas que el de Busseto escribió para la voz de bajo a lo largo de su vida. Así, no falta un matizado "Ella giammai m'amò", de *Don Carlo*, un imponente "Mentre gonfiarsi l'anima" de *Attila*, rol con el que a inicios de este año dejó un buen recuerdo en La Scala, o un sentido y estremecedor "Lacerato spirito" de *Simon Boccanegra*.

El instrumento suena firme y desafiante, con una dicción aceptable y un juego dinámico que casa bien con la dirección de Nézet-Séguin (mejor en las cavatinas o plegarias que en las secciones veloces que las siguen), muy atenta por otra parte a los mimbres del cantante. Es de agradecer además que se incluya la intervención del estupendo coro de la formación de Montreal para redondear el resultado y poner al oyente en situación.

Pedro Coco Jiménez



VERDI: Arias de óperas. Ildar Abdrazakov, bajo. Orquesta Metropolitana de Montreal / Yannick Nézet-Séguin.

DG 4836096 • 71' • DDD

★★★

OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL OPERA



Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es

MUSIC GEORGE BENJAMIN
TEXT MARTIN CRIMP

WRITTEN ON SKIN



LESSONS IN LOVE
AND VIOLENCE

ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
CONDUCTOR GEORGE BENJAMIN | DIRECTOR KATIE MITCHELL



Ante un mercado discográfico que, a veces, no ensalza lo suficiente las buenas voces actuales, algunas de estas han decidido dejar para la posteridad su arte mediante la creación de sellos discográficos independientes que, como en el caso que nos ocupa, ofrecen resultados realmente satisfactorios. La soprano letona Marina Rebeka, cuya carrera profesional acaba de sobrepasar la década, es sin duda una de las voces más interesantes de los últimos años, con unos mimbres que se encuentran en un momento ideal para ser inmortalizados; muestra una implicación total en todo lo que aborda y una buena preparación técnica, además de una elegancia indiscutible en el fraseo. Tras un espléndido debut en el sello Prima dedicado a las más comprometidas escenas del *belcanto*, nos regala ahora una de sus más perfectas creaciones, Violetta Valéry, en una integral de *La Traviata* para la que se ha rodeado de solventes colegas, especialmente del musical Charles Castronovo, y de unos estupendos coro y orquesta.

Así, la grabación en líneas generales es muy disfrutable (incluye además las dos estrofas, tanto del "Ah fors'è lui" como del "Addio del passato") y está muy bien presentada. Esperamos con curiosidad la siguiente propuesta, que quizás no tarde mucho en aparecer.

Pedro Coco Jiménez

VERDI: La Traviata. Marina Rebeka, Charles Castronovo, George Petean, Elizabeth Sergeva, Gideon Poppe, etc. Orquesta Festival de Letonia y Coro Estatal de Letonia / Michael Balke.

Prima Classics PRIMA003 • 2 CD • 128' • DDD

★★★★★P

Cualquiera que haya visto en escena a Ermonela Jaho convendrá en que mejor no se puede actuar y cantar. No es sólo una técnica depuradísima, sino una profundización en el personaje que deja en evidencia a todos sus compañeros de reparto. Que la ópera es expresión de emociones vehiculadas por un texto (a veces muy flojo) pero exponencialmente catapultadas por la música, lo sabemos, pero en rara ocasión se tiene la oportunidad de comprobar que cada perfil melódico, cada palabra puede ser puesta de relieve. Tantos colores, tantas intenciones, siempre dentro del papel...

A su lado, Charles Castronovo, impecable vocalmente, aunque pudiera añadir menos monotonía a su emisión, se defiende como puede, dentro de que está en la élite canora. Y nuestro incombustible Plácido Domingo siempre sale a flote, a pesar de que el timbre no es tan diferente entre los dos Germont, teniendo su punto más flojo en la aparentemente sencilla "Di Provenza", donde el *fiato* no le permite mayor *legato* y canta a empujones para poder acabar.

Antonello Manacorda no deja pasar ocasión de demostrar cómo es la Real Ópera italiana, con una orquesta y coro en muy buen estado de forma, en esta clásica producción de Richard Eyre, en la que la imagen de lo que es una *Traviata* clásica se nos muestra en escena, elegantemente estilizada.

Jerónimo Marín



VERDI: La Traviata. Jaho, Castronovo, Domingo. Royal Opera Chorus. Orchestra of the Royal Opera House / Antonello Manacorda. Escena: Richard Eyre.

Opus Arte OA1292D • DVD • 135' • DTS

★★★★★



De todos es conocido que Verdi tiene una vertiente francesa en su producción que arranca con *Jerusalem*, y continúa con títulos como *Don Carlo*, quizá el más famoso, y este *Trovatore/Trouvère*. Verdi, escrupuloso en su quehacer profesional de compositor, no se limita a calzar el nuevo texto en francés, sino que efectúa una revisión completa de la partitura, resultando no sólo en el consabido añadido del ballet en el tercer acto, veinticinco minutos de música instrumental, sino, y esto es lo más relevante, nueva música para el final de la ópera y también innumerables detalles de orquestación modificados para adaptarse al gusto francés.

Preterida por el más habitual *Trovatore*, esta versión se ve con agrado, dando lugar a un juego inevitable de buscar diferencias, más cuanto que el elenco protagonista es equilibrado: Sugurladze como Azucena y Vasallo como le Comte de Luna están sobresalientes, Mantegna como Leonore también brilla y algo más monótono en su expresión el Manrique de Gipali. Que la escena sea de Robert Wilson, con su consabido hieratismo expresivo y espacio escénico diseñado con iluminación, es ya otra cuestión: ir a la contra de las pasiones exacerbadas de la obra no ayuda desde luego, pero coherente con su concepto de escena sí que es. Roberto Abbado es un verdiano consumado y aquí lo demuestra de nuevo.

Jerónimo Marín

VERDI: Le Trouvère. Gipali, Vassallo, Spotti, Mantegna, Surguladze, Casalin, Langela, Domini. Orchestra e Coro Comunale di Bologna / Roberto Abbado. Escena: Robert Wilson.

Dynamic 37835 • DVD • 174' • DD 5.1

★★★★★

En las obras de Carl Maria von Weber presentadas en este proyecto, que responde a la fructífera colaboración del flautista Kazunori Seo con Naxos, encontramos una única obra original, el *Trío en sol menor Op. 63*, que data de 1819 y en el que se escucha *Schäfers Klagen*, que tiene su origen en una página anterior escrita también para su dedicatario, cellista y médico de Weber (aunque otros investigadores hayan considerado su origen en la canción *In einem kühlen Grunde*). Incluyen dos arreglos para flauta y piano: uno realizado por A. E. Müller en vida del compositor a partir de su *Sonata para piano n. 2 en la bemol mayor*, y una adaptación del propio flautista del *Gran Dúo Concertante en Mi bemol mayor Op. 48*, en el que reemplaza el clarinete (o el violín, tal como especifica el compositor), por su instrumento. Ambas obras fueron compuestas originalmente en 1816.

De resultado efectivo, el arreglo de la *Sonata* consigue destacar nuevas texturas que no se aprecian con tanta claridad en la partitura original, dotando a esta obra de una alegría y una vivacidad que supone un auténtico reto técnico para los intérpretes, en los que se echa de menos mayor atención a las dinámicas, y que contrasta a todos los efectos con el dúo. Es en el *Trío* en el que Weber demuestra su maestría en el tratamiento de las voces con sus elementos de solemnidad y contrapunto en continuo contraste y movimiento. Supone así una buena muestra de obras poco habituales del repertorio camerístico.

María del Ser



WEBER: Sonata para flauta Op. 39. Gran Dúo Concertante Op. 48. Trío Op. 63. K. Seo, flauta, S. Uwamori, violoncello, M. Ueno, piano.

Naxos 8.573766 • 75' • DDD

★★★★★S



TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

GIOACHINO ROSSINI

La Cenerentola

SERENA MALFI · JUAN FRANCISCO GATELL
ALESSANDRO CORBELLI · VITO PRIANTE

ORCHESTRA AND CHOIR OF TEATRO OPERA OF ROME
ALEJO PÉREZ

Stage Director EMMA DANTE



AMERICAN OPERA

Kurt Weill quiso dar a *Street Scene* la categoría de ópera, calificándola de "American Opera", a pesar de estar destinada para Broadway, donde fue estrenada en 1947, y de contener más elementos de lo que sería un musical que de una ópera convencional; hay partes habladas, en algunas ocasiones sobre la música, y en general, su estilo es más cercano al de una obra para los teatros de Broadway que para los de ópera. No es una obra de las que tradicionalmente se consideran dentro de los cánones de estas últimas. Pero todo esto no impide que se trate de una obra maestra, que bien merece ser representada por todo lo alto en cualquier teatro de ópera que se precie, a lo que quizá contribuya en gran parte, además de la calidad del libreto, de su música y de su orquestación, la variedad de estilos musicales de los que se nutre.

Se trata de una coproducción del Teatro Real con los teatros de Montecarlo y Colonia, estrenada en Madrid en febrero de 2018, fecha a la que corresponde esta grabación. Tanto la dirección de escena de John Fulljames como la coreografía de Arthur Pita son magníficas y el amplio reparto está muy cuidado; cada uno de los intérpretes se acomoda perfectamente a su personaje y todos resultan convincentes. Dentro del amplísimo cast, destaca la pareja, que se podría considerar como protagonista, de Patricia Racette en el papel de Rose Murrant y Joel Prieto como Sam Ka-

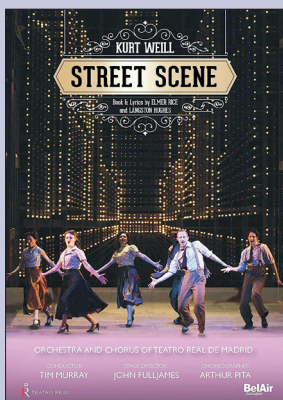
plan, con voces bellas y bien timbradas; excelentes también las interpretaciones de Eric Greene como el portero Henry Davis y de Paulo Szot y Mary Bevan como Frank y Anna Murrant. Tanto el coro de niños como el Coro Titular del Teatro Real cantan y se mueven por la escena con perfecta soltura.

La dirección musical de Tim Murray es de gran efecto; se adapta con agilidad a los diferentes estilos musicales y la orquesta demuestra su gran calidad respondiendo con absoluta eficacia.

En cuanto al decorado de Dick Bird, se ajusta perfectamente a la idea de la obra: una calle y un edificio del que la estructura deja ver tanto las escaleras como los apartamentos, transcurriendo la acción entre todos estos elementos, tal como sugiere el título de la obra. En algunos momentos la fachada del edificio se abre, dejando un espacio abierto que permite la acción fuera del estricto ámbito de la calle y especialmente en el momento del baile, en el que la sensación de profundidad presta una gran fuerza a la, como decía antes, magnífica coreografía de Arthur Pita, ejecutada por unos bailarines que están a la altura del conjunto de la representación.

La grabación es muy cuidadosa con el desarrollo de la acción, equilibrada y sin excesos en las tomas, haciendo que el espectador siga la representación con el máximo interés. En fin, una grabación absolutamente recomendable para todos aquellos que tengan interés por algo más que la ópera tradicional.

