

Ritmo.es

música clásica desde 1929



#Ritmo960

RENATA TEBALDI
JEAN RONDEAU
JULIE FUCHS
LUIS ZORITA
QUATOUR ÉBÈNE
ALEXANDER SCRIBIN
GENOVEVA CASANOVA

EL PIANO
DE BEETHOVEN
COMO HERENCIA

MARGARITA
HÖHENRIEDER

Nº 960 · Abril 2022 · Revista de música clásica
Año XCIII · 8.90 € · Canarias 9.50 €





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo

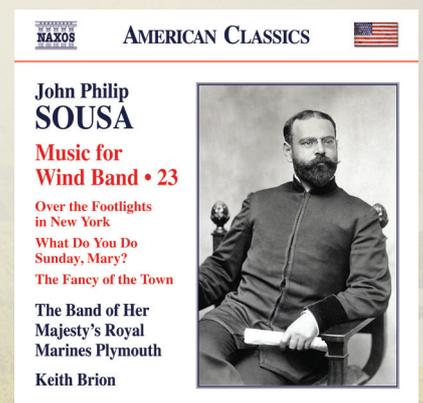
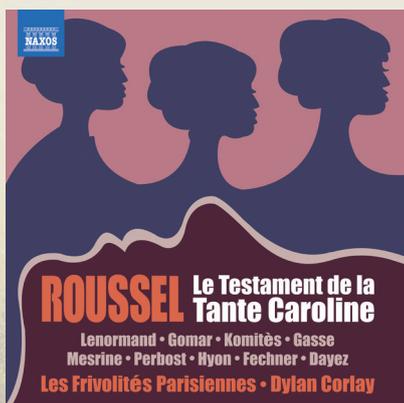


Ludwig van Beethoven
© HNH International Ltd.



Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados



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

SUMARIO ABRIL 2022

960

La primera revista de la primavera, **abril, número 961**, nos trae **en portada** a la pianista **Margarita Höhenrieder**, heredera del legado de Beethoven, que ha grabado los cinco *Conciertos para piano* del de Bonn, publicados en DVD por el sello Accentus.

Conversamos con el clavecinista **Jean Rondeau**, con motivo de sus conciertos en el Petit Palau de Barcelona y la Fundación Juan March de Madrid, en el marco de su *tour* internacional con las *Variaciones Goldberg*, que acaba de grabar para Warner Classics.

Igualmente entrevistamos a la soprano **Julie Fuchs**, que ha cantado la *Mélisande* de Debussy en el Liceu de Barcelona y desde el 22 de abril la *Susanna* de *Las bodas de Fígaro* de Mozart en el Teatro Real.

Nuestra novena entrega de **Espanoles por el mundo** nos lleva a la capital mundial de la música, Viena, donde reside el chelista **Luis Zorita**.

En el **Tema del mes** hablamos de **Renata Tebaldi**, de la que en 2022 celebramos el centenario de su nacimiento. El **compositor del mes** es **Aarre Merikanto** y dedicamos un **ensayo** a **Alexander Scriabin**.

El **número 960** se completa con una amplia sección de **críticas de discos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** y **reportajes** en pequeño formato, además de nuestras páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte** y **El temblor de las corcheas**, así como el habitual **Contrapunto**, esta vez con **Genoveva Casanova**, escritora e imagen publicitaria

Foto portada: © Suzanne Schwiertz



6 En portada
Margarita Höhenrieder y los *Conciertos de Beethoven*



10 Tema del mes
Renata Tebaldi, un siglo de *La voce d'angelo*



14 Entrevista
Jean Rondeau, en *tour* con las *Goldberg*



18 Entrevista
Julie Fuchs, en la piel de Mozart



22 Españoles por el mundo
Luis Zorita, en la capital mundial de la música



46 Auditorio
Atormentada Dama de Picas en la Scala



56 Discos
Quatour Ébène y su *Beethoven de pandemia*



82 Contrapunto
Genoveva Casanova, escritora

UNA PRIMAVERA DE ESTRENOS EN EL REAL

De abril a junio, vive el regreso de *Las bodas de Fígaro*, de la mano de Claus Guth e Ivor Bolton, los grandes estrenos en el Teatro Real de las óperas *Siberia*, *Juana de Arco en la hoguera*, *El nacimiento del Rey Sol* y el estreno absoluto de *Extinción* en el Teatro de la Abadía.



W.A. MOZART

LAS BODAS DE FÍGARO

22 ABR - 12 MAY

Director musical **Ivor Bolton** Director de escena **Claus Guth**
Producción de Canadian Opera Company.



JOAN CEREROLS / AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO

EXTINCIÓN

12 - 24 ABR

Director musical **Javier Ulises Illán** Directores escénicos y dramaturgos **Álex Serrano y Pau Palacios**
Una producción del Teatro Real y del Teatro de La Abadía
ESTRENO ABSOLUTO



UMBERTO GIORDANO

SIBERIA

6 - 9 MAY

Director musical **Domingo Hindoyan**
Ópera en versión de concierto
ESTRENO EN EL TEATRO REAL



ARTHUR HONEGGER

JUANA DE ARCO EN LA HOGUERA

7 - 17 JUN

Director musical **Juanjo Mena** Director de escena **Àlex Ollé (La Fura dels Baus)**
Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con la Oper Frankfurt
ESTRENO EN EL TEATRO REAL



CAMBEFORT-BOËSSET-LAMBERT-CAVALLI...

EL NACIMIENTO DEL REY SOL

19 JUN

Director y reconstructor musical **Sébastien Daucé**
Ópera en versión de concierto
ESTRENO EN EL TEATRO REAL



TEATROREAL.ES

TAQUILLAS
900 24 48 48

International OPERA AWARDS  **TEATRO REAL**
MEJOR TEATRO DE ÓPERA

 **TEATRO REAL**
CERCA DE TI

Administraciones Públicas



Mecenas principal tecnológico



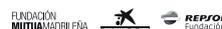
Mecenas principal energético



Mecenas principales



Mecenas



#Cultura Segura



Raquel Acinas, Salustio Alvarado, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Diana Blanco, Sol Bordas, Francisco Carlos Bueno Camejo, Jordi Caturla González, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Javier Extremera, Julie Fuchs, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Blanca Gutiérrez Cardona, Airam Hernández, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Jerónimo Marín, Abelardo Martín Ruiz, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Lisette Oropesa, Nieves Pascual León, Gonzalo Pérez Chamorro, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Marianna Prjevalskaya, Lucas Quirós, Juan Francisco Román Rodríguez, María del Ser, Pierre-René Serna, Raquel Serneguet, María Setuain Belzunegui, Annalisa Stroppa, Luis Suárez, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2022

Reservados todos los derechos

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

poloDIGITAL
multimedia S.L.

www.polodigital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

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

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



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



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



Un legado único

Desde que Internet, con sus herramientas de comunicación y redes sociales, dominan los servicios globales de información, tanto generalista como especializada, los distintos medios de comunicación han debido reposicionarse, con mayor o menor acierto, en el mercado. Unos han apostado decididamente por la vía de Internet, rompiendo amarras con la información impresa, y otros se mantienen navegando entre la tradición del papel y las nuevas autopistas online.

En la prensa especializada, principalmente la que nos incumbe a nosotros, la música clásica, la apuesta mayoritaria está siendo un servicio híbrido en el que se conserva la información sobre el papel, como dominante, complementándose con noticias, artículos y reseñas en Internet. Aunque también hay excepciones, tanto en España como en el resto del mundo, con editores que trabajan la información exclusivamente para la red.

En esta línea editorial híbrida se mantiene nuestra revista RITMO, con una apuesta decidida por el canal de Internet, apuesta remachada con la incorporación del nuevo logo "Ritmo.es" a su cabecera en la revista en papel, desde enero de 2017. Además de la edición impresa, producimos una edición digital en PDF de cada número, edición que nos permite ofrecer una novedosa distribución digital del fac-símil mensual de la revista.

La edición digital en PDF de RITMO, con un peso favorable a su movimiento entre dispositivos de menos de 20 megabytes, nos ha abierto distintos canales de difusión. Por un lado, damos la posibilidad de suscripción a este formato, con la importante ventaja de su almacenamiento sin ocupar espacio físico, un soporte que cada día eligen más suscriptores. Por otro lado, nos facilita el realizar numerosas nuevas acciones de distribución promocional-profesional en los sectores de la gestión musical y en el de la educación, con el envío mensual de miles de revistas en PDF vía newsletter y WhatsApp, con opción de reenvíos ilimitados, lo que representa un activo nuevo canal de distribución nacional e internacional, que garantiza la presencia de RITMO entre particulares, foros, mercados y grupos de forma masiva.

Si sumamos a la distribución de la edición de papel y la digital en PDF las visitas de la página Web, más los abonados de nuestras newsletters y seguidores de las redes sociales, RITMO supera una audiencia estimada mensual de más de setenta mil personas; lo que nos está permitiendo ser, a nuestros 93 años, uno de los medios de comunicación más consolidados y líder del sector, habiendo sabido combinar con éxito la tradición de nuestra historia junto con los nuevos retos informativos y tecnológicos del siglo XXI.

Dentro de la dinámica de difusión y oferta masiva de la colección de la revista a profesionales y amantes de la música clásica en general, acabamos de incorporar los números editados en el pasado año 2021 a la colección histórica de RITMO, alojada en la Web de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, accesible de forma gratuita desde nuestra página Web, en el apartado "Ritmo Histórico" (pestaña "Revista"). En ella, se alojan todas las revistas RITMO desde el número 1 (noviembre de 1929) hasta el pasado número 956, correspondiente a diciembre de 2021, en formato PDF, desde donde se pueden consultar, leer e incluso descargar libre y gratuitamente. Somos la única revista del sector que posibilita este servicio completo en la actualidad desde esta prestigiosa plataforma institucional.

En RITMO entendemos que nuestra información, una vez respetados los plazos de actualidad en los que damos prioridad a los suscriptores de pago, debe ser ofrecida en abierto al mayor número posible de interesados. Bajo esta premisa, la colección histórica de RITMO brinda la oportunidad, sin costes para el usuario, de acceder libremente a una auténtica enciclopedia de la vida musical española e internacional en el siglo XX y los años transcurridos del XXI. Más de 80.000 páginas con las mejores firmas del periodismo musical español y colaboraciones de grandes nombres de la composición e interpretación.

La colección histórica de RITMO y los distintos servicios informativos de nuestra Web y redes sociales mantienen un día a día muy activo y un pulso vivo, con decenas de miles de consultas y accesos, sumando un continuo flujo de entradas online, que abren la puerta a 93 años de historia de la música clásica en España, siendo un legado único para la cultura y la sociedad.

El mejor homenaje que podemos rendir desde RITMO a su fundador Fernando Rodríguez del Río y a su hijo y director durante tantos años, Antonio Rodríguez Moreno (fallecidos hace 46 y 12 años respectivamente), así como a los cientos de colaboradores que han permitido y permiten la edición de la revista a lo largo de estos 93 años (ver detalle en nuestra página Web en la pestaña "Revista": "Ritmo 1929-20XX") y al conjunto de los profesionales y los amantes de la música clásica que nos siguen, es el mantenimiento y crecimiento de este legado único que es RITMO.

Margarita Höhenrieder

Heredera del legado de Beethoven

por Blanca Gallego

“Nadie ha moldeado mi vida artística tanto como Beethoven. He estado familiarizada con sus obras y especialmente con sus Conciertos para piano desde mi infancia. Hasta el momento, han sido mi mayor desafío artístico”, afirma Margarita Höhenrieder, nuestra imagen de portada y la pianista de la que se acaba de editar en el sello Accentus Music (DVD & Blu-ray) sus interpretaciones de los Cinco Conciertos para piano de Beethoven, con diversos directores y orquestas: Staatskapelle Dresden con Fabio Luisi, Kammerphilharmonie Amadey y Württembergisches Kammerorchester Heilbronn con Leon Fleisher, Bamberger Symphoniker con Martin Haselböck y la Bayerisches Staatsorchester con Bruno Weil. “Estas grabaciones también son un verdadero documento del tiempo que hemos vivido. Todas son en vivo, con público, excepto en el *Quinto Concierto*, el único que se grabó sin público debido a las restricciones impuestas por la situación sanitaria”, indica la pianista, que ha recorrido este corpus hasta llegar a la pandemia, que coincidió con el aniversario beethoveniano en 2020 y que ahora, en el momento de su edición, tristemente coincide con la actualidad de la invasión de Ucrania. “Hay que recordar que Beethoven vivió en vida la guerra en Viena: ‘Qué vida destructiva y desoladora a mi alrededor, nada más que tambores, cañones y miseria humana de todo tipo’, escribió Beethoven desesperadamente a su editor Breitkopf & Härtel, mientras las tropas de Napoleón sitiaban Viena en 1809 y componía su *Quinto Concierto*”. Nada más oportuno que Beethoven, siempre presente y una constante en la vida y la carrera de Margarita Höhenrieder.