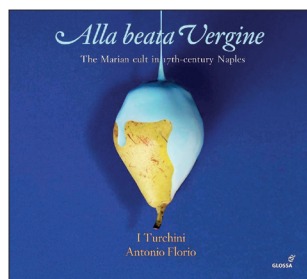
Enrique López-Aranda



WEILL: Street Scene. Paulo Szot, Patricia Racette, Mary Bevan, Joel Prieto, Lucy Schauer, Jeni Bern. Pequeños y Jóvenes Cantores de la JORCAM. Orquesta y Coro del Teatro Real de Madrid / Tim Murray. Escena: John Fulljames, Arthur Pita.

BelAir BAC162 • DVD • 160' • DTS

★★★★★



Glossa ha publicado recientemente en un solo álbum doble estas dos grabaciones de la década de los años 90 con música napolitana del siglo XVII dedicada al culto a la Virgen María, a cargo del infatigable investigador Antonio Florio y su grupo, I Turchini. El primer CD, *Magnificat anima mea*, de 1995, refleja un auténtico crisol de autores y estilos, desde Fabrizio Dentice y su *Miserere Deus*, precursor del afamado de Allegri, hasta dos preciosas y alegres composiciones de Francesco Provenzale. En esta grabación todo es júbilo, naturalidad y disfrute para el oyente. Disfrutaremos de un soberbio elenco vocal, con grandes nombres como el de Roberta Invernizzi o Furio Zanasi. Además, los instrumentistas también demuestran un formidable desempeño, como en las composiciones para clave solo de Salvatore, a cargo de un espléndido Enrico Baiano.

Pero el nivel interpretativo cambia radicalmente cuando escuchamos el segundo disco, *Vespro Solenne*, de 1991, donde encontramos un elenco vocal bastante inferior a lo que cabría esperar de un grupo como I Turchini. Nos encontramos con un concepto mucho más coherente que el del primer CD, un imaginario servicio de Vísperas en 1632, con el eje central del compositor Giovan Maria Sabino, que compone salmos y antifonas que no acaban de llegar al nivel del registro anterior.

Simón Andueza

ALLA BEATA VERGINE. EL CULTO MARIANO EN NÁPOLES DURANTE EL SIGLO XVII. **Obras de NOLA, DENTICE, PROVENZALE, SALVATORE, SABINO, etc.** I Turchini / Antonio Florio. Glossa GCD922611 • 2 CD • DDD • 114'

★★★★★

Bajo el título de *El baile perdido*, la soprano Raquel Andueza y el conjunto La Galanía se introducen en los bailes que fueron la banda sonora de las clases populares en el Siglo de Oro español, que eran perseguidos sin tregua por sus prácticas perniciosas. Detrás hay un amplio y exhaustivo trabajo de reconstrucción de estos bailes perdidos a cargo del musicólogo Álvaro Torrente, que ha buceado en las fuentes de unas canciones que, en su mayoría, no poseen traducción en pentagramas.

Así, nos encontramos con un ramillete de melodías sencillas y ritmos pegadizos o cadenciosos tales como zarabandas, chaconas, jácaras, seguidillas, canarios, polvillos, guineos o gasconas que hacen completamente suyos el singular arte de Andueza y La Galanía. La cantante pamplonesa realiza una deliciosa exhibición de naturalidad y frescura por medio de una voz sin impostar y apoyada en una expresión elocuente, como si de un recitar cantando monteverdiano se tratase. Andueza dota de gran variedad a los versos, luciendo una capacidad sorprendente para la modulación y las cambiantes dinámicas canoras. Sería imposible destacar una sola canción, pero desde el *guineo A la zambarambé* hasta *El baile de la Chacona*, con texto de *La ilustre fregona* de Cervantes, la experiencia es un continuo deleite. Los miembros de La Galanía brindan un certero y vibrante sostén mostrando sus cualidades tímbricas en tres páginas instrumentales. Este trabajo atestigua la buena salud de que goza la música barroca española.

Germán García Tomás



EL BAILE PERDIDO. Raquel Andueza / La Galanía.

Anima e Corpo 2019 • 61' • DDD

★★★★★SP



El trío para arpa, viola y flauta es una forma que, probablemente, surge en el impresionismo. Por eso esta compilación de cuatro, toma como referencia, y apertura del disco (titulado *Farbenspiel*, algo así como "Juego de colores") el de Debussy. Una forma de ordenar la grabación peligrosa, por lo complicado que resulta mejorar la calidad de esta pequeña joya del francés. De ahí el mérito de Gramola y del Trío Partout en conseguir mantener el interés del oyente en las sucesivas obras.

Entre las novedades, sin duda destaca el *Trío* del austriaco Johannes Maria Staud (n. 1974). Una breve e intensa joya que, bebiendo del espíritu impresionista, elabora un lenguaje propio asombrosamente adaptado a la forma elegida. Ya sabíamos de la belleza innegable del *Trío* de Bax. Solo destacar la maestría en la ejecución de nuestros intérpretes. Quedando para el final el interesante pero, sin duda, menos atractivo *Trío* de Harald Genzmer (1909-2007), ejemplo de las corrientes alemanas de la posguerra que trataron, al margen de su talento individual, de permanecer como bastión de la tradición ante el aplastamiento inexorable que estaban produciendo las vanguardias serialistas en su país. Un ejemplo más de como Gramola elabora programas, en base a ideas simples, con resultados más que destacables. Y, como siempre, con la envoltura de un sonido de máxima calidad en la grabación.

Juan Berberana

FARBENSPIEL. Obras de DEBUSSY, STAUD, BAX, GENZMER (Tríos para flauta, viola y arpa). Trío Partout.

Gramola 99196 • DDD • 55' ★★★★★

Este CD reúne una colección de piezas pertenecientes a las postrimerías del *Grand Siècle* francés, vertebradas en torno a Marin Marais, cuya vida es la metáfora del ascenso: de hijo de un zapatero a alumno de Lully y músico de cámara de Luis XIV. Dueño de un enorme talento para la viola, Hubert Leblanc, en su *Defense de la Basse de viole*, declaró que Marais "jouait come un ange", en contraposición a su contemporáneo Forqueray, que "jouait come un diable". Gran parte de su producción está recogida en 5 libros para viola da gamba que participan de la tradición francesa de agrupar las piezas instrumentales en la férrea estructura de suites, pero aligeradas ya por el carácter miniatúresco e íntimo del rococó. Nada es lo que a priori cabría esperar tras el apodo angélico en Marais y Johanna Rose lo capta con gran intuición: bajo el corsé de las formas cortesanas subyace un universo de pasiones desgarradas, delicados sentimientos o simplemente estados de ánimo, expresados a través de piezas descriptivas e improvisatorias. Ninguna de ellas está libre de dificultades técnicas, que Rose domina con un virtuosismo sincero, directo y apasionado.

La excelente calidad de sonido de la grabación revela hasta el más profundo crujido o lamento de su viola de seis cuerdas, tocada de una forma que revela como nunca su semejanza con la voz. Josep María Martí con la tiorba y Javier Núñez con el clave realizan el bajo continuo de forma excepcional, dialogando e implicándose, que hacen cierto el verdadero sentido de la música de cámara, la unión de espíritus.

Mercedes García Molina



HISTOIRES D'UN ANGE. Obras de MARAIS, COUPERIN, RAMEAU, etc. Johanna Rose, viola da gamba. Josep María Martí Durán & Javier Núñez.

Rubicon RCD1041 • DDD • 59' ★★★★★



Al igual que Inglaterra, Alemania o Rusia, España durante el siglo XVIII se llenó de músicos italianos. Unos, como, por ejemplo, Giacomo Facco, Domenico Scarlatti, Domenico Porretti, Luigi Boccherini o Gaetano Brunetti se establecieron definitivamente. Otros muchos pasaron temporadas más o menos largas. Pero no sólo eso: las ediciones musicales italianas circularon con profusión por toda la Península Ibérica y prueba de ello es este disco en el que se recogen cinco Sonatas para violín y bajo continuo, situadas estilísticamente entre el Barroco tardío y el Preclasicismo, cuya partitura se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Sus respectivos autores son, citados por orden cronológico de nacimiento, Felice Giardini (1716-1796), Emanuele Barbella (1718-1777), Pietro Nardini (1722-1793), Eligio Celestino (1739-1812) y Luigi Borghi (±1745-±1806).

Gratísimamente me ha sorprendido la interpretación del violinista Daniel Pinteño, toda una revelación, acompañado por el conjunto 1700, formado por Ester Domingo, violonchelo; Alfonso Sebastián, clavicémbalo y Ramiro Morales, guitarra barroca. Derroche de virtuosismo, buen gusto y rigor historicista. Esperemos que el recién fundado sello 1700, surgido en unos tiempos tan poco favorables como los presentes, tenga el éxito que merece y pueda continuar su andadura durante muchos años.

Salustio Alvarado

ITALIA EN ESPAÑA. Sonatas para violín. Daniel Pinteño, Concerto 1700.

1700 • 170002 • 73' • DDD ★★★★★

A despecho de su anglicanizante denominación, el sello genovés Dynamic está especializado sobre todo en la difusión de la música italiana, principalmente la ópera, pero también la instrumental. En los últimos años ha lanzado numerosas grabaciones, en algunos casos integrales, dedicadas a conciertos de violinistas-compositores desde el Barroco al Romanticismo y que constituyen en su conjunto un muy apreciable testimonio de la evolución del género. Una selección y resumen de esta plétora gramofónica la encontramos en este coquetón estuche articulado que contiene diez CD, diez, con conciertos para violín de Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Antonio Bonporti (1678-1749), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), Giuseppe Tartini (1692-1770), Antonio Lolli (1725-1802), Pietro Nardini (1722-1793), Alessandro Rolla (1757-1841), Giovanni Battista Viotti (1755-1824) y Nicolò Paganini (1782-1840) en interpretación de notables virtuosos entre los que cabe destacar a Luca Fanfani, Federico y Giovanni Guglielmo, Carlo Lazari y Franco Mezzana. Particularmente interesantes son los dos últimos discos, dedicados a Paganini, con cuatro de sus conciertos, en los que tiene ocasión de lucirse Massimo Quarta, alumno y continuador de Salvatore Accardo.

Salustio Alvarado



ITALIAN VIOLIN CONCERTOS. Obras de BONPORTI, LOCATELLI, TARTINI, LOLLI, NARDINI, etc. Varios intérpretes y solistas.

Dynamic CDS7861.10 • 10 CD • 600' • DDD ★★★★★



Dos Conciertos para piano románticos, uno bien conocido por todo melómano que se precie, como es el del noruego Grieg y otro el del sueco Franz Berwald. Nos ofrece Ane-Marija Markovina la oportunidad de escuchar estas obras con nuevos oídos y encontrar cosas nuevas que nos atraigan. Y así es. Markovina es casi la pianista ideal para ayudar con cualquier reevaluación, y su comunicación clara de la música ciertamente hace que todo sea coherente y fascinante, sin importar cuántas veces se hayan tocado o escuchado estos Conciertos. El acompañamiento totalmente comprometido de la orquesta, bajo la dirección de Peter Sommerer, también contribuye al alto nivel de interés de las actuaciones, ofreciendo una buena combinación para la brillantez de la solista. Ambos Conciertos son de una composición laboriosa y Markovina les da refinamiento y pulido, y Sommerer mantiene las texturas y el tono lo suficientemente ligero como para evitar que la música caiga en la oscuridad. La grabación es transparente y bien equilibrada, con líricas exóticas, tiernamente románticas y asombrosamente virtuosas, en un tono era claro y colorido.

Las propinas incluidas, como si de un recital en vivo se tratase, son de gran interés. Una de las Piezas Líricas más célebres de Grieg, *Día de boda en Trolldaugen* (sexta pieza del octavo libro de *Piezas Líricas*, del Op. 65), a cargo de Markovina y el Preludio al Acto II de la ópera *Saul y David*, de Carl Nielsen, coronan brillantemente una hermosa grabación.

Luis Suárez

NORDIC MUSIC. Obras de GRIEG, BERWALD, NIELSEN. Ana-Marija Markovina, piano. Schleswig-Holsteinisches Sinfonieorchester / Peter Sommerer.

Hänssler Classic 17027 • 63' • DDD
★★★★

El programa que incluye este CD no puede ser más atractivo. Tres Sonatas para violín y piano de tres compositores diferentes y que guardan bastantes características comunes entre sí. Posiblemente, la que más comparten es su respectiva admiración por la obra de Chopin, compositor de quien se ofrece un arreglo de su *Nocturno n. 20*, realizado por Nathan Milstein, que sirve para completar y cerrar el programa; al tiempo que certifica ese nexo común entre los tres autores a que nos referimos.

Lástima que las interpretaciones de los dos solistas que protagonizan el disco no sean todo lo redondas que cabría esperar. Bomsori Kim posee un sonido muy apropiado para esta música, y sus versiones guardan una correcta línea discursiva, pero se percibe aún una cierta inseguridad que, seguro, irá dominando con el paso de los años. Lo de Blechacz es más preocupante, pues se trata de un pianista ya hecho que difícilmente podrá eliminar de su estilo determinados hábitos, mucho más evidentes cuando no tiene a su lado alguien que le guíe, como ocurre en esta ocasión donde es él quien se atribuye la "voz cantante". Precisamente, en la grabación que nos ocupa, debería haber sabido situarse en el necesario medio plano que se exige del pianista en una obra para solista y teclado, donde uno y otro deben compartir espacio sin prevalecer sobre quien forma dúo con él, como le sucede al polaco más a menudo de lo deseable.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



RAFAL BLECHACZ • BOMSORI KIM. Obras de CHOPIN, DEBUSSY, FAURÉ, SZYMANOWSKI. Bomsori Kim, violín. Rafal Blechacz, piano.

DG 4836467 • 63' • DDD
★★★★



Interesante grabación del tradicional *Concierto de Noche de Verano* de la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida en esta ocasión por Gustavo Dudamel, grabado en junio de 2019. La calidad de la imagen es muy buena, con interesantes planos de los músicos. La toma de sonido es nítida y transparente, hasta el punto que también existe la grabación en CD de este concierto. El programa es interesante, a pesar de que se trata de obras inconexas entre sí, sin ningún hilo conductor entre ellas, cosa que nos hace pensar más en una especie de *pasticcio* comercial que otra cosa. Cabe hacer mención de la *Rhapsody in blue* de Gershwin y del *Vals en do sostenido menor* de Chopin, donde la pianista Yuja Wang nos da una lección de extremo virtuosismo, así como de buena musicalidad.

Gustavo Dudamel se muestra, como siempre, como un director extrovertido, gesto claro y quizás aquí con menos florituras de las habituales en su dirección, cosa que se agradece pues, en la mayoría de casos, se trata de fuegos artificiales que no hacen más que desfigurar el gesto e incluso "molestar" a los propios músicos, en beneficio de su lucimiento personal. En un concierto de estas características, de gran afluencia del público, obras como la *Suite Casablanca* de Steiner, donde suena por algunos momentos el tema de la *Obertura 1812* de Tchaikovsky, son del todo apropiadas, a diferencia del *Adagio para cuerdas* de Barber que, al aire libre, y por su carácter triste, no acaba de funcionar en un concierto así.

Ángel Villagrasa Pérez

SOMMERNACHTS KONZERT 2019. Yuja Wang, piano. Wiener Philharmoniker / Gustavo Dudamel.

Sony Classical 19075943559 • DVD • 92' • DTS
★★★★★

Frente a dos obras de enorme profundidad y elaboración, como son los *Estudios Sinfónicos* de Schumann y las *Variaciones Corelli* de Rachmaninov (ver la Mesa para 4 del mes pasado, que abordó el género de "variaciones para piano", con las *Diabelli* de Beethoven capitaneando cada grupo), la sensible pianista rusa Anna Kavalerova relaja la tensión con las *Variaciones Op. 41* de Nikolai Kapustin: "fue difícil combinar tanta profundidad y la complejidad de Schumann y Rachmaninov en el mismo programa, de este modo buscaba algo que añadiera variedad, y pienso que la obra de Kapustin es ideal y además maravillosa. No es exactamente un *entretenimiento*, pero está muy bien escrita con un profundo conocimiento de la literatura pianística y con un gran sentido del humor", afirmaba Kavalerova en una entrevista concedida el mes pasado para una servidora.

Anna se enfrenta con una claridad extrema a la compleja polifonía de los *Estudios Sinfónicos* de Schumann, sobre el que las voces resultan limpias y bien tratadas, todo se escucha y la elevada poesía mantiene su rango de mando como timón y guía de una obra colosal. Por su parte, utiliza una mayor profundidad de sonido, con mayor pedal y densidad sonora para la belleza post-romántica y decadente de las *Variaciones Corelli* de Rachmaninov, sobre las que recalca que "son interminables de explorar para el intérprete". Muy grata sorpresa, dentro de la interminable lista de nuevos pianistas y registros discográficos.

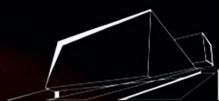
Blanca Gallego



THEMES & VARIATIONS. Obras de SCHUMANN, RACHMANINOV, KAPUSTIN. Anna Kavalerova, piano.

Solo Musica SM324 • 58' • DDD
★★★★

DVD
VIDEO



Maggio Musicale Fiorentino
fondazione

INTERMEDI DELLA PELLEGRINA

Firenze 1589

Malvezzi
Marenzio
Caccini
De' Bardi
Peri
De' Cavalieri

Modo Antiquo
Federico Maria Sardelli
Coro Ricercare Ensemble
Compagnia Dramatodìa
Valentino Villa, director

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

WORLD PREMIÈRE
ON VIDEO

DYNAMIC

BRAHMS & SCHUMANN: MIRANDO HACIA ATRÁS CON IRA

Hay dos maneras opuestas de enfrentarse a la enésima lectura de esas partituras que forman ya parte de nuestras vidas. Una, echando la vista atrás respetando la jurisprudencia interpretativa que la ha precedido. Otra, mucho más arriesgada, sobrepasando el tiempo histórico en que surgieron para tender puentes con las músicas que aún estaban por llegar. Para ilustrar esta duplicidad nos vienen al pelo dos directores de la misma generación brotados de la inagotable cepa *toscaniniana*. Thielemann se acerca al ciclo sinfónico de Schumann con veneración, pleitesía y teniendo presente la tradición. Paavo Järvi, se pasa eso por el forro, presentando un Brahms a contracorriente que nunca mira hacia atrás, ya que renuncia a edificarlo bajo cimientos beethovenianos. Solo un ex batería de rock como él, se atrevería a rasurar la barba de Brahms y empujarle hasta los terrenos expresivos de Mahler y su escuela vienesa. PlanTEAMIENTOS legítimos, que exigen ideas claras y desverguenza para no darse de bruces, pues uno dirige continuamente con un revolver sobre la sien.

Huyan escuchadores con prejuicios que solo admitan ese Brahms otoñal y romántico, de elegante y bello fraseo, con fragancia vienesa, repleto de lirismo y sentimentalismo. Lo que propone el de Tallin es la otra cara. Un Brahms salvaje y repleto de afiladas espinas, extravagante y expresionista, destinado solo a esos oyentes-cobaya que gustan de dejarse llevar y sufrir en carne propia polémicos experi-

mentos auditivos. En la fogosidad, rotundidad, electricidad, lujuria tímbrica y diabólica cuerda, reformula planteamientos del dios Solti, pese a que el húngaro jamás soñó con llevar estas colosales obras a tales extremos expresivos (a veces parecen dirigidas a navajazos). Es tal la tensión y convulsión que genera la *Primera Sinfonía*, que se antoja ideal como música de fondo para invadir de nuevo Polonia (asfixiantes climas incluidos). Y aunque es un Brahms alejado de mis gustos, confieso que como suele pasarme con las últimas películas de Tarantino, pese a no entusiasmarme, juro que no puedo apartar la vista de la imantada pantalla. Aquí mis esclavizados oídos tampoco pueden dejar de escuchar. Habrá quien diga, y no le falte razón, que sea más por curiosidad o morbo, que por placer.

Estos cuatro cataclismos sonoros se registraron en días consecutivos (2018) en los parisinos Campos Elíseos. La errante Filarmónica de Cámara Alemana de Bremen gracias a su nervio, arrojo y ajustada plantilla (recordemos que la *Primera Sinfonía* se estrenó con apenas cuarenta músicos en el escenario), posee una flexibilidad y agilidad ideal para estas atléticas e inflexibles lecturas, que carecen de pausas o tiempos muertos, y donde sobreabunda una acentuación que parece buscar la luz a través de la destrucción. Una notable formación de sonido moderno y contundente, gracias a una sección de cuerda que sigue con devoción a su General, aunque éste los ponga a desfilar al borde de un precipicio.

Se recomienda a @s valientes que decidan chocarse contra este muro, explorar antes el ameno documental "El código Brahms" (sin subtítulos), con el fin de intentar comprender el porqué de esta "ruleta rusa" musical. De malabarista montaje y didáctica estructura narrativa, el filme salta acertadamente del ensayo al concierto, deteniéndose también en las confesiones de los primeros atriles participantes. Aparte de ver la complicidad y sentido del humor que rebosa Järvi (quizá heredada de su mentor Lenny Bernstein), el documental nos sirve también para conocer algo mejor a esta joven y poco reconocida formación.

Un Schumann asceta

Del mismo año es la integral sinfónica de Schumann, registrada en esa famosa sala de conciertos con nombre de whisky japonés. Thielemann despliega aquí los valores que lo han encumbrado: orden, oficio, equilibrio, virguería sonora, densidad, germanofilia, austeridad expresiva, control, contundencia y flaqueza lírica. Unas virtudes que en otros compositores funcionan bien, pero que en Schumann terminan hastiando debido a su mecanización y falta de imaginación. Su traje de superhéroe pierde poderes cuando se aleja de Wagner, Bruckner o Richard Strauss. Para el berlinés, la *Primavera* es contemplar bajo cero como florece un cardo borriquero (jamás se detiene a disfrutar del paisaje alemán que tan magistralmente plasmara el de Zwickau). Un Schumann marcial, de *tempi* rápidos e incisivos (casi punzantes), de muchas consonantes y pocas vocales, fraseo serio y férreo, aspereza en las dinámicas, discurso frío, monótono y falto de beldad. Tanto que uno a veces se lo imagina subido en el podio dirigiendo a sus músicos con un picudo casco prusiano en la cabeza. La Staatskapelle sajona es una orquesta formidable, como lo demuestra en su portentosa afinación, la riqueza y elegancia del sonido o en los soberbios metales, que deslumbran en una *Tercera Sinfonía* de marcado aliento bruckneriano. Thielemann es un narrador nato y no un trovador al estilo de Giulini o Bernstein, y eso acaba por constreñir estas partituras, que piden a gritos algo de luz y aire fresco. Solo hay que ver como dirige los *Scherzi* (y sus deliciosos *Trios*) con ese impenable salero germánico que maldita la gracia que tiene, creyendo que la emoción y la magia surgen con una simple subida del volumen orquestal.