De nuevo le tenemos en RITMO, esta vez para hablar más en profundidad, principalmente de Beethoven, del que se acaba de editar en Accentus sus grabaciones en DVD y Blu-ray de sus **Conciertos para piano**. ¿Qué significan estas obras en la producción del compositor?

Los Cinco Conciertos de piano de Beethoven representan un tesoro inconmensurable. En estas obras, el desarrollo, todo el proceso de maduración del compositor, desde el heredado de Mozart a un estilo visionario e incluso revolucionario, se hace visible y audible, e influyó en mi desarrollo artístico. Estoy segura que para el propio Beethoven, como compositor y pianista que era en una sola persona, estos Conciertos en particular representaron el absoluto "non plus ultra" en todo su repertorio pianístico.

¿Y qué significa Beethoven en la vida de Margarita Höhenrieder?

Nadie ha moldeado mi vida artística tanto como Beethoven. He estado familiarizada con sus obras y especialmente con sus Conciertos para piano desde mi infancia. Hasta el momento, han sido mi mayor desafío artístico. Empecé a estudiar algunas de sus Sonatas cuando tenía once años y, un poco más tarde, sus dos primeros Conciertos, en Si bemol mayor y Do mayor; los tres restantes llegaron a mi vida inmediatamente tras estos. Afortunadamente, y esto es importante, también tuve la oportunidad de interpretar los Conciertos para piano de Beethoven con buenas orquestas a una edad muy temprana. Y ya desde mis días de estudiante, todas las Sonatas de Beethoven para piano y violonchelo, además de todas las variaciones, han sido también parte de mi vida. Las grabé con mi estimado colega y violonchelista Julius Berger, amigo cercano durante muchos años. Al igual que sus Conciertos para piano y Sonatas para piano, estas obras también documentan de manera impresionante el proceso de maduración de Beethoven.

Fabio Luisi, Leon Fleisher, Martin Haselböck y Bruno Weill, cuatro directores muy opuestos para una integral... ¿Esto le ha motivado cambiar sus planteamientos interpretativos?

Dentro de mi concepto interpretativo, estoy abierta a nuevos y enriquecedores impulsos. Le voy a poner un ejemplo: después de que Bruno Weil me mostrara una copia del manuscrito del *Quinto Concierto*, donde Beethoven explícitamente prescribió el *tempo* "alla breve" (división en dos partes y no en cuatro) para cada instrumento, Bruno, en cambio, fue capaz de convencerme de tocar el movimiento lento de manera más fluida. Esto provoca que la línea melódica en la mano derecha cante aún más. Y en los *Conciertos* n. 2 y 3, con Leon Fleisher, fueron, en todo caso, una constelación absolutamente especial, ya que yo ya había trabajado en estos dos Conciertos con él durante mis estudios y él ya había forjado y trabajado en mi interpretación por aquel entonces.

Hablemos de cada concierto, y comencemos por el n. 1, que lo ha grabado con la Staatskapelle Dresden y Fabio Luisi...

En una carta a su amigo Franz Wegeler, Beethoven escribe: "Para mí no hay mayor placer que tocar y mostrar mi arte". ¡Estas palabras de Beethoven encajan perfectamente con los movimientos primero y tercero del *Concierto en do mayor*! El poético movimiento lento central ya da una idea del individualismo de Beethoven, que abriría nuevos caminos. Por otra parte, me gusta el sonido aterciopelado de la orquesta sajona de la Staatskapelle de Dresde bajo la elegante batuta de Fabio Luisi.



© MAT HENNEK

"Nadie ha moldeado mi vida artística tanto como Beethoven", afirma Margarita Höhenrieder.

¿Y el Segundo?

El *Segundo Concierto en si bemol mayor* es cronológicamente el primero. Recuerda mucho a Mozart, pero algunos detalles, por ejemplo, como el ritmo sincopado en el último movimiento, ya indican nuevas posibilidades. Lo mismo se aplica a la poderosa *cadenza*, que se caracteriza en parte por muchas disonancias y que Beethoven compuso muchos años después. La grabación de este *Concierto* tuvo lugar en el Zollverein, Patrimonio de la Humanidad en Essen. Repleta de alegría y curiosidad, esperé, después de muchos años, encontrarme con mi antiguo maestro en Baltimore, Leon Fleisher, pero esta vez como director de orquesta, para tocar juntos esta obra. Incluso durante mis estudios, experimenté a Leon como un músico y filósofo excepcional, que fue capaz de interiorizar la naturaleza y profundidad de una obra y transmitirla de manera maravillosa. Le dio gran importancia a una determinada manera de cantar y el "momento" correcto en la música. En esta interpretación del *Segundo Concierto* pude sentir extraordinaria armonía, vivacidad y alegría entre nosotros. La gran música y la familiaridad después de todos estos años provocaron que el tiempo se detuviera...

El Tercero también lo ha grabado con Leon Fleisher, su maestro y mítico pianista...

Sabe, hay una línea directa desde Beethoven a través del maestro de Leon Fleisher, Artur Schnabel, su maestro Teodor Leschitzky y su maestro Carl Czerny. Es decir, y como le gustaba indicar habitualmente a Fleisher, me decía "¿Sabes porque eres una "greatgreatgreatpupil" ("tatataralumna" -nota del editor-) de Beethoven? ¡Porque usted es mi estudiante, yo era un estudiante de A. Schnabel, que era un estudiante de T. Leschitzky y su maestro C. Czerny

"Para el propio Beethoven, como compositor y pianista que era en una sola persona, estos Conciertos en particular representaron el absoluto *non plus ultra* en todo su repertorio pianístico"



La pianista posee una colección de pianos que incluye hasta un Pleyel de 1848.

fue un alumno directo de Beethoven!". De hecho, Leon Fleisher tocaba principalmente las ediciones de Schnabel y también se tomaba muy en serio las instrucciones que dejó anotadas de Carl Czerny. De alguna manera, esto se lo he "robado" (risas).

¿Cómo es para usted el Tercer Concierto? Donde parece comenzar un vibrante romanticismo...

El revolucionario que era Beethoven muestra su verdadera cara en este *Concierto*, y se puede sentir una clara diferencia con los dos primeros. También es el único del ciclo que está en modo menor. En el estreno en Viena en 1803, Beethoven se sentó en el piano de cola como solista, como lo hizo en cuatro de los cinco *Conciertos* para piano. Su alumno Carl Czerny, en cambio, fue quien tocó el piano en el estreno del *Quinto Concierto*, ya que los problemas auditivos de Beethoven habían empeorado drásticamente. Beethoven, el gran improvisador, aún no había escrito la parte pianística que se toca en solitario, pero la había dibujado como un jeroglífico. La extraordinaria sensibilidad, a menudo percibida con la vulnerabilidad, se puede sentir en el comienzo del segundo movimiento, donde Beethoven cambia la tonalidad de Do menor a Mi mayor. Deja el pedal todo el tiempo...

"Leon Fleisher, como músico y filósofo excepcional, fue capaz de interiorizar la naturaleza y profundidad de una obra y transmitirla de manera maravillosa; le dio gran importancia a una determinada manera de cantar y el momento correcto en la música"

¿Por qué? Me pregunto... ¿Quizás quería encubrir su vulnerabilidad con un velo ligero, como una protección...? Y en el tercer movimiento, con las transiciones burbujeantes altamente virtuosas en el piano, permite que el piano y los timbales entren en un diálogo al final, algo verdaderamente inaudito en aquella época...

El Cuarto Concierto lo interpreta con Martin Haselböck...

Es como salir del silencio... El piano comienza de manera misteriosa y tierna, algo que hasta entonces no había tenido precedentes en un concierto para piano y orquesta... Y tras esto, la orquesta responde. Encuentro este *Concierto* muy poético y lírico y, al mismo tiempo, muy virtuoso y de gran brillo. Se dice que el segundo movimiento se inspiró en la leyenda de Orfeo: la canción de amor (un *arioso* íntimo en el piano) evoca a los poderes del inframundo (un sombrío tema al unísono en la orquesta) para tratar de convencer a las fieras y rescatar a Eurídice... Y ya el tercer movimiento, un rondo, muestra de nuevo el humor y el espíritu de Beethoven. Martin Haselböck y yo, como se suele decir, tuvimos la misma "longitud de onda", y resultó maravilloso... Por cierto, Robert Schumann vio en este *Concierto* "quizás el mayor concierto para piano de Beethoven".

Y llegamos al Quinto, culmen del ciclo...

El *Quinto* y último *Concierto* para piano fue compuesto en 1808-1909 y está dedicado al Archiduque Rodolfo de Austria. En mayo de 1809, Viena fue ocupada y bombardeada por las tropas francesas bajo Napoleón Bonaparte. El patriotismo de Beethoven se muestra, entre otras cosas, en su comentario en la partitura autógrafa antes del comienzo del conmovedor movimiento lento: "Österreich woges Napoleon": "Austria paga a Napoleón". El primer movimiento comienza con una cadencia altamente virtuosa escrita por el compositor, del mismo modo que también escribió todas las otras

cadencias en este Concierto. Las instrucciones precisas de Beethoven, como el timbre, articulación, pedal y expresión, distinguen este Concierto de los otros. Al final del eufórico último movimiento, de nuevo, Beethoven escribe algo completamente novedoso, un diálogo entre el piano y los timbales. Este Concierto en particular, por otra parte, tuvo una decisiva influencia en compositores posteriores como Schumann, Chopin y Brahms.

¿Hay en las interpretaciones con Haselböck y Bruno Weill cierta aproximación a modos historicistas?

Yo diría que hemos intentado tocar estos Conciertos de la manera más auténtica posible, pero con instrumentos modernos.

¿En qué momento se encuentra Margarita Höhenrieder como intérprete y pianista?

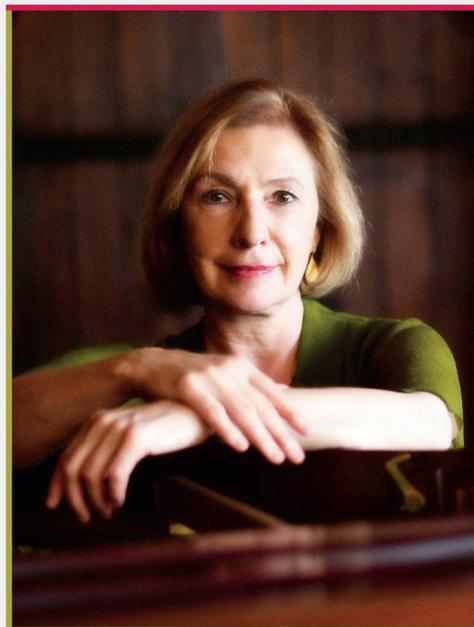
La época del Covid nos ha obligado a los músicos a ser completamente flexibles. Nadie sabe exactamente si el concierto planeado tendrá lugar o no. Pero, en cualquier caso, tienes que prepararte lo mejor posible... Estoy feliz por cada concierto que puede tener lugar y las reacciones del público están repletas de gratitud, pero, por el momento me estoy centrando principalmente en las grabaciones discográficas. Si recordamos, en cierto momento, Glenn Gould se retiró completamente del mundo de los conciertos en vivo. Pero, en mi caso, esto que ha venido no me lo podía imaginar. Por otra parte, estoy muy feliz y agradecida de tener una interesante colección de instrumentos que me inspira a emprender proyectos extraordinarios, como, por ejemplo, la grabación de todas las Sonatas para piano de Beethoven en diferentes instrumentos (¡algo que creo le habría encantado a Beethoven!). Entre otros, poseo un piano de cola Pleyel de 1848 y planeo grabar en él los dos Conciertos de Chopin; además fue el instrumento favorito de Chopin. Ya he grabado el *Primero* con la orquesta La Scintilla, bajo la dirección de Riccardo Minasi en Zurich, que tocan con instrumentos originales de época. Pero aparte de los planes que me afectan, como principalmente grabaciones y algunos conciertos, hay un motivo fundamental y que me llena y me llega muy hondo durante muchos años, que es la formación y promoción de jóvenes talentos pianísticos. Todo comenzó cuando, a la edad de 28 años, fui nombrada profesora de piano en Würzburg y, posteriormente, unos años más tarde, sucedí a mi maestro Ludwig Hoffmann en Munich.