En los *bonus* y desde la habitación de su hotel, Thielemann hace un superficial repaso por este corpus sinfónico, pregonando un "hay que dirigirlo con un toque de histeria y exuberancia, pues

son casi irracionales y extremas". Su obsesión wagneriana emerge cuando se adentra en la famosa transición de la *Cuarta Sinfonía* con su atmosférica escala wagneriana. "Lo difícil cuando se encaran estas obras es acertar a la hora de expresar los diferentes estados de ánimo que plasmó su progenitor" asegura, algo en lo que este admirable *kapellmeister* fracasa. "Si Schumann viviera hoy escribiría poesía", concluye. Si Thielemann viviera en el tiempo del creador de *Dichterliebe* seguramente estaría trabajando en algún ejército que le permitiera lucir con orgullo su punzante *pickelhaube*.

Javier Extremera



"El estadounidense de origen estonio Paavo Järvi dirige Brahms como si tuviera un revolver apuntándole en la sien".



BRAHMS: Sinfonías (integral). The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen / Paavo Järvi. Incluye el Documental: "El Código Brahms" de Christian Berger.
CMajor 734908 · 3 DVD · 177' (Sinfonías) + 90' (Documental) · DTS · Subtítulos: Inglés, Alemán, Japonés y Coreano.



SCHUMANN: Sinfonías (integral). Staatskapelle Dresden / Christian Thielemann. Incluye el reportaje "Descubriendo Schumann".
CMajor 708408 · 2 DVD · 155' (Sinfonías) + 27' (Entrevista) · DTS · Subtítulos: Inglés, Japonés y Coreano.



GALERIE DORÉE

LE CONCERT DU TRICENTENAIRE



LE CONCERT DE LA LOGE

DIRECTION JULIEN CHAUVIN



Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

QUATUOR CAMBINI-PARIS | JODIE DEVOS SOPRANO | JUSTIN TAYLOR CLAVECIN
THOMAS DUNFORD LUTH | ATSUSHI SAKAI VIOLONCELLE | TAMI KRAUSZ TRAVERSO



Filmé dans la Galerie dorée de la Banque de France

BelAir
classiques

Cristóbal Soler

Director Artístico de la Semana de Música Religiosa de Cuenca

por Andrea González

¿Cómo comenzó en la gestión musical?

Desde que empecé a dirigir a los 16 años, gestionando, organizando, programando y dirigiendo la agrupación musical que fundé en el instituto de Bachillerato y con continuidad hasta el día de hoy.

¿Qué personajes le han influenciado más?

Mis padres, que han sido mi modelo de esfuerzo y perseverancia y mi primer maestro de dirección de orquesta José Collado, que definió las bases de mi formación musical, luego llegaron maestros como Sawallisch y Harnoncourt.

¿Qué significa la música para usted?

Es mi vocación, mi filosofía de vida.

¿Tiene el público más interés en escuchar a los intérpretes o al repertorio?

En ocasiones a los dos, pienso que esto es lo ideal, pero por experiencia, si me tengo que decantar por uno de los dos: el repertorio.

¿Es suficiente la música en estado puro o el público pide más estímulos que enriquezcan su experiencia de concierto?

Siempre que no distraiga la escucha a la música, pero refuerce y complemente el sentido musical, puede ser bienvenido el estímulo extra, sin embargo, lamentablemente, en ocasiones más bien molestan y dependerá del buen criterio y gusto musical.

Algunas ideas que ya haya puesto en práctica en esta línea...

Me encanta crear una atmósfera acorde al programa del concierto, eligiendo el mejor marco y escenario, así como variando o eligiendo las intensidades o tonos de iluminación.

Qué le parecen los conciertos por streaming, ¿son una estrategia positiva o negativa para los auditorios?

El streaming ayuda a la difusión y por ello creo que es bueno, pero no debemos descuidar una de las capacidades de los conciertos en vivo que consiste en juntar a las personas para que puedan compartir emociones, experiencias, confraternizar, relacionarse entre sí...

¿Qué cambios ha vivido en la gestión cultural durante los últimos años?

La gestión musical ha mejorado en cuanto a mayor formación y criterio musical por parte de los gestores artísticos, pero, por el contrario, existe una menor financiación para los proyectos musicales, por ello debemos ser mejores estrategias y más creativos.

¿Puede compartir alguna anécdota que le haya metido en un aprieto?



Andrea González es gestora musical, pianista, pedagoga y divulgadora
www.andreagonzalezperez.com

Este mes, Andrea entrevista a **Cristóbal Soler**, director de orquesta y director artístico de la **Semana de Música Religiosa de Cuenca**, que celebra su 59 edición del 6 al 12 de abril 2020

SMR en  @smrcuenca

www.smrcuenca.com



El peor aprieto es cuando toda una agrupación musical por problemas de cancelación de vuelos u otros problemas ajenos, no te llegan al horario planificado del concierto programado con la sala llena.

¿Cuál es su gran objetivo a largo plazo?

Poner mi granito de arena en desarrollar una sociedad mejor a través de la música.

¿Y su motto en la vida?

Cultivar y crear por medio de la música.

Un consejo para los jóvenes músicos que quieren abrirse camino en la industria musical...

Búsqueda de la excelencia, sin distracción e intentar cubrir huecos dentro de la industria musical.

¿Cuál es la clave para que una propuesta musical sea contratada por una sala de conciertos de cierto renombre?

Una propuesta con excelencia, visión personalizada y comunicativa.

¿Tienen las mujeres suficiente visibilidad en el ámbito musical?

Hoy se está consiguiendo una gran mejora al respecto, aunque se debe cuidar la igualdad de condiciones de oportunidad para las personas sin distinción de sexo y seleccionar sólo por su valía artística y profesional, pero no con el absurdo de "forzar" una paridad de género en profesiones que hoy no existe.

¿Qué mensaje les daría a los políticos encargados de la gestión cultural de nuestro país?

Que invertir en cultura es la mejor inversión que pueden realizar para la mejora de una sociedad civilizada.

¿Qué importancia tiene la educación en nuestra vida musical?

La educación musical es fundamental en la educación, sin ella vamos abocados a una sociedad perdida, sin alma, no olvidemos que la buena música es el alimento del alma.

Las líneas más importantes de su filosofía en la gestión musical...

Seducir, inspirar, captar, motivar, cultivar, insistir, perseverar, a través de la excelencia y todo ello con pasión y entrega.

¿Por qué recomendaría ir a un concierto?

Por muchas razones, pero esencialmente porque tendrá una maravillosa experiencia, única, irrepetible y trascendental que no es explicable en palabras y por la que le merecerá la pena recordar durante toda su vida.

Una pregunta para el público...

Motivos por los que acude a un concierto.

LA MESA DE MARZO

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

"La Quinta de Beethoven y 9 quintas más"

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

Crítico y musicólogo

Sinfonía n. 5 / **Beethoven**
 Prometeo (Sinfonía n. 5) / **Scriabin**
 Sinfonía n. 5 / **Schubert**
 Sinfonía n. 5 / **Mahler**
 Sinfonía n. 5 / **Tchaikovsky**
 Sinfonía n. 5 / **Sibelius**
 Sinfonía n. 5 / **Shostakovich**
 Sinfonía n. 5 / **Bruckner**
 Sinfonía n. 5 / **Nielsen**
 Sinfonía n. 5 "De La Reforma" / **Mendelssohn**

JUAN MANUEL RUIZ

Compositor

Sinfonía n. 5 / **Beethoven**
 Sinfonía n. 5 / **Schubert**
 Sinfonía n. 5 / **Bruckner**
 Sinfonía n. 5 / **Tchaikovsky**
 Sinfonía n. 5 / **Shostakovich**
 Sinfonía n. 5 / **Prokofiev**
 Sinfonía n. 5 / **Mahler**
 Sinfonía n. 5 / **Sibelius**
 Sinfonía n. 5 / **Nielsen**
 Sinfonía n. 5 "Coreana" / **Penderecki**

EVA SANDOVAL

Musicóloga e informadora de Radio Clásica

Sinfonía n. 5 / **Beethoven**
 Sinfonía n. 5 / **Mahler**
 Sinfonía n. 5 / **Tchaikovsky**
 Sinfonía n. 5 / **Shostakovich**
 Sinfonía n. 5 / **Prokofiev**
 Sinfonía n. 5 / **Schubert**
 Sinfonía n. 5 / **Sibelius**
 Sinfonía n. 5 / **Vaughan Williams**
 Sinfonía n. 5 / **Henze**
 Sinfonía n. 5 / **Dvorák**

MARIA DEL SER

Directora y presentadora de *Grandes ciclos*, Radio Clásica

Sinfonía n. 5 / **Beethoven**
 Sinfonía n. 5 "De La Reforma" / **Mendelssohn**
 Sinfonía n. 5 / **Schubert**
 Sinfonía n. 5 Op. 30 / **Gouvy**
 Sinfonía n. 5 / **Bruckner**
 Sinfonía n. 5 / **Tchaikovsky**
 Sinfonía n. 5 / **Mahler**
 Sinfonía n. 5 / **Sibelius**
 Sinfonía n. 5 / **Nielsen**
 Sinfonía n. 5 / **Shostakovich**

SOBREMESA




Este mes de marzo proseguimos con el *leitmotiv* beethoveniano que define la lista de nuestros invitados: partiendo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, deben elegir nueve "quintas" más de la Historia de la Sinfonía, bien anteriores o posteriores a la referencia que marca el tema a tratar este mes. Como podemos comprobar, todas son posteriores a la *Quinta* de Beethoven.

Alguna apreciación previa. Juan Manuel Ruiz indica que le habría gustado incluir en su lista la *Quinta* de Henze, pero la limitación a nueve la ha "dejado fuera". Por su parte, María del Ser nos habla de Louis Théodore Gouvy, una rareza y sin duda una sorpresa total en la alineación de María: "Maravillan sus Sinfonías... El año pasado le dediqué unos "Grandes ciclos" en Radio Clásica. También la *Cuarta* es espectacular (mi favorita. Y más concretamente el *Finale*, su último movimiento). Y hay que considerar la elección de Alberto González Lapuente (cuyo orden no atiende a preferencias) de Scriabin, al que debemos tres Sinfonías "oficiales", pero que durante muchos años su *Poema del Éxtasis* se consideró su "cuarta sinfonía", siendo *Prometeo*, el *Poema del Fuego*, considerado como su "quinta sinfonía". En todo caso, que el lector apruebe o no este matiz, es una música que conviene reescuchar para descubrir su extasiante belleza.

Entrando de lleno, junto a la obligada selección de Beethoven, estas quintas sinfonías han hecho pleno: Schubert, Mahler, Tchaikovsky, Sibelius y Shostakovich. Con tres menciones, las quintas de Bruckner y Nielsen. Y con dos votos, las de Mendelssohn y Prokofiev. Citadas una sola vez, las de Scriabin, Penderecki, Vaughan Williams, Henze, Dvorák y Gouvy.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen sus "quintas sinfonías", que pueden hacerlo en Twitter, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO

LA GRAN ILUSIÓN

por Arnoldo Liberman

A la búsqueda de una certeza: *La canción de los nombres olvidados*

Es difícil centrar el interés de un film conmovedor como *La canción de los nombres olvidados*, basado en la novela de Norman Lebrecht (*The Song of Names*), que ha filmado el destacado director y melómano François Girard, con la hermosa BSO de Howard Shore. Durante su proyección, no pude evitar recordar una secuencia del Quijote, justamente de su muerte, cuando Sancho, manifiestamente dolorido, dice con singular significación: "¿Y ahora, qué hago?". Pocos minutos antes trataba de animarlo incitándolo a regresar a las novelas de caballería y a seguir buscando a Dulcinea del Toboso. Es decir, Sancho no admite vivir la vida sin el Quijote y sin sus fantasías, por más delirantes que sean, porque el Quijote es su otra mitad, necesaria y vital.

El personaje de Martin de esta película me recuerda y vive las mismas instancias. Veamos. El film trata de un pequeño refugiado judeo-polaco que en Londres es acogido por una familia británica (en el original es familia judía, pero, con la intención de enriquecer la difusión del tema, el guionista y director decidieron que fuera una familia cristiana). Dovidl (así se llama el niño) es un prodigio con el violín y el padre de Martin (un editor musical modesto) decide darle cobijo, ayudándolo a rubricar su talento interpretativo. Dovidl se convierte en el mejor amigo de Martin y, tras algunas peripecias xenófobas (resaltar la inteligente, contradictoria y lúcida secuencia del nacimiento de su amistad a través de un diálogo sin desperdicio), se hacen inseparables, justamente como las dos mitades de una única plenitud, haciendo válido aquello de "la mitad de la palabra pertenece a quien habla, la otra mitad a quien la escucha".

Años después, antes de ofrecer su primer concierto consagratorio, Dovidl desaparece sin dejar rastro, pero sí huellas profundas en el edificio familiar: el padre de Martin, que había apostado todo su dinero en dicho concierto, se desmorona anímica y económicamente y dos años más tarde muere. Martin hace culpable de esa muerte a Dovidl y, habitado de abismales sentimientos ambivalentes (rencor y afecto, odio y amor), sale en búsqueda de su amigo-enemigo que lo llevará a transitar las calles del mundo para encontrarlo. El resto prefiero que el lector (al que aconsejo que no se pierda el film) lo viva por sí mismo, en su intensidad, su pasión y su humanísimo mensaje. Dice Lebrecht: "Pensé, ¿qué ocurriría si un hombre está tan estrechamente vinculado a otra persona que tienen una relación casi simbiótica y esa persona desaparece repentinamente? ¿Cómo continúas tu vida con un ser que sólo funciona a la mitad? ¿Puedes perder una parte de ti y dedicar toda tu vida a buscarla?". Esto es uno de los atractivos esenciales de esta producción. Preguntas que me recuerdan no sólo una característica sustancial del pueblo judío (la pregunta como más esencial que la respuesta: "¿usted tiene la pregunta? porque yo tengo la respuesta", decía el rabino de Praga).

Destacar la enorme importancia de la música en este conflictivo y grávido film, porque allí donde las palabras parecen agotar su significación explícita, las corcheas dicen lo que falta, por medio de pentagramas habitados de honda emocionalidad, hechos a golpe de corazón. Como ejemplo, el concierto final de Dovidl, 35 años más tarde, ya convertido en judío religioso ortodoxo, transitando el *Concierto* de Bruch y el *Kadish* por los nombres olvidados, con los que se retira de la carrera, de la amistad y de las preguntas. Dice Lebrecht, respecto del nacimiento de esa amistad: "Cuando llega Dovidl, Martin deja de ser un ser ordinario. Cuando Dovidl desaparece, sufre sus dos pérdidas: la pérdida de su padre vinculada a la desaparición de Dovidl y la pérdida de lo que fuera que iluminaba a Martin desde su interior y le hacía sentir que no era ordinario. Todo esto habita en Martin como una rabia que arde despacio, la esperanza en vano que todo se resolverá y que cuando se resuelva, habrá ira". Para ambos, Dovidl y Martin, el mundo resulta demasiado angosto para los excesos del corazón. Quizá



La canción de los nombres olvidados, de François Girard, se estrena en España el 13 de marzo.

en los desgarros es donde damos respuesta a la otra pregunta: ¿dejamos que la pérdida nos paralice? ¿Permitimos que la pérdida nos deje viviendo a medias una vida sin ilusión, o somos capaces de encontrar una salida para superarla, por terrible que sea? Éste es otro interrogante que el film despierta.

En una historia íntima donde se construye una fraternidad de hermanos de sangre, bajo el trasfondo del Holocausto y la memoria de los desaparecidos. El perfil religioso judío es otra de las vertientes de esta historia y llega a conmover profundamente, por lo arrebatador y turbador del conflicto. El actor que hace de Dovidl, Luke Doyle, dice: "No hay mucha gente como Dovidl. Nunca hace nada aburrido y eso lo convierte siempre en centro de atención. Su arrogancia y confianza ejerce una impresionante fuerza de atracción; al mismo tiempo puede llegar a ser bastante egoísta", aseveración que me hace dudar si Doyle comprendió totalmente al personaje en su integridad psicológica, porque Dovidl es mucho más ambivalente y contradictorio de lo que dice Doyle en su comentario, aunque su actuación, como la de todos los actores, es espléndida. Finalmente él mismo acepta que Dovidl no sabe controlar sus emociones. Martin, interpretado por Misha Handley, ve a Dovidl inicialmente como un intruso que le usurpa su lugar (peor aún, se lo usurpa un judío), pero luego se gesta, reitero, un vínculo mucho más complejo y alimenticio, como un "hermano de sangre" anhelado. Es sustancial tomar conciencia que Dovidl es para Martin todo lo que éste sueña ser y de algún modo la complementariedad del vínculo es que cada uno posee lo que el otro carece. Hasta que la historia sufre ese revés que he detallado y cambia el curso de los acontecimientos.

Girard dice algo fundamental: "Cuando Martin encuentra la primera pista de Dovidl, recobra la pasión y encuentra una misión para su vida". Como Sancho acompañando al Quijote. Por eso la desaparición es tan nefasta y por eso la búsqueda de Martin es de íntima tensión y posee una serenidad que la disimula, esa serenidad que Dovidl parece haber encontrado en la religión. Para Dovidl, Bruch y Dios son nombres de lo sublime y de ahí ese *Concierto* final que eriza la piel. Para Martin, Dovidl y su esposa Helen tienen una significación análoga. Un film no sobre la música, pero sí parido en la música. Vale la pena.

The Song of Names
François Girard, director
Estreno: 13 de marzo

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

La radio, una gran caja de música

A penas lleva ocho años celebrándose el Día Mundial de la Radio, que en el año 2012 fijó el consejo de la Unesco para el día 13 de febrero. Fue, por cierto, respondiendo a una petición española, y la verdad es que, aunque es una fiesta recién llegada, parece que está teniendo cada vez más aceptación por parte de profesionales y público, así es que los que tenemos relación con el medio lo estamos utilizando de alguna manera para mirarnos en el espejo.

Ha sido pues inevitable en estos pasados días hacer una reflexión sobre la presencia del mundo radiofónico en

nuestras vidas, una presencia que ya ha cumplido el siglo de existencia y alcanzado por lo tanto una proveya edad, suficiente para haber vivido en estos tiempos tan acelerados todo tipo de cambios y avatares.

En 1916, David Sarnoff, radiotelegrafista que acabó por presidir una compañía tan poderosa como la RCA, definió a la radio en sus primeros escarceos de



“Mucho ha ido cambiando nuestra forma de escucha radiofónica, desde aquellos primeros años, en los que se realizaba de forma pública, con el gran aparato situado en el salón principal de la casa, hasta llegar a la intimidad privada de los auriculares y el teléfono móvil en la actualidad”.

transmisión por las ondas como una caja de música, una apreciación muy acertada porque desde el primer momento supuso un cambio fundamental para el consumo y la escucha musical.

En sus primeros años de existencia como empresa de comunicación permitió oír música en directo durante una enorme cantidad de horas, lo que

propició la existencia de agrupaciones musicales fijas en las distintas emisoras, desde pequeños grupos de cámara hasta orquestas sinfónicas y coros. Actividad que forma parte ya destacada de la historia de la música, unida a otro apartado que igualmente ocupa un lugar importante en ese mismo campo, el de la creación contemporánea con un lenguaje creado desde el propio medio, tanto desde la música electroacústica como en el llamado arte sonoro.

Durante todos estos años esa actividad musical ha nutrido igualmente de forma extraordinaria los grandes o pequeños archivos generados en las distintas

emisoras, así es que claramente podemos decir que el acontecer musical del siglo XX ha pasado de forma muy principal por el medio radiofónico.

Mucho ha ido cambiando nuestra forma de escucha radiofónica, desde aquellos primeros años, en los que se realizaba de forma pública, con el gran aparato situado en el salón principal de la casa, hasta llegar a la intimidad privada de los auriculares y el teléfono móvil en la actualidad.

Hoy en día la libertad ha multiplicado nuestras formas de consumo: podemos seguir acercándonos a la

sorpresa de la emisión en directo o crear nuestra propia parrilla de programación con la radio a la carta. *Podcast* y *Streaming* se han hecho términos habituales en nuestro vocabulario cotidiano, y se ha democratizado la posibilidad de recepción de músicas de toda época y tipo, gracias a la explosión comunicativa de Internet.

Por una parte, se busca cada vez una transmisión con mayor calidad de sonido y a la vez se puede escuchar en formatos más comprimidos y con medios más pequeños, un aparente contrasentido que sólo revela la libertad de caminos que tenemos ante nosotros. Vivimos una confluencia

de medios audiovisuales a través del ciberespacio y, sin duda, tenemos que cambiar nuestros patrones de hábito para difundir o acercarnos a la música, pero aunque se transforme en su aspecto y sus caminos, está claro que la radio seguirá siendo en el futuro una atrayente y enorme caja de música, que nos ofrecerá a los músicos mil y una manera diferentes de expresión para acercarnos al oyente.

“Hoy en día la libertad ha multiplicado nuestras formas de consumo: podemos seguir acercándonos a la sorpresa de la emisión en directo o crear nuestra propia parrilla de programación con la radio a la carta”

“Podcast y Streaming se han hecho términos habituales en nuestro vocabulario cotidiano, y se ha democratizado la posibilidad de recepción de músicas de toda época y tipo, gracias a la explosión comunicativa de Internet”

Ana Vega Toscano en [Twitter](#) @anavegatoscano

DOKTOR FAUSTUS

por Álvaro del Amo

Un libreto de zarzuela

El día 26 de marzo se estrena la zarzuela *Policías y ladrones*, con música de Tomás Marco y libreto de quien ha firmado esta sección desde su inicio; los comentarios sobre Música y Literatura en esta ocasión no son sugeridos por alguna realidad exterior sino que llegan desde la experiencia propia, el libretista, representante del componente literario que ha conocido la relación con la partitura que se pone en marcha a través de un complejo trato con las palabras. Palabras que acabarán recibiendo las notas del compositor cuando se articulen en números musicales, pero que en primer lugar deberán situarse en un momento anterior, la construcción del argumento como arranque de la obra teatral que luego recibirá la música.