Antes de estos registros beethovenianos, grabó para el sello Solo Musica... ¿Nos hace un poco de historia de estas grabaciones?

Justo después de Beethoven, estaba particularmente interesada en la pareja que formaron Clara y Robert Schumann y Frédéric Chopin para nuevas grabaciones. Por el momento, prefiero tocar y grabar, tanto las obras de los Schumann, como las de Chopin en mi piano de cola Pleyel. Ser capaz de sumergirse en otro siglo y, posiblemente, obtener el sonido original del piano en aquel entonces, es enormemente atractivo y, sin duda, tiene cierta magia... Pero siempre he estado abierta a la música nueva. El compositor Harald Genzmer, con quien tuve una amistad muy cálida durante muchos años, me dedicó varias obras, incluyendo su última gran pieza, una fantasía con el hermoso título *Like a Dream on the Edge of Infinity (Como un sueño al borde del infinito)*, para piano y flauta. El compositor me llamó emocionado un día y me pidió que lo visitara; había varias partituras en la mesa de su sala de estar. "Cuando ya no esté en este mundo, entonces tendrás algo de mí", me dijo y me miró. Tenía lágrimas en los ojos, nunca olvidaré ese momento... Estrené la *Fantasia "de despedida"* en Roma en 2006, con Emmanuel Pahud, el flautista solista de la Filarmónica de Berlín.

Ludwig van Beethoven
The Piano Concertos

Margarita Höhenrieder



▲

Margarita Höhenrieder ha grabado los Conciertos de Beethoven en Accentus Music con los directores Fabio Luisi, Leon Fleisher, Martin Haselböck y Bruno Weill.

Las grabaciones de estos Conciertos de Beethoven se hicieron entre 2008 y 2020, justo el año en que se declaró la pandemia y el aniversario de Beethoven...

Sí, las grabaciones también son un verdadero documento del tiempo que hemos vivido. Todas son grabaciones en vivo, con público, excepto en el *Quinto Concierto*, el único que se grabó sin público debido a las restricciones impuestas por la situación sanitaria.

Hemos pasado de una inquietud por el Covid a una inquietud con la invasión y guerra en Ucrania, ¿qué cree que pensaría Beethoven de esta reacción humana tan bárbara?

"Qué vida destructiva y desoladora a mi alrededor, nada más que tambores, cañones y miseria humana de todo tipo", escribió Beethoven desesperadamente a su editor Breitkopf & Härtel, mientras las tropas de Napoleón sitiaban Viena en 1809 y componía su *Quinto Concierto*. Si usted recuerda, también Beethoven inicialmente quiso dedicar su *Tercera Sinfonía* a Napoleón, pero debido a la guerra retiró inmediatamente esa dedicatoria. Definitivamente, pienso que las circunstancias externas que se estaban viviendo tuvieron un efecto en la obra de Beethoven en aquel momento. Y supongo que no sería diferente hoy en día. Beethoven era un humanista, fue un profundo admirador del filósofo Emmanuel Kant. Beethoven había interiorizado su lema, escrito en la *Crítica de la Razón Práctica*: "Dos cosas llenan mi ánimo de creciente admiración y respeto a medida que pienso y profundizo en ellas: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí". ¿No nos dice esto mucho sobre Beethoven?

Absolutamente... Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

www.margarita-hoehenrieder.de

RENATA TEBALDI

Un siglo de *La voce d'angelo*

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

El pasado 1 de febrero se cumplieron cien años del nacimiento de Renata Tebaldi, sin duda una de las sopranos más significativas de las que surgieron tras el final de la Segunda Guerra Mundial. En realidad, aquellos años (segunda mitad de la década de los cuarenta y toda la de los cincuenta) los nombres femeninos que dominaban el espectro de la ópera italiana, a ojos de público y crítica, eran los de la pesaresa y Maria Callas. Estériles confrontaciones entre unos bandos y otros marcaban las preferencias de cada cual, siguiendo un comportamiento más propio de hinchas de fútbol que de amantes o estudiosos del arte canoro. Este tipo de rivalidades, bastante frecuentes en el mundo de la ópera (aún presentes hoy en día), responden más a preferencias personales de índole visceral que a un análisis inteligente de las razones por las que defender a una u otra artista o defenestrar a la contraria.

Sobre todo, en el caso que nos atañe, resulta evidente que ambas cantantes poseían características muy diferentes que hacían inútil la comparación entre una y otra. ¿Por qué hemos de prescindir de las reencarnaciones de *Tosca* de una u otra? Independientemente de las preferencias de cada cual, ambas son extraordinarias y han de ser contempladas como dos formas muy diferentes entre sí de abordar la problemática que entraña el personaje, tanto desde el punto de vista vocal como teatral. Del mismo modo, también en ambos casos comprendemos la forma en que cada una de ellas adapta su concepción del personaje a sus propias posibilidades. La elegancia y sutileza de la Tebaldi y la fuerza expresiva de la Callas son dos cualidades que, más que a la confrontación, deben llevar a la complementación que nos ayuda a comprender a la heroína pucciniana de modo más completo.

Años de aprendizaje

El padre de Renata Tebaldi, Teobaldo Tebaldi, era un violonchelista bastante mediocre que apenas alcanzaba a mantener una familia que reposaba sobre los hombros de su esposa, Giuseppina Barbieri, de profesión enfermera y gran aficionada al canto. Al poco de nacer su hija, Teobaldo abandonó el hogar. La pequeña Renata sufrió un ataque de poliometitis a los tres años de edad que, gracias a la experiencia y dedicación maternas, pudo superar sin grandes secuelas. La afición canora de la madre hizo que pronto comenzase sus contactos con la música; así, Renata Tebaldi comenzó sus estudios de piano de forma privada, bajo la supervisión de Giuseppina Passani, quien también la inició en el canto. Tras un periodo de formación musical, en que debía decidirse entre la voz y las teclas, Renata se decidió por la primera sin muchas cavilaciones; en realidad era lo que había recibido de su propia madre. Ya en el Conservatorio



© DECCA CLASSICS

Renata Tebaldi, de la que en 2022 celebramos el centenario de su nacimiento.

Arrigo Boito de Parma, a los 17 años, recibe lecciones de Italo Brancucci y Ettore Campogalliani. El verdadero acontecimiento que acelera de forma firme la carrera de la italiana es la audición que le concede la famosa Carmen Melis, conocida de su madre, al año siguiente ingresando en el Conservatorio de Pesaro, su ciudad natal.

Momentos claves

Podemos marcar tres momentos claves en estos primeros años de formación de la cantante. Uno es el anteriormente referido: la audición con Carmen Melis en 1940. Otro, su debut en el Teatro Sociale de Rovigo en el papel de Elena del *Mefistofele* de Boito (1944) y, finalmente, su intervención en el concierto de reapertura de la Scala de Milán en 1946 tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el célebre momento en que un Toscanini recién llegado de América para la ocasión, expresó la famosa frase "La voce d'angelo", al final del *Te Deum* de las *Cuatro piezas sacras* de Verdi, que serviría a partir de entonces para referirse a la italiana.

No obstante, entre estos dos años referidos, la actividad de Tebaldi alcanzó una gran aceleración que le permitió abordar un gran número de los personajes que llegarían a componer su repertorio. Mencionamos algunos de los roles que cantó durante estos primeros años para hacernos una idea: En 1945, sus primeras Mimi de *La Bohème* y Suzel de *L'amico Fritz* en Parma, además de su primera Desdémona en Trieste; en 1946, su primera Maddalena de Coigni, de *Andrea Chénier* en el Teatro Regio de Roma, además de Elsa, de *Lohengrin* (en italiano), en el mismo lugar; también de este último año, es su primera *Tosca* en el Teatro Bellini de Catania.

Como podemos comprobar, son estos dos primeros años en los que se inicia realmente la carrera de la italiana, los

"Toscanini expresó la famosa frase 'La voce d'angelo' al escuchar a Tebaldi en el concierto de reapertura de La Scala en 1946 tras el final de la Segunda Guerra Mundial"

que nos marcan algunas de las pautas que van a concretar un repertorio perfectamente trazado en lo que se refiere a sus propias características vocales; sin duda, en este planteamiento no tuvo poco que ver la influencia de la citada Carmen Melis como asesora durante estos primeros pasos.

Características

La voz de la Tebaldi en sus inicios es de soprano lírica con un agudo que puede llegar al *spinto* (Si 4 o incluso Do 5); más tarde, se iría ensanchando por el centro, pudiendo llegar al lírico-dramático o, muy raramente, al dramático. La técnica vocal desarrollada la permite aplicar con maestría algunas de las figuras como el *portamento*, la media voz o el *legato*, llegando a conseguir arcos perfectos de *pianissimo* al *forte* y del *forte* al *pianissimo*, conservando siempre una pureza tímbrica casi cristalina; por su puesto, nos referimos a los años anteriores a los que se produce ese ensanchamiento de la voz, que comienza a aparecer durante la segunda mitad de la década de los cincuenta. Más tarde, la zona más aguda de su tesitura quedaría sensiblemente dañada, adoptando desarrollos más dramáticos, un poco ajenos a sus propias características.

Desde el punto de vista teatral, la italiana mostraba una imponente presencia escénica, tanto por su altura corporal como por su fina y personal belleza. Estas cualidades eran aprovechadas en beneficio de una elegancia como pocas veces se han podido apreciar sobre el escenario. No obstante, unas y otras cualidades eran empañadas por la parca movilidad sobre las tablas y la carencia casi total de expresividad dramática, que afectaban seriamente a la credibilidad teatral de sus personajes.

Sin duda, estas consideraciones hacen que las actuaciones de la Tebaldi sean mucho mejor apreciadas por el aficionado medio desde el audio que desde la imagen (no por el investigador o historiador), más allá de la calidad que, por fecha de grabación, ésta presente. No obstante, como se podrá comprobar en la última página, no nos hemos cohibido de reseñar un par de documentos que han de ser considerados, como tales, de inestimable valor. Todo aquel interesado en conocerlos, más que acudir al producto físico, ni qué decir tiene que descatalogado en los tiempos que corren, puede acceder a ellos (y a otros conservados de la cantante de Pesaro) vía YouTube.

El repertorio

Ya hemos marcado en el punto anterior algunas de las vías por donde discurre el repertorio de la italiana, que deben ser desarrolladas convenientemente. En primer lugar, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que este repertorio presenta una mayor amplitud de lo que a primera vista podría dar a entender. Si bien es cierto que el *bel canto* se encuentra prácticamente desaparecido, a excepción de Rossini, sí observamos en él tentáculos que abarcan desde el barroco (*Julio César* de Haendel) hasta el post verismo (*Mefistofele* de Boito), pasando por Mozart (*Don Giovanni* o *Las bodas de Fígaro*), la ópera francesa (*Fausto* de Gounod), la alemana (*Lohengrin* o *Los Maestros cantores*) o, incluso, la rusa (Tatyana del *Eugéne Oneguín*). Por supuesto, sus intervenciones en papeles de las óperas de Wagner y Tchaikovsky son en sus traducciones al italiano, como solía ser costumbre en los cantantes de su época. Habría que haber visto cómo se hubiera desenvuelto la de Pesaro en estos papeles si hubiera nacido cincuenta años más tarde, con la realidad de poder acceder al aprendizaje del idioma original.

En cualquier caso, a pesar de los diferentes extremos a los que llegan estos tentáculos, es evidente que el tronco sobre el que Tebaldi asienta su repertorio lo constituyen las creaciones de Verdi y Puccini. Queremos hacer hincapié en



© FONDAZIONE MUSEO RENATA TEBALDI

“Desde el punto de vista teatral, la italiana mostraba una imponente presencia escénica, tanto por su altura corporal como por su fina y personal belleza”.

ello, pues suele ser habitual que se tome al segundo como patrón en perjuicio del primero, y creemos que deben ser considerados a la par. Ambos, al igual que sucede con algunos de los veristas (Giordano, Mascagni) y post veristas (Boito), ya se encuentran en esos primeros años, como hemos dejado constancia en las líneas precedentes. De Verdi abarcará, desde algunas de sus primeras óperas (*Giovanna d'Arco* en 1951) hasta el personaje de Alice Ford de *Falstaff*, con Victor de Sabata, en ese mismo año. Muy significativa, a estudiar, es *La Traviata* de 1952, con un joven Giulini, tres años antes de su famosa versión con la Callas para la producción de Visconti. Decimos a estudiar, tanto por sus virtudes como por sus defectos; evidentemente, las posibilidades vocales de la italiana se adaptan mucho mejor a la Violeta del primer acto que a la de los dos últimos, muy especialmente la del tercero. No obstante, *Juana de Arco* aparte, creemos que las contribuciones más acertadas a la producción del de Busseto de Renata Tebaldi hemos de buscarlas en sus recreaciones de los papeles de Amelia (*Un ballo in maschera*), Leonora (*La forza del destino*), Aida, o Desdémona en *Otello*. Siempre, teniendo en cuenta que la voz va perdiendo frescura en el agudo a medida que avanza la edad de la cantante. Por ejemplo, desde el punto de vista vocal, interesa mucho más su *Aida* del 53 que la que cinco años más tarde grabase con Karajan, por más que en todos los demás aspectos, esta última sea muy superior.