Como sabemos que suele ocurrir en el inicio de una pieza dramática con música, existe un prelude donde compositor y libretista tantean y proponen, buscan y sugieren la base literaria que servirá de base a la composición. En este caso, el libretista propuso una comedia suya ya escrita, que el compositor descartó aludiendo que la reducción a la que debía ser sometida supondría una cierta destrucción de un texto que merecía conocer un estreno teatral propio.

Compositor y libretista, con la presencia en calidad de sensata musa inspiradora de la esposa del músico, se reunieron durante varias jornadas veraniegas en un paseo madrileño acariciado por suave brisilla serrana, hasta dar con la sugerencia de Tomás Marco, "¿Y por qué no hacemos una zarzuela sobre la corrupción?".

El género zarzuela, abandonado por sus posibles artífices durante medio siglo, a menudo había aludido a algún tema de actualidad, normalmente desde una crítica bien humorada (no siempre bien recibida por las autoridades del momento). La zarzuela, como forma bien definida, caracterizada por la combinación de partes habladas y números musicales, próxima a un estilo en ambos ámbitos que podría calificarse de popular, se ofrecía como un género fresco y pimpante, en contra del tópico de su supuesto carácter *viejuno* y obsoleto.

Después de un primer argumento, aprobado por el compositor, llegó el momento del desarrollo del libreto, donde el compositor intervino en el establecimiento definitivo del

desarrollo dramático. Tal situación sería preciso resolverla en un dúo, un número coral o un cuarteto, exigencias musicales a las que el libreto atendía; el texto literario alcanzaba así una particular plenitud sirviendo a una necesidad musical, simbiosis vivida con particular emoción por el escritor que recordaba inevitablemente la teoría de Giuseppe Verdi sobre lo que él llamaba la *parola scenica* (la síntesis de texto, música y acción teatral que alcanza toda obra lírica).

Se trataba de hacer una zarzuela, sometiéndose con gustosa y entusiasmada obediencia a su combinación de palabras habladas y números musicales, cantados o instrumentales. Lo que no enturbiaba la decisión de dar a las partes musicales una mayor presencia. La historia del género enseña

"La historia del género enseña que el componente más flojo y caduco, más débil, solía ser la obra teatral, hasta el punto de lastrar unas calidades musicales sofocadas por la pobreza literaria"



© JAVIER DEL REAL

Policías y ladrones, zarzuela con música de Tomás Marco y libreto de Álvaro del Amo, se representa en el Teatro de la Zarzuela los días 26 y 28 de marzo y 2, 4 y 5 de abril.

que el componente más flojo y caduco, más débil, solía ser la obra teatral, hasta el punto de lastrar unas calidades musicales sofocadas por la pobreza literaria. Reducir el texto hablado no suponía en absoluto desprestigiar su importancia como ingrediente esencial de un género que en sus títulos más notables ha elevado la expresión literaria a una expectorante luminosidad.

En el trato entre ambos cuartos de un mismo domicilio, a veces el compositor necesitaba un poco más de texto hablado para en un determinado momento dar tiempo a completar la orquesta con la incorporación de instrumentistas que hasta ese momento no habían intervenido (un ejemplo de la minuciosidad en la colaboración entre ambos artífices).

Policías y ladrones, en cartel en el Teatro de la Zarzuela durante 5 funciones, las habituales cuando se trata de una obra nueva, llega como un último e íntimo abrazo entre Música y Literatura, celebrado en el ámbito de un género que ha demostrado su vitalidad; una comprobación descubierta por libretista y compositor y que no parece descartable que sea también compartida por el público.



Policías y ladrones, zarzuela con música de Tomás Marco y libreto de Álvaro del Amo
Teatro de la Zarzuela, 26 y 28 de marzo; 2, 4 y 5 de abril



VISSI D'ARTE Dama a la espineta

por Raquel Acinas

Una dama nos mira fijamente mientras interpreta una pieza musical a la espineta. Viste según la moda italiana del siglo XVI, y todo en su postura, gesto y adorno es elegante y estudiado. Tras ella, una criada con la mirada perdida sostiene la partitura solícitamente. La dama es Lavinia Fontana (1552-1614), pintora boloñesa, y este autorretrato es su carta de presentación. Ante el futuro esposo buscado por su padre, con toda probabilidad, pero también ante la sofisticada sociedad boloñesa, sus eruditos clientes y sus competitivos colegas varones. Lavinia sabe que por medio del autorretrato debe demostrar no solo sus dotes como pintora, sino su formación humanista, su exquisita cultura y su condición de dama perfecta.

En las cortes italianas del siglo XVI, ser una dama perfecta no era cuestión subjetiva. Abundaban los tratados de buenas maneras, siendo el más difundido y célebre El Cortesano, de Baldassare Castiglione, que se publicó por primera vez en 1528 (obra muy recomendable aún en nuestros días por su elogio de la tolerancia y el buen debatir, bienes cada vez más escasos). Dice Castiglione, por boca de uno de sus personajes que, entre otras muchas virtudes, esta dama ideal “quiero que tenga noticia de letras, de música, de pinturas, y sepa danzar bien”. Eso sí, los instrumentos no deben hacer que la dama, al tocar, adopte posturas o gestos indecorosos o ásperos. De ahí que la espineta, o su versión más pequeña, el virginal (posiblemente llamado así por este mismo motivo), sean el instrumento óptimo.

Lavinia, así pues, se presenta como pintora (al fondo de la sala, junto a la ventana, podemos ver su caballete), pero también como dama de buena posición social (vestimenta a la moda y criada), educada en música y en letras. La inscripción en la parte superior izquierda del cuadro está en latín, lengua culta, y nos dice que es doncella, hija del pintor Próspero Fontana, y que ha pintado el autorretrato mirándose a un espejo, como la tradición clásica (Plinio el Viejo y después Boccaccio) decía que lo hicieron las grandes pintoras de la Antigüedad.

La calidad de este óleo es extraordinaria, como lo fue la mujer que desde él dialoga con nosotros, revelándonos preciosos secretos acerca de su mundo y su personalidad. Lavinia nos cuenta que tiene veinticinco años y un innegable talento para la pintura. Si nos fijamos bien, además, veremos lo importante que es para ella la imagen pública que se construya, y que debe hacerlo con mucho más cuidado y atención que los colegas varones que dominan el panorama artístico. Pero, como pintora que es, nos está hablando también de sus referentes profesionales y estéticos. Ahí está, naturalmente, su padre, Próspero Fontana, en esa perspectiva que da profundidad a la sala abriendo un espacio misterioso

al fondo. Pero, sobre todo, hay un referente claro y poderoso, el único con el que Lavinia puede identificarse plenamente, porque sólo hay una mujer que antes haya llegado tan lejos como ella quiere llegar: Sofonisba Anguissola, la gran maestra del retrato renacentista. La pintora de pintoras, la que llegó a trabajar para el monarca más poderoso del planeta y cuyo arte alabó el mismísimo Miguel Ángel Buonarroti.

Sofonisba Anguissola (c.1535-1625) ya se había autorretratado en dos ocasiones tocando la espineta. En una de ellas, cuyo modelo sigue Lavinia, aparece también la criada al fondo. La proyección pública de la figura y el talento de Sofonisba se basó en gran medida en la producción y envío a toda Europa de autorretratos.



Lavinia Fontana, *Autorretrato tocando la espineta*, 1577 (Roma, Accademia Nazionale di San Luca).

Estos varían en composición y tamaño, pero en todos ellos se subrayan las virtudes de la dama renacentista enunciadas por Castiglione. A diferencia de Lavinia, Sofonisba sí se inmortalizó pincel en mano, en un despliegue de maestría y audacia solo acometido antes por Caterina van Hemessen (1528-1587), la primera mujer de la historia que se autorretrató en el acto de pintar. El éxito y la fama sin precedentes de Sofonisba Anguissola la convirtieron en el espejo en que se mirarían las pintoras de generaciones posteriores. También Marietta Robusti, la Tintoretta (c.1554-c.1590), se autorretrataría junto a una espineta, sosteniendo una partitura.

Lavinia nos mira y nos habla. Quiere parecerse a Sofonisba, quiere mostrar al mundo su exquisita educación y su dominio del arte de la pintura. La escuchamos con una sonrisa, porque nosotros también tenemos secretos. Sabemos que llegará a ser la primera pintora que reciba encargos públicos, y la primera en pintar desnudos; que trabajará para los clientes más importantes, incluyendo el Papa; que sus cuadros se pagarán más caros que los de Anton van Dyck y que su fama se extenderá por toda Europa. También sabemos que tendrá que mantener a sus padres, a su marido y a sus once hijos pintando sin descanso, embarazada o convaleciente, y que todo el dinero que gane deberá entregarlo a su padre mientras éste viva, en virtud del contrato matrimonial. Pero nos limitamos a devolverle la mirada. Hay secretos que es mejor guardar.

Raquel Acinas Martín es Licenciada en Historia del Arte, creadora y productora cultural. Es autora de varios espectáculos líricos e imparte regularmente cursos sobre arte y género.

www.raquelacinas.es

 @visitarte

“La calidad de este óleo es extraordinaria, como lo fue la mujer que desde él dialoga con nosotros, revelándonos preciosos secretos acerca de su mundo y su personalidad”



EL BAÚL DE MÚSICA

por Alessandro Pierozzi

Cartas escritas por músicos: un género indispensable

Vuelvo a abrir el baúl y me encuentro, entre emociones y realidades, con un legajo de cartas escritas en mis años de juventud, cuando nadie aún imaginaba que el mundo de la comunicación entre personas fuera protagonizado por el correo electrónico, *WhatsApp* o las redes sociales. No he tardado ni un minuto en agarrar uno de esos cordeles malheridos que abrazan unos pocos sobres amarillentos y, mientras los observo, pienso en el gran legado que a nivel musicológico habéis dejado, queridos músicos, a las generaciones posteriores con vuestros cientos de cartas y reflexiones, quizás sin pretenderlo, pero que el destino ha querido salvaguardar junto a partituras, interpretaciones u otras maravillosas genialidades.

Es una pena que este género haya prácticamente desaparecido. A través de vuestros escritos se descubren vivencias, tecnicismos, melancolías, egoísmos, amores, tristezas, dudas..., que rodearon vuestras felices, atormentadas o, en cualquier caso, singulares vidas. Muchos datos se sonsacan de esta literatura en pequeño formato y, por ello, el género debe ser preservado del más injusto olvido. ¡Mi admirado Mahler, la correspondencia con su amada Alma es fascinante! En sus líneas nos cuenta viajes, estrenos, preocupaciones, ensayos...: "Gracias a Dios, esta es la última carta por este viaje. El ensayo final estuvo espléndido. La orquesta es mucho mejor que la de Crefeld. Los violines son casi tan buenos como los de Viena. La contralto no es precisamente brillante (un poco 'teatral'), pero tiene sentido musical y es correcta. El coro, para mi sorpresa, no es tan brillante como yo habría esperado del Rin. Pero, en general, estoy muy satisfecho en sus peregrinaciones. La Quinta está programada para el primer concierto Gürzenich del año próximo..." (Colonia, 1904).