En el caso de Puccini ocurre algo parecido. Hemos de reconocer que Tebaldi aborda prácticamente todas sus protagonistas femeninas, dictando lecciones magistrales en algunas de ellas. Un prodigio su *Manon Lescaut* y su recreación de Mimi, nos parece que superiores a lo conseguido por su más afamada *Tosca*. Pero, lo que más llama la atención es su valentía a la hora de abordar algunos de los personajes menos tratados por el repertorio general de las cantantes de

su tiempo, como es el caso de la Minnie de *La fanciulla del West*; un personaje que prácticamente redescubrió ella, a pesar de que después vinieran otras que la superasen.

Del resto del repertorio hemos de destacar muy especialmente uno de sus mayores logros desde todos los puntos de vista; nos referimos a la Maddalena de *Andrea Chénier* de Giordano, y muy especialmente a la versión que reseñamos en la última página de este artículo, del año 1960, cuando la voz ya había ensanchado y oscurecido, haciéndola muy apropiada para este papel que, además, dominaba dramáticamente. No menos importante, pero muy diferente, es su concepción del personaje protagonista de *La Wally*, de Catalani, otra ópera que dominó la de Pesaro y que hoy estaría prácticamente desaparecida del repertorio si no hubiese sido por su contribución. Para finalizar esta lista no podemos dejar de citar otro de sus mayores logros, que fue, sin duda, su recreación de los papeles de Margarita y Elena del *Mefistofele* de Boito, muy especialmente del último de los personajes mencionados, que le acompañó también a lo largo de toda su carrera.

Tampoco hemos de olvidar la importancia que para Renata Tebaldi tuvieron los recitales. Ella ponía especial interés en ellos, pues la menor exigencia desde el punto de vista teatral de los mismos, se adaptaba mucho más adecuadamente a sus propias características. Además, debemos recordar la facilidad con que la italiana abordaba el mundo de la canción, una atracción que sin duda había adquirido desde niña a través de su madre. Esta afinidad hacia los recitales, unida a la gran vocación que sentía hacia su arte, provoca que, a pesar de que su retirada oficial tuviera lugar en el Metropolitan en 1973, aún circulase por los escenarios hasta su despedida final de los mismos en la Scala, en 1976.

Renata Tebaldi dejó este mundo en 2004, víctima de un cáncer, cuando residía en San Marino, el lugar que la acompañó durante los últimos años de su vida

Discografía

Como siempre, en la última página del artículo se pueden encontrar las reseñas de algunas de las grabaciones más significativas en referencia al tema tratado. En esta ocasión, dadas las características del mismo, hemos tratado de combinar la calidad de unos registros, con la importancia desde el punto de vista documental de otros, de forma que estuviesen representados, más o menos, las diferentes etapas por las que pasó la cantante a lo largo de toda su carrera.



© FONDAZIONE MUSEO RENATA TEBALDI

“Tebaldi aborda prácticamente todas las protagonistas femeninas de Puccini, dictando lecciones magistrales en algunas de ellas”.

En 2014, Decca publicó un álbum de 66 CD en el que incluía la totalidad de las grabaciones de Renata Tebaldi para la que fue su firma en exclusiva durante toda su carrera. Creo que, como suele ser de rigor, dicha publicación estará descatalogada. No sabemos si en el transcurso de este año del centenario, Universal ideará algo al respecto. No obstante, como suele ser habitual en ese tipo de publicaciones, la mayor parte de su contenido ya había parecido antes por separado en diferentes ediciones. Algunas de estas ediciones aparecen en las reseñas a que nos referimos, si bien en ciertos casos bajo la publicación de otros sellos a los que la firma cedió derechos y que, sorprendentemente, hoy hacen más accesibles estas grabaciones.

Entre esta publicación y el resto de los registros “piratas”, muchos de los cuales aparecen en las reseñas, podemos hacernos una idea cabal de lo que dio de sí la carrera de la italiana desde sus inicios hasta, prácticamente, su retirada de los escenarios. Entre estos registros de actuaciones en vivo, hay algunos sobre los que cabe llamar especial atención, como los publicados por el sello Opera d’oro, donde aparecen algunas actuaciones en vivo del mayor interés, sobre todo histórico, como es el caso de la *Giovanna d’Arco* de 1951, a la que hacíamos referencia anteriormente, un título que no encontramos posteriormente en la carrera de Tebaldi. También, de la mayor importancia es el *Mefistofele* de 1966, con Ghiaurov, Bergonzi y Gardelli al podio, incluido en esta serie de Opera d’oro, que previamente había sido editado por Standing Room Only. También hemos de destacar, aunque no forma parte de la serie citada, la publicación en este sello de la producción de *Falstaff* de 1951, dirigida por Victor de Sabata, en la que, como ya señalamos anteriormente, la de Pesaro da vida al personaje de Alice Ford.

Hemos de advertir, para quienes no estén muy habituados a este tipo de publicaciones, que la imagen, en los casos del los DVD que proponemos, es muy deficiente, si la comparamos con las que suelen obtenerse hoy en día. Sobre ellas ha de prevalecer muy especialmente el valor documental que atesoran. Sin ellas, dificultaría mucho la apreciación de las características teatrales de la protagonista de este tema del mes.



© IMAGO / LEEMAGE

La soprano junto a su amiga y “supuesta rival” Maria Callas y Rudolf Bing, director del Metropolitan de Nueva York.

El repertorio en microsurco

Verdi, la piedra de toque



VERDI: Un ballo in Maschera. Pavarotti, Milnes. Academia Nacional Santa Cecilia / Bruno Bartoletti. Decca · 2 CD · ADD

Registro legendario de 1970. El de Amelia fue uno de los papeles estrella de la italiana. Suple con fina inteligencia musical las dificultades vocales. Se acompaña del joven Pavarotti que ya apuntaba al gran Riccardo que llegó a ser.



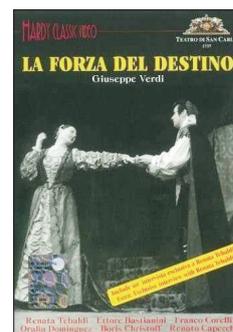
VERDI: Aida. Bergonzi, Simionato, MacNeil. Filarmónica de Viena / Herbert von Karajan. Decca · 2 CD · ADD

Otro registro icónico, tanto de la Tebaldi y el resto del cartel como de esta ópera, que debe ser conocido por todo buen amante del género que se precie. En su momento (1959) marcó un antes y un después en la concepción de la obra.



VERDI: Don Carlo. Bergonzi, Ghiaurov, Dieskau, Bumbry. Royal Opera House / Georg Solti. Decca · 3 CD · ADD

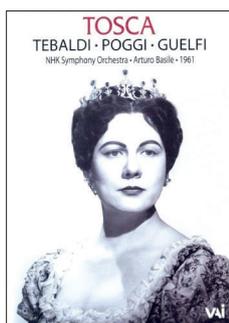
Grabación de mediados de los sesenta, una de las más redondas de esta ópera, con un plantel de solistas estratosférico y la magistral dirección de Solti. Quizás, precisamente, la Elisabetta de la italiana fue lo único que no llegó a esas alturas.



VERDI: La forza del destino. Corelli, Bastianini, Christoff. Teatro San Carlo de Nápoles / Molinari Pradelli. Hardy · DVD · 4:3 · Blanco y negro

Una de las óperas completas protagonizadas por la Tebaldi que han llegado a nuestros días con calidad de imagen y sonido aceptables. El de Leonora fue siempre uno de sus papeles unánimemente reconocidos (10 de marzo de 1958).

Puccini omnipresente



PUCCHINI: Tosca. Poggi, Guelfi. Sinfónica NHK / Arturo Basile. Vai · DVD · 4:3 · Blanco y negro

En el año 1961 Tebaldi llevaba bajo su piel el papel de Floria Tosca. Al menos dos importantes actuaciones fueron llevadas a cabo por la italiana: En Stuttgart con London y Patané, y la que proponemos, con Poggi, Guelfi y Basile, en Tokyo.



PUCCHINI: La Fanciulla del West. Del Monaco, MacNeil. Academia de Santa Cecilia / Franco Capuana. Alto · 2 CD · ADD

Se trata del legendario registro de 1958 para Decca, cuya remasterización, ya descatálogada hace tiempo, recuperó más tarde la firma Altus a precio de saldo. Posiblemente fue la primera grabación que hizo verdadera justicia a la obra.



PUCCHINI: Il Trittico. Del Monaco, Merrill, Simionato, Corena. Mayo Musical Florentino / Lamberto Gardelli. Decca · 3 CD · ADD

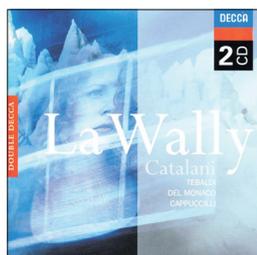
Uno de los primeros Trípticos puccinianos completos llevados a los estudios de grabación. Debe ser reconocida la iniciativa de la Tebaldi en este aspecto, mejor en *Il tabarro* que en las otras dos óperas, así como el sentido unitario de Gardelli.



PUCCHINI: Turandot. Nilsson, Bjoerling, Tozzi. Ópera de Roma / Erich Leinsdorf. Alto · 2 CD · ADD

Es la remasterización del famoso registro para RCA de 1960, recuperada por la firma Altus. El de Liu fue otro de los personajes icónicos de los encarnados por la italiana. Sin duda esta es una de sus aportaciones más celebradas al respecto.

Los otros, verismo y más



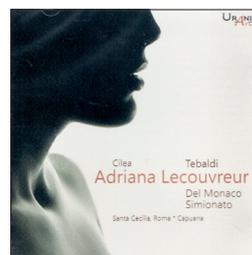
CATALANI: La Wally. Del Monaco, Cappuccilli. Ópera Nacional Montecarlo / Fausto Cleva. Decca · 2 CD · ADD

Renata Tebaldi contribuyó decisivamente en el reconocimiento y difusión de esta ópera, cuyo dramático personaje parece llevar dentro de sí como si para ella representara algo más allá del puro pentagrama. Otro de sus papeles icónicos.



GIORDANO: Andrea Chénier. Corelli, Bastianini. Ópera Estatal de Viena / Lovro von Matačić. Orfeo · 2 CD · ADD

Esta importante versión procede de una representación en vivo en la Ópera de Viena de junio de 1960, cuatro años más tarde de que Decca registrara la obra con la de Pesaro, Mario del Monaco, el mismo Bastianini y Gavazzeni a la batuta.



CILEA: Adriana Lecouvreur. Del Monaco, Simionato. Santa Cecilia de Roma / Franco Capuana. Urania · 2 CD · ADD

Otro de los personajes icónicos de Renata Tebaldi, al que inundaba también de gran dramatismo. Acompañada de Mario del Monaco quien, al igual que Gioletta Simionato o también Franco Capuana, fue uno de sus asiduos colaboradores.



ACTUACIONES LEGENDARIAS DE RENATA TEBALDI. Obras de Boito, Catalani, Giordano, Puccini y Verdi. Ópera d'oro · 14 CD · ADD

Importante selección de interpretaciones claves en la carrera de la italiana. En ella podemos encontrar cosas como el *Mefistófeles* de 1966 con Bergonzi, Ghiaurov y compañía, o *La Traviata* de 1952 con Giulini, o la *Fedora* de 1961.

Jean Rondeau

El nuevo embajador del clavicémbalo

por Lorena Jiménez

Las señas exteriores de Jean Rondeau (París, 1991), son su peinado despeinado y lanzado hacia arriba, tupida barba castaña y atuendo de joven bohemio o de estrella del rock con *jeans* ajustados y botas marrones de vaquero. Un aspecto muy diferente al que se espera de un auténtico embajador del venerable clavicémbalo, que le ha dado fama como *l'enfant terrible* del clave. Pero, al margen de apariencias externas, el clavecinista francés es un intérprete brillante y una estrella de su instrumento; su talento excepcional, virtuosismo, dominio técnico y nítida articulación han recibido el elogio de la crítica, que le considera uno de los principales clavecinistas de la actualidad. "Uno de los talentos naturales más interesantes que se pueden escuchar hoy en el escenario de la música clásica" (*Washington Post*). El niño de seis años que un día se enamoró del sonido del clave que sonaba en la radio, sin imaginar siquiera el aspecto que podía tener aquel instrumento, ha roto los límites del clavicémbalo y sus conciertos, a menudo con entradas agotadas, han despertado el entusiasmo del público de todo el mundo por un instrumento que popularmente se estereotipa como arcaico. El jovencísimo alumno de la célebre clavecinista Blandine Verlet, "para quien de niño pasaba páginas en sus recitales", continuó su formación en el Conservatoire national supérieur de musique de París y la Guildhall School of Music de Londres; con tan solo 21 años se convirtió en uno de los intérpretes más jóvenes en obtener el Primer Premio en el Concurso Internacional de Clavecín de Brujas, el EUBO Development Trust como el músico joven más prometedor de la Unión Europea, un segundo premio en el Concurso Internacional Primavera de Praga y el premio a la mejor interpretación de una pieza contemporánea escrita para este evento. Tres años después y varios premios más, Jean Rondeau sacaba al mercado su primer disco *Imagine* como artista exclusivo de Erato. De su trayectoria profesional y su última aventura musical, hablamos en charla telefónica pocos días antes de su regreso a España en el marco de su *Goldberg Tour 2022*.



Este mes interpretará las *Variaciones Goldberg* de Bach en el Petit Palau de Barcelona y la Fundación Juan March de Madrid, coincidiendo con la gira europea, que está haciendo por carretera junto a su amigo y afinador, Florian Donati, y con su propio clavicémbalo...

Sí, así es... En esta gira tratamos de seguir la lógica, geográficamente hablando, y de viajar con un clavicémbalo para casi todos los conciertos de este *tour* europeo, pero no es frecuente tener la posibilidad de hacer esto, porque normalmente usamos los clavicémbalos locales... Así que es muy interesante poder tener el mismo instrumento, ya que es un instrumento que yo conozco muy bien, y eso permite dar una continuidad al *tour*... Y sí, es cierto que la mayor parte del tiempo viajamos en coche...

Para preparar estas *Variaciones Goldberg* consultó una edición original de la partitura conservada en la Bibliothèque Nationale de París...

La verdad es que siempre trato de encontrar la fuente más auténtica para la obra que estoy trabajando. Y como las *Goldberg* se han tocado y grabado mucho, simplemente quería asegurarme de estar lo más cerca posible de la fuente original... No tenemos un manuscrito original, lamentablemente, pero sí hay un facsímil del siglo XVIII, con anotaciones del propio Bach, así que sabemos que miró la partitura y que corrigió algunas cosas... Para mí, se trata de una fuente muy valiosa y auténtica, y por eso la utilizo...

¿Por qué describe las *Variaciones Goldberg* como una oda al silencio?

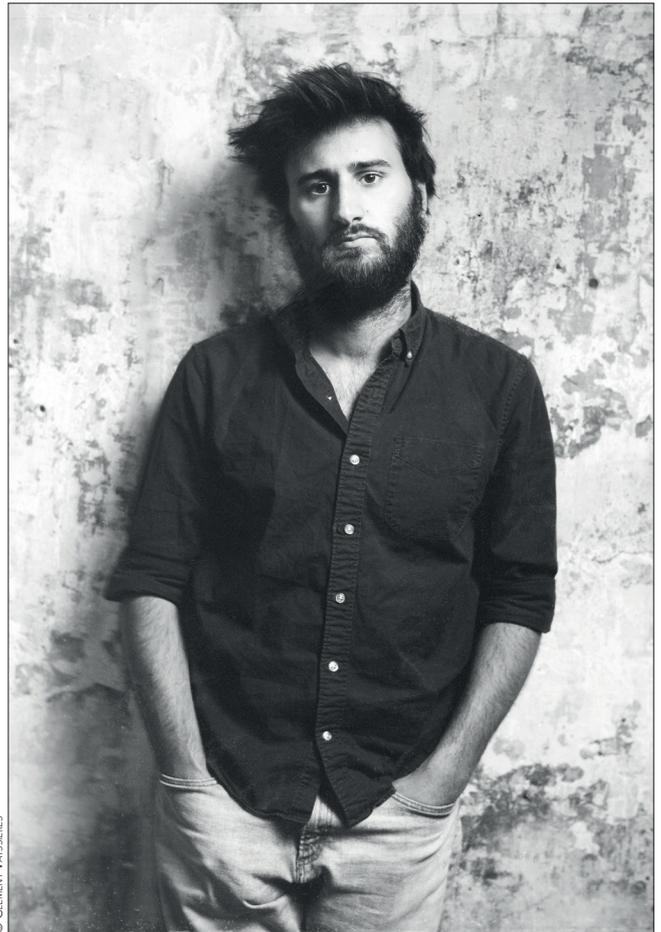
Bueno... No me gusta hablar de la música, así que normalmente uso una analogía o una metáfora para tratar de explicar algo sobre la música, porque creo que es imposible hablar de la música misma... Para el músico, el silencio es siempre la base del trabajo; el tiempo y el silencio... Las *Variaciones Goldberg* es una obra enorme, tendría que estar hablando y haciendo el análisis de esta obra durante horas, por lo que tratar de resumirlo es muy complicado... Se trata de una obra inmensa, en la que vemos diferentes formas de usar el teclado, una obra rica en imaginación y también es muy completa...

Por cierto, ¿qué es lo que más le gusta de tocar Bach?

La música de Bach es una gran fuente de educación... A muchos músicos les gusta volver a Bach. Creo que su música es muy transcendental, va más allá de muchas cosas, yo diría que va incluso más allá de su propio compositor; va más allá de la interpretación, de la instrumentación... En mi opinión, como músico, tienes que dejar que la música fluya y no necesitas hacer mucho más... Y ya es muy complicado no hacer mucho más (risas)... Con esto, quiero decir que no hay que forzarla... Su música también nos da una lección con respecto al ego, porque si hay mucho ego cuando se toca la música de Bach, entonces ese ego no deja fluir a la música, no deja que sea ella...

Hábleme del clavicémbalo con el que está viajando por Europa para este *tour* de primavera con las *Goldberg*... ¿Qué tipo de clavicémbalo es?

Pues el instrumento que he escogido para el *tour* es un modelo alemán. No se trata exactamente de una copia, porque los actuales constructores de clavicémbalo no solo tratan de copiar, sino que también tratan de inspirarse en la tradición de los constructores de la época barroca... Así que no es una copia, pero se inspira en modelos alemanes... Ha sido realizado por el constructor finlandés Jukka Ollikka, que reside en Praga, y es un instrumento que está muy bien equilibrado en todos sus registros, por lo que es muy completo, se siente realmente la madera y también es muy flexible, así que creo que es fantástico para las *Variaciones Goldberg*...



© CLEMENT VASSIERES

Jean Rondeau interpretará en abril las *Variaciones Goldberg* de Bach en el Petit Palau de Barcelona y la Fundación Juan March de Madrid.

¿Usa diferentes tipos de clavicémbalo en función del repertorio que interpreta?

Sí... pero no es que se tenga que usar necesariamente un clavicémbalo francés para tocar música francesa o un instrumento italiano o alemán para otros repertorios, porque de alguna manera, en la época también había instrumentos franceses en Alemania e instrumentos alemanes en Francia, etc. Pero sí hay repertorios que son menos flexibles en ese sentido; por ejemplo, no puedes tocar realmente música francesa en un instrumento italiano... Digamos que todo depende del estilo y del lenguaje de la música... Así que cuando, por ejemplo, toco Rameau, lo toco en un instrumento francés...

¿Y prefiere instrumentos históricos o copias de instrumentos históricos?

Realmente no tengo preferencias; no es que por ser histórico sea mejor, o por ser contemporáneo sea mejor... La verdad es que depende también mucho de cómo ha sido la restauración del instrumento... Creo que toda relación con un instrumento es única y muy personal, así que los instrumentos en los que toco o grabo son instrumentos que me gustan mucho... Por ejemplo, para el disco de Rameau, grabé en un instrumento histórico, pero para otros discos, grabé en instrumentos contemporáneos...

"Las Goldberg es una obra inmensa, en la que vemos diferentes formas de usar el teclado, una obra rica en imaginación y muy completa"



© MATHIAS BENGUELI

“Bach nos da una lección con respecto al ego, porque si hay mucho ego cuando se toca su música, entonces ese ego no deja fluirla, no deja que sea ella”, afirma el clavecinista.

Normalmente, los niños suelen decidirse por el piano o el violín... ¿Cómo descubrió el clavecín?

Cuando tenía cinco años, escuché este instrumento en la radio y realmente me encantó, y quise aprender a tocarlo de inmediato... Y empecé a trabajar en él con seis años, porque tuve la gran oportunidad de conocer a Blandine Verlet, que fue mi profesora durante más de una década... Así que empecé bastante pronto con el clavecín...

El clavecín es un instrumento que no deja indiferente a nadie. O te gusta o lo detestas... ¿Qué destacaría en particular de ese potencial, que no tienen otros instrumentos?

Creo que es un instrumento muy delicado, *soft*, y también es íntimo, así que invita a que la gente esté atenta y a una escucha cuidadosa... No sabría decir una razón concreta por la que me gusta, pero descubrí este instrumento cuando era un niño y todavía lo amo...

¿La conexión del cuerpo con el instrumento es diferente en el clavecín con respecto al piano?

Sí, la técnica y los gestos son muy diferentes... El sonido es diferente... la expresión es diferente... Yo también toco el piano... y sí, es muy diferente...

El particular sonido del clavecín exige una buena acústica de la sala. ¿Alguna sala preferida?

Como a todos los músicos, me gustan las salas que tienen una fantástica acústica, pero soy muy afortunado porque durante este *tour*, la mayoría de las fechas son en salas fantásticas

“El clavecín es un instrumento muy delicado, *soft*, y también es íntimo, así que invita a que la gente esté atenta y a una escucha cuidadosa”

cas, como la Philharmonie de Berlín o La Chaux-de-Fonds en Suiza que tiene una acústica extraordinaria... Iremos también al Petit Palau en Barcelona, al Wigmore Hall de Londres, el Concertgebouw de Ámsterdam... Todos esos sitios tienen muy buena acústica...

Y también vendrá a la Fundación Juan March de Madrid, donde ya ha actuado en otras ocasiones... ¿Le va bien la acústica de esa sala al clavecín?

Pues es un poco seca... Prefiero la acústica del Auditorio Nacional...

Hablemos de sus grabaciones discográficas. ¿Cómo recuerda el trabajo de *Imagine*, su primera grabación en solitario? ¿Su homenaje a Bach, fue también un homenaje a Lennon?

No... simplemente es el tema del álbum, que tiene que ver con la imaginación, porque en este álbum hay sobre todo transcripciones del mismo Bach, pero también de otros compositores. La idea era ver cómo se transcribe en cierto sentido de un lenguaje a otro, de un instrumento a otro... La música es algo vivo, así que siempre hay una transcripción, una reescritura, una recreación en definitiva...

Su segundo álbum, *Vertigo*, estuvo dedicado a los compositores de ópera francesa Jean-Philippe Rameau y Joseph-Nicolas-Pancrace Royer. ¿El clavecín es un instrumento que puede cantar?

Sí, por supuesto... Cada instrumento musical puede cantar, en cierta manera, y es nuestro deber hacerlo cantar... Y para el disco *Vertigo*, el enfoque fue la ópera, todas las piezas son, en cierto modo, transcripciones de las óperas de Rameau y Royer... Quería mostrar lo importante que fue esa vida musical operística del siglo XVIII para el clavecín, ya que fue una forma de trasladar la ópera a un escenario y un espacio mucho más intimista... Quería mostrar, en definitiva, lo operístico que puede ser el clavecín...

Para su tercer álbum eligió quince de las Sonatas de Domenico Scarlatti... ¿Cuál es la principal dificultad a la hora de abordar la música del compositor napolitano?