Y qué preciosas palabras le dedica a usted desde Viena el gran Arnold Schoenberg: "Mi querido Director [...] Lo que quiero decirle es cuán profundamente me ha impresionado la grandeza de las obras que he oído hoy. No puedo abstenerme de decirle que tal música sólo puede provenir de un hombre en el mundo y ese hombre es Mahler. [...] Beso sus manos mil veces..." (Sobre la *Sexta Sinfonía*, 1906).

¿Y cómo no recordarle a usted, Sr. Tchaikovsky, con sus palabras al director Édouard Colonne?: "No sé si mi nombre ha llegado a sus oídos. Soy un compositor ruso residente en Moscú que goza de cierta reputación aquí, pero de momento casi no se me conoce en el extranjero. Este invierno, el Sr. Padeloups tocó una de mis obras y aunque provocó algunos abucheos, tampoco pasó desapercibida. La gente me ha escrito para decirme que mi música

"Muchos datos se sonsacan de esta literatura en pequeño formato y, por ello, el género epistolar debe ser preservado del más injusto olvido"

le ha parecido bastante interesante a algunos músicos [...]. Puesto que seguramente el público no querrá pagar para venir a verme, yo pagaré la cantidad necesaria de dinero... Entregaré entradas gratis". ¿O de su correspondencia con Nadezhda Von Meck?: "[...] a partir de hoy cada nota que salga de mi pluma estará dedicada a usted [...]".

¿Y cómo olvidarme de D. Francisco Asenjo Barbieri, una de las mentes españolas más brillantes de la segunda mitad del siglo XIX?: "Me refiero a lo que V. me dice cuando piensa que la cuestión de nuestra suspirada ópera española puede ser tal vez más literaria que musical. Yo creo que ha de tener de lo uno y de lo otro, pero que se ha de basar en el estudio histórico y filosófico de nuestro carácter nacional, hecho en los grandes modelos que nos han dejado los literatos y los artistas de todas las regiones o provincias que hoy constituyen nuestra nacionalidad española; y tan española me parece la música popular de la montaña de Cataluña como la de Andalucía o del centro de Castilla [...]" (Carta a Felipe Pedrell, 1889).

¿Y las cartas amorosas de Liszt a la condesa Marie d'Agout?: "Marie, Marie, oh, déjame repetir ese nombre cien veces, mil veces. Por tres días ha vivido en mi interior, oprimiéndome, quemándome [...]".

¿Y la amistad entre Joaquín Rodrigo y Andrés Segovia?: "La llamé Fantasía para gentilhomme, jugando el menester de Gaspar Sanz, en el palacio del segundo Juan de Austria, con el rango que ostentaba nuestro gran guitarrista. Mi íntima y máxima satisfacción sería pensar que si Gaspar Sanz se mirara en esta partitura, pudiera exclamar: 'No soy yo, pero me reconozco'".

¿Y qué decir de sus palabras, Sr. Rachmaninov, escritas desde Boston en 1910? "Estoy harto de América, ya he tenido de ella más que suficiente [...] Tuve gran éxito y he sido llamado no menos de siete veces a tocar piezas fuera de programa [...] Sus periódicos destacan el número de veces que cada artista es llamado para recibir un aplauso y ésta es la medida que sirve al gran público para apreciar el talento de un artista, si este le ha gustado".

Por todo ello, ¡gracias! Son muchas las firmas y miles los documentos. Animo a todos los lectores a que se acerquen y conozcan los epistolarios que salieron de las mentes de muchos compositores, intérpretes, musicólogos..., afrontando su lectura desde la lógica perspectiva temporal y el consiguiente análisis crítico, pero, sobre todo, empapándose de los elementos vitales y artísticos que se esconden tras sus palabras. Solo encontrarán belleza. Se lo aseguro.

Alessandro Pierozzi en  @biblioalex70

<https://alessandropierozzi.com/>

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Alban Berg: un ángel en la memoria

“Cuando compongo siempre me creo que soy Beethoven y sólo después me doy cuenta que, como mucho, soy Bizet”

(Alban Berg)

“Mi música es la música del mundo, la perturbadora música del mundo, de este mundo desquiciado y violento que parece no encontrar salida. Mi música es el sordo rumor de la ciudad, a la vez tan próximo y tan lejano. Tan próxima que algunas noches se veían flotar unas chispas en las tinieblas azuladas, revolotear unas brasas... ¿Un retrete con antorchas, tal vez? ¿O bien los libros que quemaban allá abajo? Sí, la hoguera sobre los escalones mismos de la Ópera, la noche en que habían quemado los libros. Lo recordaba con exactitud: fue el 10 de mayo de 1935. Y se puso a llorar en silencio”.

Este fragmento pertenece a la conmovedora novela *Wanderweg*, de Léger, y quiero instalarlo como inicio de esta reflexión sobre un músico que supo de la sensibilidad de un humanista y el refinado olfato de un profeta: se llamaba, claro, Alban Berg. Y una de las expresiones máximas de ese humanismo musical fue el *Concierto para violín a la memoria de un ángel*, dedicado a Manon Gropius (muerta de poliomielitis a los 18 años, hija de Alma Mahler y Walter Gropius), escrito poco tiempo antes que una ridícula septicemia lo sacara de este mundo. Es de rigor insertar estas palabras de Helen Berg, su esposa (de nacimiento Nahowski, aunque era *vox populi* que su verdadero padre era el Emperador Franz Josef, quien mantuvo durante años un vínculo amoroso con la madre de Helen): “Alban en cama, enfermo y torturado por el dolor, trabajaba frenéticamente y sin interrupción para concluir la composición de su *Concierto para violín*. Rehusando detenerse ni para comer ni para dormir, movía inexorablemente la mano afiebrada. ‘Debo continuar’, respondía a mis súplicas: ‘no puedo detenerme, no tengo tiempo’”.

¿Qué significaba “no tengo tiempo”: consciencia de un estado de salud vulnerable o directamente certeza premonitoria del absurdo que lo esperaba meses después? Nos cuesta entender lo segundo, pero nunca se sabe. Antonio Ríos Rojas (doctor en filosofía de la Universidad de Salamanca y profesor de Filosofía en Viena) escribió una vez un ensayo sobre las claves para disfrutar de este *Concierto*. Y allí cuenta algo que también a nosotros nos sorprende por su drasticidad: Harnoncourt afirmó en una entrevista que la historia de la música llamada *clásica* muere en 1935 (año en que Berg finalizó el *Concierto*) y agregó que esta obra era una de las grandes obras de la historia de la música. Después de estos pentagramas la música sería, según él, pura repetición, decadencia, mezcla barata de estilos. Naturalmente que no coincidimos con ese gran director en este énfasis, pero es significativo que hayan salido de su boca estas palabras, no tanto por la irreverencia que las tipifica como por la importancia de este *Concierto* y su evaluación definitiva.

Berg lo finalizó a sus 50 años, en agosto de 1935. Estaba casado con Helene Berg. Por otro lado, la amante de Berg era Hannah Fucks, hermana de Franz Werfel, que inspiró la *Suite Lírica* y la ópera *Lulú*. Sobre este *affaire* triangular se montó una ópera moderna (*Frau Margot* de Thomas Pasatieri, con libreto de Frank Corsaro y sugerencia de Leonard Bernstein). En diciembre, Berg fue llevado al hospital por una septicemia producida por la picadura de un insecto y, a pesar de las transfusiones, todo fue inútil. Murió el día 24 de diciembre diciendo: “Hoy será un día decisivo”.

Alma Mahler escribe en sus *Memorias*: “Alban Berg amó a mi hija desde que nació como si fuera suya. Ella se hacía más y más hermosa a medida que crecía. Cuando Max Reinhardt la conoció, me pidió que le permitiera interpretar el papel del primer ángel en *Grosses Welttheater* en Salzburgo. Pero antes de que pudiera hacerse ningún arreglo al respecto, ella fue atacada por parálisis infantil. De modo que permaneció en cama a lo largo de un año y murió el día de Pascua de 1935. No hizo el papel de ángel sino que, en realidad, se convirtió en uno. Después de su muerte, Berg no pudo terminar su propia ópera, *Lulú*. Compuso el *Concierto para violín* y se lo dedicó a la memoria de Manon”.

Quiero aclarar que el *Grosses Welttheater* en Salzburgo es el ritual, año a año, del Festival donde se representa la obra de Hofmannsthal *Jederman* (*Cada uno*), un drama sobre la omnipotencia, el dinero, la fi-

nitud y la muerte desarrollado como misterio medieval, donde la muerte gana la última batalla. Este misterio teatral y religioso de origen calderoniano (*mysteryum* en latín significa ceremonia), es hoy el DNI del Festival de Salzburgo y su señal de inicio. Lo que Reinhardt soñaba “bajo el signo de Mozart” era reactualizar los viejos misterios y enfatizar en la ciudad de la música “la belleza pura y espiritual al que teatro puede elevarse en ciertas circunstancias”. Se trataba de *enmusicar* (dicho por Karl Kraus) la muerte en la ciudad de la vida jubilosa.

En su *Concierto para Manon*, Alban Berg (gracias a una búsqueda que hizo en los corales de Bach) descubrió que uno de ellos comenzaba con las últimas cuatro notas de la serie tonal con la que estaba trabajando. Y lo integró al último movimiento. Se trata del coral *Es ist Genug* (*Es suficiente*) y reclama la liberación de un yugo gracias a la llegada de Jesús. El 22 de agosto de 1920, Max Reinhardt montó ante las escalinatas de la catedral de Salzburgo la primera representación de *Jedermann*, ese auto sacramental. Fue un éxito total y desde ese día, salvo el paréntesis obligado del *Anschluss* hitleriano, se convirtió en el símbolo del Festival y se representa año a año (como Reinhardt lo soñara).

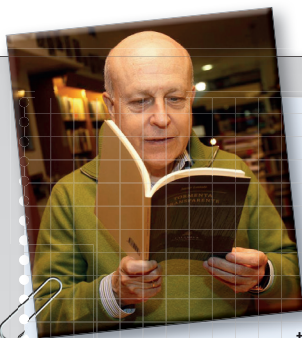
El *Concierto para Manon* es ya de una popularidad manifiesta y se escucha en todos los auditorios del mundo. A raíz de la enfermedad de Manon, Berg compuso esta obra en tiempo récord. ¿Sería éste el tercer motivo del “no tengo tiempo” de Berg? Iniciado en abril de 1935, lo concluyó el 11 de agosto del mismo año. El violinista Louis Krasner (quien le encargó el concierto) fue el solista del estreno, que fue dirigido por Hermann Scherchen en el Festival de Música Contemporánea celebrado en el Palau de la Música Catalana el 19 de abril de 1936. El *Concierto* fue compuesto bajo el anhelo y la presión de Krasner, y digo presión porque Berg, ensimismado en la creación de *Lulú*, no estaba muy dispuesto a aceptar ese encargo de un concierto para el violín de Krasner. Finalmente accedió y algunos señalan que el argumento de Krasner “una obra como ésta ayudará a un público a comprender la música dodecafónica y demostrar que no es cerebral ni obtusa ni matemática”, lo terminó de convencer. Además, Berg estaba pasando aprietos económicos y los honorarios le eran casi imprescindibles. Es importante señalar que cuando Manon (*Mutzi*, como la llamaba su entorno familiar) enfermó, Alban unió las dos cosas, el *Concierto* y la pérdida de *Mutzi*, y de allí nació esta bellísima obra. Berg deseaba que reflejara la personalidad de Manon y luego su agonía y su muerte. Señalan los estudiosos que no parece casual que reflejara dos aspectos ya diagramados por R. Strauss en *Muerte y Transfiguración*, por lo demás, la única obra de Strauss que Berg respetaba. Es que no es fácil simbiotizar el espíritu rudo, campechano, a veces tosco, del bávaro, con el refinamiento y la exquisita sensibilidad del perfil de Berg (como sucedió similarmente entre Strauss y Hofmannsthal).