Creo que tenemos que responder a su locura... Todas las Sonatas tienen la misma forma musical AABB, y aunque aparentemente sea una forma constreñida, fue capaz de imaginar muchas cosas en el teclado, explorar armonías, etc. Y, a veces, de una forma muy loca... Así que creo que la idea es ser capaz de responder a su locura, para poder interpretar su música... Diría que ese es uno de los principales retos...

¿Escuchó las grabaciones de otros intérpretes anteriores, antes de hacer su propia grabación?

No, por lo general no escucho mucha música para clavicémbalo e incluso cuando trabajo o hago cierto repertorio, no escucho nunca lo que estoy trabajando... Así que realmente no...

Barricades es el título del disco que grabó junto a su amigo, el laudista Thomas Dunford, con obras de Couperin, Marin Marais, Lambert, Charpentier o Rameau, entre otros compositores franceses del siglo XVII y XVIII... ¿Por qué una grabación a dúo y por qué el título de Barricades?

El título proviene de la obra de Couperin *Les Barricades Mystérieuses*, que es un título muy poético. Se trata de una obra para clavicémbalo pero, en realidad, es como si estuviera escrita para laúd, así que fue muy interesante para nosotros acercarnos a esta obra y tocarla juntos, y como esta pieza era la parte central de nuestro programa, decidimos basar el título del álbum en ella... Nos gusta mucho tocar juntos y, de hecho, ya habíamos tocado juntos mucha música francesa antes de grabar este álbum... Así que para nosotros grabar el programa de este disco fue algo totalmente natural...

¿Y cuándo empezó realmente su colaboración con Thomas Dunford?

No recuerdo bien el año, pero creo que fue en 2014, más o menos...

También toca el continuo con el ensemble Jupiter, fundado por el propio Thomas Dunford... ¿Cuál es la clave para un buen continuo?

Sí, a veces toco con ellos, pero no todo el tiempo, porque tengo muchos proyectos yo solo, pero, al menos, participo en las grabaciones... El continuo es una improvisación, porque no tocas notas escritas... Está escrito el bajo y tú improvisas el *accompagnato*... Diría que una de las cosas que hay que hacer para conseguir un fantástico continuo es ser capaz de estar muy atento con lo que está pasando a tu alrededor, porque tienes que hacer un acompañamiento. Así que tienes que escuchar muy bien a los que estás acompañando, y no planificar lo que vas a hacer, sino simplemente reaccionar en el momento presente a lo que están haciendo los otros músicos...

¿Y sigue tocando con el Nevermind Quartet? ¿Qué tipo de repertorio tocan?

Sí... Nos concentramos, sobre todo, en la música del siglo XVIII, porque tenemos viola da gamba, y la viola da gamba desapareció en el siglo XIX... También tenemos traveso, que no tuvo mucho repertorio en el XVII. Así que, en definitiva, estamos enfocados, sobre todo, en la música francesa y alemana del siglo XVIII... Bach y también su hijo Carl Philipp Emanuel Bach... De hecho, nuestro último álbum está dedicado a C.P.E. Bach... Y a veces, también hacemos música contemporánea; hicimos una obra compuesta para nosotros por Philippe Hersant... Nos gusta mucho tocar juntos, porque llevamos ya casi diez años tocando juntos, y es un grupo, es decir, no es un *ensemble*, lo que significa que son siempre los mismos músicos, no van cambiando... Y creo que eso es



© CLEMENT VAYSERES

El clavecinista ha grabado varios discos de clavicémbalo para el sello Erato de Warner Classics, entre ellos las *Variaciones Goldberg*.

muy interesante para el sonido del grupo, porque nos conocemos muy bien y sabemos cómo tocamos...

Hablando del miembro más innovador de la familia Bach, ¿qué tal la experiencia de dirigir desde el clavicémbalo a la Kammerorchester Basel con la música de C. P. E. Bach? ¿Le gusta dirigir?

Para mí, el interés en dirigir está en tratar de ofrecer a los músicos el modo en que se escuchan entre ellos tanto como sea posible, y dejarles tocar... Me gusta la música de cámara, así que cuando dirijo, trato de tener, en cierto modo, la actitud de un músico de música de cámara...

No solo toca música barroca, también ha tocado los Conciertos para clavicémbalo de Poulenc y de Martinu... ¿Le gusta hacer también ese tipo de repertorio?

Sí, así es... Y sí, lo cierto es que me gustan mucho... Toqué también el *Concierto* del compositor suizo Frank Martin... Me gusta mucho el *Concierto* de Poulenc, es una pieza extraordinaria, realmente única, ya que no hay otro concierto para clavicémbalo y orquesta sinfónica. Normalmente suelen ser para pequeñas orquestas y orquestas de cámara... Así que me gusta mucho defender esta obra y tratar de tocarla adecuadamente (risas).

¿Y qué tal se lleva con la música contemporánea? ¿Le gusta que compongan obras para usted?

Sí, a veces, también me gusta tocar música nueva en el clavicémbalo. Me gusta colaborar con los compositores y dialogar con ellos, y no que te den la partitura y la toques... Trato de explorar lo más posible, porque el clavicémbalo es un instrumento muy flexible, y permite expresar diferentes lenguajes musicales, así que trato de responder a eso...

Una última pregunta... ¿Sigue tocando Jazz con Note Forget?

No, dejé de tocar Jazz hace unos años... Pero estudié música de Jazz de joven, y era muy interesante por la improvisación...

Gracias por su tiempo y ¡buen viaje con las Goldberg!

Julie Fuchs

Para quitarse el sombrero

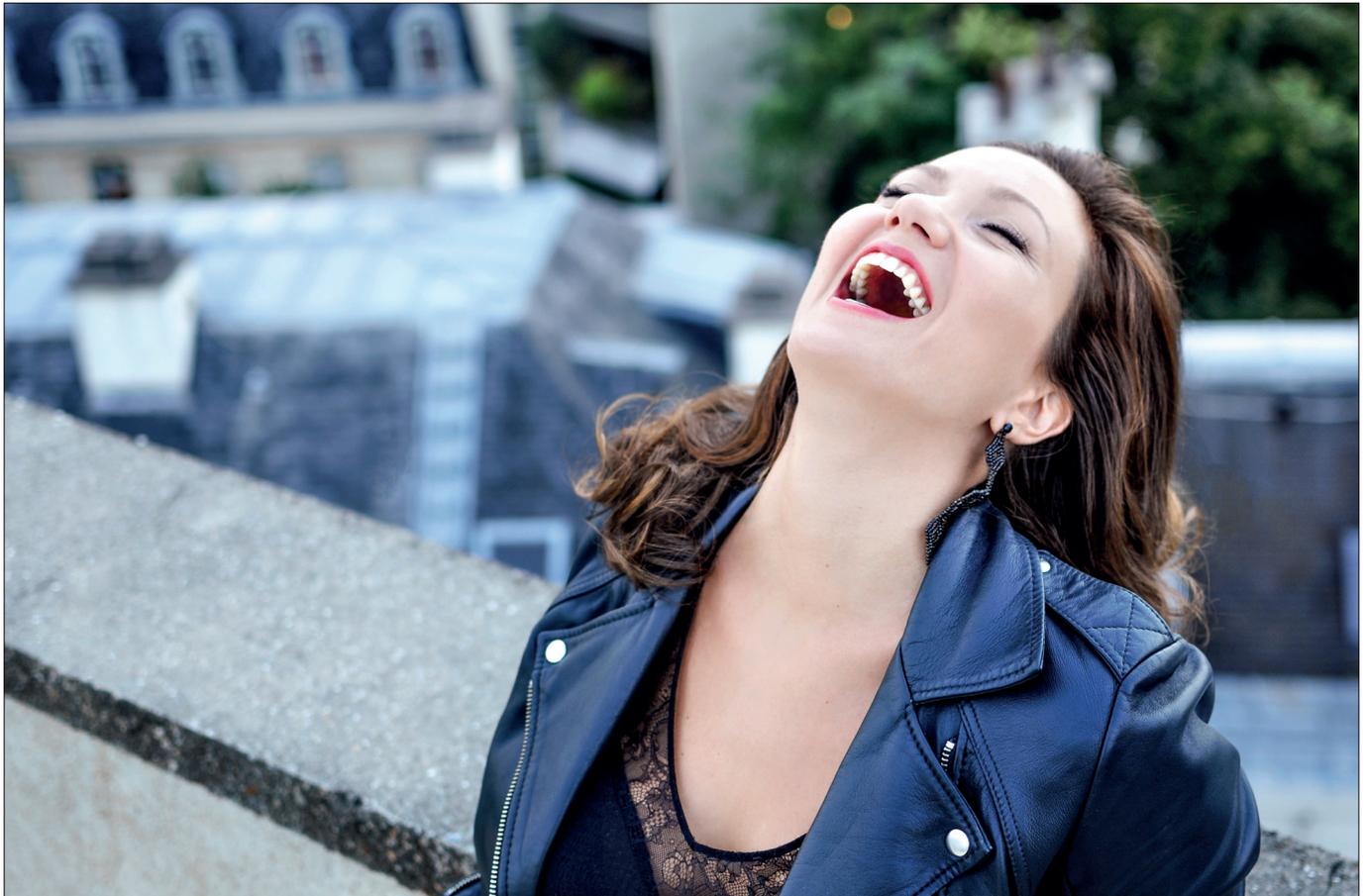
por Blanca Gutiérrez Cardona

La joven soprano francesa Julie Fuchs está de actualidad en nuestro país, ya que ha protagonizado hace escasas semanas la nueva producción del *Pelléas et Mélisande* de Debussy programado por el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, y en abril será la Susanna de *Le nozze di Figaro* de Mozart que presenta el Teatro Real de Madrid.

Desde que descubrió que su verdadera vocación musical era la de cantante y no la de instrumentista, su voz de soprano ligera la ha hecho triunfar en numerosos escenarios internacionales. Sorprende la versatilidad de la que hace gala y la amplitud de estilos que abarca su repertorio, ya que aborda los principales papeles para su tesitura (Morgana, en *Alcina*, de Haendel; Angelica, en *Orlando*, también de Haendel; Servilia, en *La clemenza di Tito*, de Mozart; Marzelline, en *Fidelio*, de Beethoven; La condesa de Folleville, en *Il viaggio a Reims*, de Rossini, entre muchos otros), y año a año va incorporando nuevos roles, como el de Julieta en la ópera de Gounod, pese a que no pudiera estrenarlo por contagiarse de Covid. Prueba de ello es su actividad en este primer semestre en España, donde tras Debussy abordará Mozart. Además, entre producción y producción, ha sacado tiempo para ofrecer un recital en Canarias, en el marco del festival El rayo verde, en la isla de La Palma. Fuchs es también conocida por su activismo en las redes sociales, que emplea como un poderoso instrumento para dar a conocer la ópera entre un público que no se ha acercado al género por diversas razones. Curiosa por naturaleza, apela a la curiosidad de otros para despertar su interés por la ópera, y para ello utiliza la herramienta infalible del siglo XXI, las redes sociales, que también le sirven para normalizar su papel de joven madre trabajadora.

Entre el *Pelléas et Mélisande* del Liceu, y *Le nozze di Figaro* Julie Fuchs nos atiende, para charlar con RITMO sobre su carrera profesional y sobre su presencia activa en las redes sociales.





© SARAH BOULASSE

“Mélisande y Susanna son dos roles muy diferentes en cuanto a los caminos por los que me hacen transitar, tanto a nivel teatral como personal”, afirma la soprano Julie Fuchs.

Encadena varios trabajos en España, muy diferentes entre sí, de Debussy a Mozart en un par de meses, un salto estético que da un poco de vértigo, ¿no?

El vértigo es más emocional que estilístico, dado que la variedad de mi repertorio siempre me ha nutrido enormemente y me ha protegido. Por el contrario, estos dos roles son muy diferentes en cuanto a los caminos por los que me hacen transitar tanto a nivel teatral como personal. Es desestabilizante y apasionante a la vez.

Precisamente su arco interpretativo va desde la música antigua hasta la contemporánea... ¿Podría explicarnos esta polivalencia, no muy habitual en la lírica?

No sé cómo explicar esto. Me siento bien en función de una obra, un rol, un equipo, no en función de un estilo. Abordar esta pluralidad de estilos plantea sin embargo interrogantes sumamente saludables y necesarios para un artista y músico. Pero cada estilo me aporta mucho. El barroco me exige trabajar sobre la libertad, Mozart sobre la pureza, el *bel canto* sobre la plasticidad de la voz, la canción francesa me permite una mayor creatividad y un trabajo más intimista... Y estos son solo ejemplos.

A Susanna ya la conoce, Mélisande es una nueva amiga... ¿Cómo se afrontan compromisos así de diferentes desde la técnica y desde la interpretación artística?

Trabajo duramente con diferentes *coaches* de técnica vocal, de dicción; los pianistas acompañantes también me guían en este trabajo de descubrir un personaje. Y, al final, me permito soltarme por completo y dejarme llevar por el papel y la obra. ¡Este es el mejor momento!

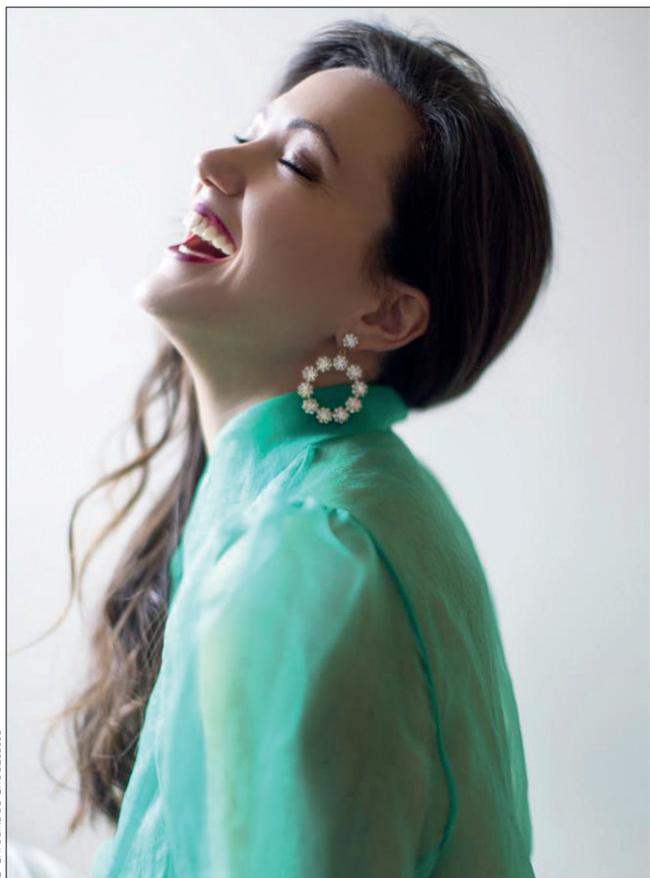
¿Qué le aportan estos roles como artista y qué parte suya deja en ellos sobre el escenario?

¡Susanna es mi amiga de toda la vida! Realmente tengo esta sensación. Me siento bastante próxima a ella: es activa, vivaz, sincera, le gusta jugar, se relaciona con casi todos los personajes de la obra. Siempre estoy feliz cuando canto Susanna. Y esta alegría me acompaña en mi vida diaria. Verá, tal vez la pregunta es qué papel llega a resonar con nosotros en lugar de qué le aportamos...

¿Nos lo aclara...?

Mélisande puede parecer más alejada de mí o de mi temperamento. Pero eso no ha impedido que me sumerja de lleno en su universo. Ella es, en última instancia, muy ingenua y fuerte al mismo tiempo, precisamente por esta honestidad que tiene su lado perdido. Está perdida pero no lo oculta. Y eso me parece muy poderoso. Como si fuera indiferente a todo, no reclama nada. Ella es, eso es todo. Ella simplemente recorre su historia, son los otros los que se vuelven frágiles en contacto con ella. Mélisande es un misterio. Y me ha encantado subir al escenario todas las noches permitiéndome no saber lo que Mélisande realmente quería. Es interesante notar que estos dos papeles son bastante centrales para la voz de una soprano y esto me resulta muy atractivo, porque no solo me ha hecho desarrollar mi registro medio, sino también porque me obliga a buscar más allá de

“El barroco me exige trabajar sobre la libertad, Mozart sobre la pureza, el *bel canto* sobre la plasticidad de la voz y la canción francesa me permite una mayor creatividad y un trabajo más intimista”



© CAROLINE DE CROQUELISE

Muy activa en las redes sociales, Julie Fuchs representa un nuevo modelo de cantante más cerca de un público global.

la tesitura o el virtuosismo a la hora de expresar emociones fuertes. Es un reto maravilloso.

Nos parecen dos papeles complicados, Mozart por muy habitual, Debussy por poco frecuente... De Susanna hay grandes referentes históricos, de Mélisande no tantos...

¡No los encuentro complicados en absoluto! ¿Sabe por qué? Porque estoy enamorada de su música. Y por supuesto que las escucho. Pero lo que ocurre es que o bien me aburro o bien me siento abrumada y enseguida dejo de escuchar.

Actualmente se siguen viviendo cancelaciones en el mundo artístico, ¿cómo vive este panorama de incertidumbre post Covid?

Creo que ya pronto habremos terminado con esta situación, ¿no? No tengo más ganas de hablar de ello. Estoy harta. Hemos sufrido demasiado desde todos los puntos de vista. Ahora estoy agradecida por cada nota cantada, cada espectáculo representado y cada público con el que me encuentro. Eso es todo.

Es muy activa en las redes sociales... ¿Considera que son un beneficio o un inconveniente en la carrera de los cantantes líricos, tan alejados del mundo pop?

Me parecen un espacio fantástico para expresarse con libertad, para dar a conocer un poco más nuestra profesión, para conectar y tener relación con nuestro público, para animar a

"Me siento bastante próxima a Susanna: es activa, vivaz, sincera, le gusta jugar y se relaciona con casi todos los personajes de la obra"

"Mélisande es un misterio, como si fuera indiferente a todo, no reclama nada; me ha encantado subir al escenario todas las noches permitiéndome no saber lo que ella realmente quería"

los jóvenes cantantes... Pero, sobre todo, no hay que creer que sean imprescindibles. Me divierten y me gustan, así que sí, soy activa en las redes sociales.

¿Las cree indispensables, incluso en el mundo de la lírica?

No. Muchas personas se inventan personalidades o se presionan con lo que pueden ver de los demás, puede ser peligroso. Yo veo las redes sociales como una ventana a la ópera, ¡pero eso no es ópera!

¿Cuál es su preferida, y por qué?

Instagram. Sin duda una cuestión de generación. Podemos divertirnos con ella, pero también descubrir cosas interesantes, conectar y compartir... Si supiera todas las cuentas interesantes que sigo...

Precisamente en las redes sociales destaca su iniciativa #operaisopen. ¿Podría explicar a nuestros lectores en qué consiste?

En 2018 lancé un proyecto internacional que busca demostrar que la ópera está abierta a cualquier persona que desee asistir, independientemente de sus ingresos, educación previa o edad. Empleo mi presencia en las redes sociales como vehículo para promover este concepto. En la cuenta @operaisopen publico contenido para "abrir" el proceso operístico a mis seguidores, dándoles una mirada tras bambalinas y respondiendo preguntas en sus publicaciones y stories. También informo a mis seguidores sobre entradas para estudiantes, para grupos, entradas para mayores, entradas de última hora, etc. Iniciativas que disuelven las barreras financieras, que educan o buscan incluir a un público más amplio... En cada lugar donde canto hago un concurso en mis redes sociales por un par de entradas. Para ganar, uno de mis seguidores debe traer un invitado que nunca haya asistido a la ópera. Luego me reúno con el ganador y comparto su opinión en las redes sociales sobre su experiencia. Y promuevo entre mis colegas y en las compañías donde canto el uso del hashtag #operaisopen para ayudar a difundir el mensaje de que la ópera está verdaderamente abierta a todos.

¿Por qué sintió la necesidad de crear esta iniciativa, alguna experiencia concreta, o una reflexión general sobre la situación de la lírica en la sociedad actual?

Siempre lo he hecho, cuando tenía entradas para ofrecer siempre intentaba dárselas a personas que no habrían venido si no las hubiese tenido (el panadero, mi primo, mi masajista...). Decidí darle una forma oficial, eso es todo. Y estaba cansada de escuchar siempre los mismos prejuicios. Tenía esta necesidad de decir lo más alto posible todo lo que digo ahora a través de esta iniciativa.

¿Cómo se imagina el mundo de la lírica dentro de, por ejemplo, 20 años?

Prefiero no pensar en ello. Intento mimar cada día dándole lo mejor que puedo, y recibiendo todo lo precioso que la vida nos ofrece. Y hay cosas buenas...

Muchas gracias por atendernos y dedicarnos su valioso tiempo.

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Temporada 21/22



Consulta aquí
la programación

OCNE y Fundación Juan March presentan

FOCUS FESTIVAL

Poéticas encontradas: la música española
en el período de entreguerras (1918-1939)

Focus Festival 01
Francia vs. Alemania
6 de mayo 19:30h

Álvaro Albiach *Director*
Orquesta Nacional de España

María de Pablos *Castilla. Poema sinfónico*
Joaquín Turina *Ritmos (fantasía coreográfica) op. 43*
Richard Wagner *Preludios de Tristán Isolda y Parsifal*
Conrado del Campo *Infierno de La divina comedia*

Sala Sinfónica
Auditorio Nacional del Música
Entradas 12 €

Focus Festival 02
Compromiso vs. Evasión
27 de mayo 19:30h

Jordi Francés *Director*
Orquesta y Coro Nacionales de España

Julián Bautista *Fantasía española para clarinete
y orquesta op. 17*
Roberto Gerhard *La peste. Cantata para narrador,
coro y orquesta*

Sala Sinfónica
Auditorio Nacional del Música
Entradas 12 €

Conciertos en la Fundación Juan March

Concierto de Cámara I
Simbolismo vs. Neoclasicismo
11 de mayo 18:30h

Jordi Navarro *Director*

Manuel de Falla *Pantomima y Danza Ritual
del juego, de El Amor Brujo (versión para sexteto)*

Rodolfo Halffter *Divertimento del ballet
Don Lindo de Almería para noneto*

Gustavo Pittaluga *Petite Suite*

A. José Martínez Palacios *Suite Ingenua para piano
y orquesta de cuerda y Ragtime Chic*

Evaristo Fernández Blanco *Suite para pequeña orquesta*

Joaquín Turina *Serenata op. 87*

Igor Stravinsky *Suites n.º 1 y n.º 2 para pequeña orquesta*

Auditorio Fundación Juan March
Entrada libre y gratuita
march.es/invitaciones

Concierto de Cámara II
Simbolismo vs. Neoclasicismo
18 de mayo 18:30h

Aitzol Iturriagagoitia *Violín*

David Apellániz *Violonchelo*

Alberto Rosado *Piano*

Emliana de Zubeldía *Trio "España"*

Roberto Gerhard *Trio n.º 2 en La bemol mayor*

Ernesto Halffter *Hommages*

Maurice Ravel *Trio en La menor*

Auditorio Fundación Juan March
Entrada libre y gratuita
march.es/invitaciones

Concierto de Cámara III
Poesía vs Música
25 de mayo 18:30h

Raquel Lojendio *Soprano*

Aurelio Viribay *Piano*

Alberto San Juan *Narración*

Obras de Óscar Esplá, Jesús García Leoz,
Jesús Guridi, Joaquín Nin, Joaquín Turina,
Emiliana de Zubeldía, Evaristo Fernández
Blanco, Manuel Palau, Fernando Obradors
y María Rodrigo

Textos de Gerardo Diego, Federico García Lorca,
Josefina de la Torre, Juan Ramón Jiménez,
Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Elena
Martín Vivaldi y Juan Larrea

Auditorio Fundación Juan March
Entrada libre y gratuita
march.es/invitaciones



Luis Zorita

En la capital mundial de la música

por Gonzalo Pérez Chamorro



ESPAÑOLES POR EL MUNDO IX

Luis Zorita

cellista en Concentus Musicus Wien & Balthasar Neumann Ensemble

De León a Viena

Distancia: 2.305 kilómetros

Reside en Viena desde hace varios años, siendo miembro del Concentus Musicus Wien y colaborando con la Wiener Symphoniker, entre otras ¿Cómo fue el proceso hasta llegar a estos atriles?