Como es sabido, este *Concierto* combina la técnica dodecafónica aprendida en su discipulado junto a Schoenberg con secuencias más libres, más tonales, porque la subyacencia tonal (“avanzar hacia atrás”) es manifiesta. Junto al coral de Bach, incluye una canción popular carintia en la segunda sección del primer movimiento. La estructura es de dos movimientos: *Andante-Allegretto* y *Allegro-Adagio*. El primero intenta reflejar la personalidad lúdica, vivaz, jovial, extrovertida de Manon, que se retrata en el tono *wienerish* (estilo vienés) de varios de los pentagramas. A esto hay que unir la belleza y la inquieta cultura de la adolescente que despertó en el músico una intensa atracción (Berg tenía 50 años y Manon 18, lo que establece entre ellos un vínculo casi edípico, confirmado por Alma: “La quería como una hija”).

El segundo movimiento se centra en el dolor y la pérdida de Manon, en su sufrimiento agónico y en su metamorfosis anímica hasta *Es ist Genug* de Bach. Al final reaparece la canción popular carintia. Considerando que es la última obra finalizada de Berg, puede considerarse su testamento musical. La muerte de Manon tuvo una intensa repercusión en todos sus allegados, especialmente en Alma (que ya había perdido una hija, *Putzi*, en su matrimonio con Mahler).

Este conmovedor *Concierto a la memoria de un ángel* (esta especie de réquiem), se convirtió en el réquiem del propio Alban Berg, porque poco después se produjo la picadura de la abeja que lo llevó a la muerte. La vida tiene sus siniestras leyes y Berg, el más optimista de la Segunda Escuela de Viena, pagó con creces el rigor indescifrable de esas leyes.

JAVIER LOSTALÉ



Preguntamos a...

Poeta antes que nada y antes que todo, el madrileño Javier Lostalé, discípulo de Vicente Aleixandre, es una de las voces más autorizadas de la poesía española, aunque si tuviera que elegir entre una noche de amor o escribir un

poema, no lo dudaría...

(foto © El Norte de Castilla)

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

La Canción de la tierra, de Mahler.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

La *Sexta Sinfonía* de Beethoven. La escuchaba una y otra vez durante las vacaciones de verano de mi adolescencia en la casa de mis tíos en Palencia. Podía respirar la Naturaleza mientras sonaba, siempre creyente.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Creo que la música, como solía decir mi admirado y querido Vicente Aleixandre, es la reina de las artes, al ser el arte más abstracto y que, por tanto, más nos permite el vuelo de la imaginación en plena libertad. Tras la música, a muy poca distancia, se encuentra la poesía.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Considerarla una enseñanza obligatoria dentro del bachillerato. Atender más los gobiernos autónomos a los conservatorios y acostumbrarse al silencio en medio de tanto ruido. Y se me olvidaba: una ayuda mayor al ballet.

¿Cómo suele escuchar música?

En general escucho Radio Clásica mientras escribo. Hay veces, claro, que es necesario concentrarse sólo en la música. Creo que es muy importante asistir a los conciertos, un proceso que comparo con ir a una librería a elegir un libro.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

La Valquiria, de Wagner, que acaba de representarse en el Teatro Real.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Hoffmann, de *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach. Personaje con un gran soplo romántico, poeta.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Metropolitan Opera de Nueva York y, desde luego la Scala de Milán. Después, nuestro Teatro Real.

¿Un instrumento?

El violín, que es como una brisa que nos va suavemente mojando. Compañero del piano con el que tantas veces tiene noviazgo.

¿Y su intérprete?

Anne-Sophie Mutter.

¿Un libro de música?

Los dos volúmenes publicados por Pre-Textos de Gerardo Diego sobre *Historia y crítica musical* y sobre el *Pensamiento musical*. El poeta del Veintisiete, Premio Cervantes, fue también un extraordinario musicólogo.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Tengo varios: *Vientos*, del poeta Saint-John Perse que acaba de publicar *Linteo Poesía*, una colección que dirige Antonio Colinas. *La gravedad y la gracia*, de Simone Weil, publicado por Trotta, "la mayor pensadora del amor y la desgracia del siglo XX", según Carlos Ortega; y *Errata*, de George Steiner, recientemente fallecido, donde muestra su amor por la literatura y la música, editado por Siruela.

¿Y una película con o sobre música?

Shine, biografía del pianista David Helfgot.

España necesita agua... ¿Hay sequía musical o cómo ve la situación?

Creo que no hay sequía. Basta pronunciar algunos nombres como los de C. Halffter, T. Marco, Guinjoan, Sotelo y el joven pianista y compositor Josué Bonnín de Góngora, con el que he tenido la suerte de colaborar en un libro-disco que bajo el título de *Tiempo en lunación*, ensambla su música y mi poesía.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Indudablemente Falla, sobre todo su gran oratorio inacabado *La Atlántida* y *Noches en los jardines de España*, sin olvidarnos de Granados y Albéniz.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el *Viaje de invierno*, de Schubert.

En la poesía, ¿es imprescindible entender palabra por palabra lo que el poeta nos relata? O basta con dejarse llevar por la musicalidad y belleza de cada frase...

La poesía es revelación para el propio poeta que así se conoce mejor, y para el lector que mediante súbitas iluminaciones va en la lectura del poema haciendo resonar su vida. No hace falta que lo entienda palabra por palabra, sino que se emocione, aunque no sepa exactamente de qué le está hablando el poeta. En cuanto a la musicalidad es muy importante, pues crea sentido.

¿Un refrán?

El que canta su mal espanta.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O que le falta?

No le sobra nada de lo mucho bueno que tiene. Le falta escuchar al otro, incluso asentir a lo que nos dice cuando vemos que tiene razón. No es un pueblo fratricida como algunos dicen, basta comprobar su enorme solidaridad cuando sucede una catástrofe. Y con mucho más sentido común que bastantes políticos.

De sus libros, ¿con cuál se siente más apegado?

En todos ellos me reconozco, pero quizá en la trilogía formada por *Tormenta transparente*, *El pulso de las nubes* y *Cielo*. Y un libro de poemas en prosa: *La estación azul*.

La estación azul es también el título de un programa de Radio Nacional que usted creó hace veinte años con Ignacio Elguero. ¿Qué le ha aportado la radio, donde trabajó 36 años?

Profesionalmente me ha enseñado el valor que tiene la voz para la comunicación, voz encarnada en un lenguaje transmisor de información y también de emociones. Como poeta siempre he distinguido entre el lenguaje de los informativos que tiene un carácter denotativo, y el lenguaje poético creador de asociaciones.

¿Qué momento vive actualmente la poesía en España?

La poesía española actual es muy variada, posee múltiples registros. Creo que la poesía española, también en la actualidad, es de las mejores de Europa. Eso sí: no hay que confundir la verdadera poesía con la mayor parte de la que circula por las redes sociales o inunda los bares.

De su intensa relación con Vicente Aleixandre, nos puede decir algo que recuerde todos los días...

Todos los días recuerdo dos cosas: que cualquier arte está siempre al servicio de la vida, y que si te ves en la necesidad de elegir entre una noche de amor o escribir un poema, no lo dudes, vive la noche de amor.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Javier Lostalé?

Al Barroco español. Cruzarme con Cervantes, con Quevedo, con Góngora, con Lope, con Tirso de Molina... Qué lujo.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

Lo que más me molesta es la presunción, la envidia, la falsa retórica y el ruido.

Cómo es Javier Lostalé, defínase en pocas palabras...

Alguien que constantemente necesita amar y ser amado. Además soy muy consciente de todo lo que ignoro y tengo muy poca fe en mí mismo.



Ritmo.es

los 10 discos Recomendados de este mes

2

SCHUBERT: Winterreise.
Pavol Breslik, tenor.
Amir Katz, piano.
CD Orfeo



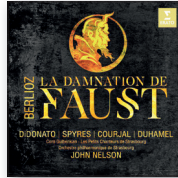
3

SOMMERNACHTS KONZERT 2019.
Yuja Wang, Wiener Philharmoniker /
Gustavo Dudamel.
DVD Sony Classical



5

**BERLIOZ: La Damnation
de Faust.**
DiDonato, Spyres, etc. Orc.
Philharmonique Strasbourg /
John Nelson.
CD Erato



7

HISTOIRES D'UN ANGE.
Johanna Rose, viola da gamba.
Josep María Martí Durán &
Javier Núñez.
CD Rubicon

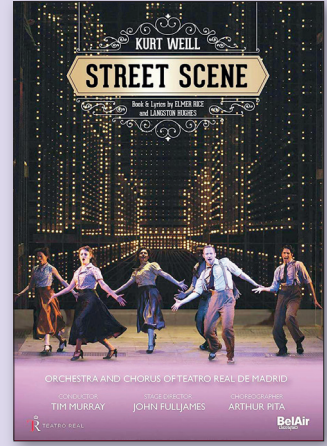


9

ITALIA EN ESPAÑA.
Sonatas para violín. Daniel
Pinteño, Concerto 1700.
CD 17



1



WEILL: Street Scene. Szot, Racette, Bevan,
Prieto, Schauffer, Bern. Orquesta y Coro del Teatro
Real de Madrid / Tim Murray. Escena:
John Fulljames, Arthur Pita.
DVD BelAir Classiques

4

CASELLA: La donna serpente.
Solistas. Teatro Regio Torino / G.
Noseda. Escena: A. Cirillo.
DVD Naxos



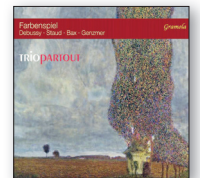
6

R. STRAUSS: Salome.
Ryan, Soffel, Byström, etc. Royal
Concertgebouw / D. Gatti.
CD RCO



8

FARBENSPIEL.
**Obras de DEBUSSY, STAUD,
BAX, GENZMER.**
Trio Partout.
CD Gramola



10

EL BAILE PERDIDO.
Raquel Andueza / La Galanía.
CD Anima e Corpo



Esta lista se confecciona entre los discos CD y DVD que aparecen en la sección de crítica discográfica de este número.



THE ROYAL OPERA

ROYAL
OPERA
HOUSE

LA ÚNICA ÓPERA DE BEETHOVEN
INTERPRETADA POR UN REPARTO ESTELAR

FIDELIO

MÚSICA LUDWIG VAN BEETHOVEN

DIRECCIÓN MUSICAL ANTONIO PAPPANO | DIRECCIÓN DE ESCENA TOBIAS KRATZER

LEONORA LISE DAVIDSEN | FLORESTÁN JONAS KAUFMANN

EN DIRECTO EN CINES DESDE LA ROYAL OPERA HOUSE DE LONDRES

MARTES 17 DE MARZO, 20:15H.

www.rohencines.es