Ya son casi 22 años en Viena, una ciudad fascinante por su cultura, su arquitectura y toda la historia que ha vivido como ciudad centroeuropea. El proceso fue trabajar mucho, siempre creyendo en lo que uno hace, pero también el estar en el lugar adecuado en el momento oportuno. La primera vez que toqué con Concentus Musicus, ya me habían preguntado por fechas y, por unos motivos u otros, nunca coincidió que tuviese libre para tocar en alguno de sus proyectos. Estando de gira con la Chamber Orchestra of Europe (COE) por Inglaterra recibí una llamada preguntándome si podría tocar con ellos en la sala dorada del Musikverein, empezando ensayos al día siguiente a las 10:30 de la mañana. Justo había reservado un vuelo a Viena al día siguiente a las 5 de la mañana por solidaridad con un compañero de la Chamber que participaba en el proyecto y que volaba temprano para llegar al primer ensayo. El resultado fue que compartimos un taxi desde el aeropuerto de Viena al Musikverein y allí me presenté con la maleta, el chelo y unas ganas tremendas de tocar con ellos. Eso fue ya hace más de seis años.

Antes de esta residencia vienesa, ¿llegó a pensar que su futuro iba a estar fuera de España?

Como estudiante en Oviedo tuve la gran suerte de ver grandes orquestas y solistas internacionales en los escenarios de la ciudad. Mi profesor en aquella época, Alexander Fedortchenko, pedagogo que vino con los Virtuosos de Moscú a Oviedo en el año 90, después de haber estudiado bajo su tutela 5 años, me aconsejó estudiar en el extranjero para ensanchar horizontes y vivir otras experiencias. En mis años en el Conservatorio de Oviedo, además de ir a los encuentros de la JONDE, iba a cursos de verano con Lluís Claret, con Iván Moniguetti a los cursos de verano del Reina Sofía en Santander y a un pueblo de Murcia

llamado Guardamar del Segura, donde daba clase Kim Scholes, chelista americano docente en la Roosevelt University de Chicago. Nos entendimos muy bien desde la primera clase y me invitó a ir a Chicago a estudiar con él. Eso les supuso un gran esfuerzo económico a mis padres que en todo momento me apoyaron, creyeron en mí y es algo por lo que les estoy muy agradecido. Al finalizar mis estudios en esta gran ciudad tuve que decidir entre quedarme allí y seguir estudiando, buscar un trabajo, o volver a Europa. Mi experiencia en los EE.UU fue fantástica, pero desde el principio me di cuenta de una cosa muy importante a la hora de entender la música, no sólo como música sino como un compendio de notas, ritmos, emociones, incluso historia y cultura nacional. Coincidió con grandes instrumentistas, tanto amigos como colegas de la universidad, pero encontraba que les faltaba esa profundidad con la que se puede interpretar la música cuando se vive o se ha vivido en la cultura (ciudad o país) donde se ha compuesto esa música. Llegué entonces a Viena en el 99 y durante tres años estudié con el chelista Rudolf Leopold; a partir de ahí tuve claro que quería quedarme aquí, en Europa y más exactamente, en Viena.

Cómo es la vida en Viena, la ciudad de la música por antonomasia...

La vida musical en Viena es muy activa y variada, y además de ser miembro de Concentus Musicus, con la cual toco conciertos de abono en el Musikverein y hago giras, también soy miembro de otros grupos como el Balthasar Neumann Ensemble, dirigido por Thomas Hengelbrock y especializado, como Concentus, en interpretaciones históricas utilizando instrumentos originales; el Merlin Ensemble (grupo de música de cámara compuesto por músicos de la COE) y mi trío de cuerda Kreisler. En realidad, mi día a día es una mezcla entre ensayos y conciertos en Viena y en gira. Todo esto significa tener siempre a mano, además del chelo, el calendario, porque lo realmente difícil cuando se es miembro de varios grupos (los cuales de por sí son muy activos), es poder confirmar invitaciones a festivales y conciertos cuando

las fechas libres en la agenda se van acabando. Para poder abarcar todo tengo que intercalar ensayos y conciertos de diferentes proyectos y, a menudo debido a la falta de tiempo, tengo que desechar otros en los que me gustaría intervenir como con la Camerata de Salzburgo.

¿Cuál es su rincón favorito de la ciudad? ¿Y su restaurante?

Hay muchos y variados, bien sea por su opulencia imperial o por su simpleza casi pueblerina, como las bodegas o *Heuriger* que hay a las afueras de la ciudad donde vieneses y turistas van en verano a merendar buenos yantares y vino de la casa (Schubert era asiduo de dichos locales). La suerte de tocar frecuentemente en el Musikverein, en el Konzerthaus o en la Ópera es que, al estar en el centro, estoy a cinco minutos de enclaves históricos de una belleza increíble. Uno de mis rincones favoritos es la zona situada detrás de la catedral de Viena, donde las sinuosas callejuelas te hacen perder el sentido de la orientación y descubrir nuevos recodos deliciosos y llenos de cultura; de hecho, hay un par de casas donde vivieron Mozart, Beethoven o Haydn y donde compusieron varias de sus obras insignes.

¿Cómo es un día normal en su vida en Viena?

Si no es día de ensayos, entonces intento dividir el día entre estudio personal y el trabajo de oficina y logística con el ordenador para organizar y planificar los viajes. Con el trío, además, nos encontramos sin instrumentos en algún antiguo café vienés para idear nuevos programas y hacer planes para el futuro.

¿Qué opinión tienen en Austria y Viena de España y de los españoles, por lo que haya captado?

La idea general que tienen de nosotros es que somos gente extrovertida, generalmente feliz u optimista y con una tendencia a disfrutar de lo todo lo que hacemos. Creo que hasta tienen una envidia sana de la forma de vida en España, la comida en general, nuestra vida en la calle, paseando o yendo de tapeo con los amigos. La opinión más frecuente sobre nosotros los españoles es positiva.

¿Qué es lo que más echa de menos de España y de su León natal?

Las cosas con las que a uno le gusta disfrutar: la comida, los amigos, la familia, a la que tanto debo, y en la cual tenemos todos una relación fantástica, pero eso no significa que no pueda vivir sin ello. La prioridad más importante para mí siempre fue poder vivir como músico y persona en un lugar donde poder desarrollar esas dos facetas y creo que en Viena he encontrado el mejor lugar para conseguirlo, pues es perfecta desde el aspecto logístico ya que, situada en el corazón de Europa, se puede viajar muy rápidamente a cualquier ciudad.

Y hablando de España, ¿suele venir a menudo, tanto profesional como personalmente? ¿Cuáles son sus próximos conciertos en España?

Personalmente, intentamos que la familia se vea por lo menos una vez al año, pero últimamente el virus nos lo puesto difícil. Profesionalmente, suelo tocar en España una o dos veces al año como parte de alguna gira por Europa. Precisamente acabo de tocar en Las Palmas el *Concierto* de Saint-Saëns con la Orquesta Sinfónica del Atlántico dirigida por Isabel Costes. El próximo concierto será a finales de agosto en una colaboración con el poeta Antonio Colinas en el concierto de clausura del seminario dedicado a su obra poética, en el que interpretaré obras para violonchelo solo, abarcando un repertorio desde Gabrielli y Bach hasta obras más contemporáneas de Ligeti o Britten.

Volamos a Centroeuropa, ya que usted además es invitado a formar parte de una formación como la Chamber Orchestra of Europe (COE)...

Efectivamente, toco en diferentes orquestas, entre ellas la COE, el Balthasar Neumann Ensemble y la Dresden Festival Orchester. Esas orquestas tienen en común que son grupos sin sede fija, cuyos miembros viven en diferentes lugares de Europa y se reúnen para las giras de conciertos. La fase de ensayos tiene lugar en la ciudad donde se toca el primer concierto y, a partir de ahí,



© ANDRÉ GRIC

El violonchelista Luis Zorita, residente en Viena y miembro habitual de Concentus Musicus Wien y Balthasar Neumann Ensemble, entre otras formaciones.

se convierte en un viaje muy intenso con maleta e instrumento dondequiera que sea el siguiente concierto.

¿Cómo podría definir el sonido de los Concentus Musicus Wien?

Concentus Musicus fue y sigue siendo sinónimo de Nikolaus Harnoncourt. Él fundó la orquesta para hacer posible su sueño de poder interpretar partituras a partir del Barroco temprano con la utilización de instrumentos originales (ya sean de cuerda, viento o percusión) y técnicas de la época. A través de un estudio intenso de las partituras y de otro tipo de fuentes como tratados de técnica de interpretación de la época, críticas de conciertos, cartas e incluso pinturas y cualquier forma de documento gráfico en el cual la música estuviese presente, se hizo una idea y una imagen de lo que era la música lo que y significaba para la sociedad en una época y cultura determinadas. Eso le convertía no sólo un gran músico con una vasta formación, sino un artista completo que podía extrapolar las ideas musicales escritas en un pergamino a emociones y afectos, que en realidad es el fin de la música. Nikolaus sabía sacar cada color, cada dinámica, cada articulación de la partitura para resaltar lo que, para él, quería expresar la partitura. El sonido de Concentus Musicus es muy flexible y va desde los pasajes más *cantabiles* que uno se pueda imaginar, a la dureza más testaruda que se puede encontrar frecuentemente en la genial música de Beethoven. Lo que es indudable es que Nikolaus fue, y todavía lo es, para todos los que pudimos trabajar con él, una fuente de inspiración muy presente, no solamente cuando él nos dirigía sino incluso hoy en día.

¿Qué experiencias le han marcado en su trabajo con diferentes directores?

Cada director es un mundo y hay directores que dan prioridad a temas tan diferentes como la precisión del conjunto, el fraseo, las dinámicas... claro, el director "perfecto" es alguien que pueda aunar todos esos factores para conseguir que la música transmita fielmente el mensaje que el compositor quería. Al final, tanto un instrumentista como un director es realmente un instrumento intermedio entre el compositor y el público. Además de Nikolaus Harnoncourt, otros directores que han marcado mi forma de entender e interpretar la música son Bernard Haitink, que hacía música desde lo más profundo y sabía exactamente cuándo podía dejar interpretar a la orquesta y cuándo le necesitaban; Yannick Nézet-Séguin, un director con una gran energía interna, así como Thomas Hengelbrock, un director que sabe igualmente inspirar a los músicos y para el que la precisión en una orquesta como el Balthasar Neumann Ensemble (que puede llegar a 40 músicos) es tan importante como en un grupo de cámara, pero



© ANDREJ GRILC

“Uno de mis rincones favoritos de Viena es la zona situada detrás de la catedral, donde las sinuosas callejuelas te hacen perder el sentido de la orientación y descubrir nuevos recodos”, afirma el chelista.

que, con una formación también tan extensa y global como la de Harnoncourt, nos ha dicho cosas como “no está mal, pero tened en cuenta que tocar bonito a veces no es suficiente”. Esas son frases que dichas en el momento oportuno impactan al músico y le inspira de forma que, en vez de dar el cien por cien de sí mismo, intenta dar el doscientos por cien. Eso es la música.

¿Cómo vivió el confinamiento y dónde? ¿Qué opinión tiene de todo lo pasado y lo que estamos pasando ahora con Ucrania?

El confinamiento lo viví en casa; aquí en Austria dictaron desde el principio unas normas y reglas diferentes a las de España y, por ejemplo, estaba permitido salir a la calle o al parque a pasear y, aunque estuviese todo cerrado ese pequeño detalle ayudó a mucha gente a poder salir a tomar el aire, a pasear al perro y no tener que estar encerrado en casa. Creo que la situación actual en Ucrania nos ha hecho dar un paso hacia atrás como civilización. Me parece todavía increíble e impensable que haya una persona que esté al frente de un gran país como Rusia que vea una invasión o guerra como solución a cualquier problema en esta sociedad moderna y civilizada del siglo XXI.

Hablando de repertorio, ¿cuál es la música o repertorio en el que se siente más cómodo? ¿En qué obras se encuentra trabajando?

En realidad, me encuentro cómodo con casi todo. Es verdad que siendo miembro de los grupos en los que toco estoy acostumbrado a un repertorio que abarca desde el Barroco hasta el post-romanticismo, aunque también es frecuente que con el trío Kreisler toquemos Schnittke, Kurtág e incluso obras compuestas por compositores vivos y dedicadas a nuestra formación. El compositor austriaco Thomas Daniel Schlee, alumno de órgano y composición de Olivier Messiaen, compuso y me dedicó una obra titulada *Zwei Anrufungen* (*Dos invocaciones*) para violonchelo y órgano que estrené el otoño pasado. Y realmente cómodo me siento con el repertorio barroco en todas sus variantes europeas: desde Alemania e Inglaterra pasando por Francia, Italia y España, pero también con el periodo clásico de la primera escuela vienesa, así como el romántico. El verano pasado hice varios conciertos e incluso una grabación con los Quintetos de cuerda (cuarteto de cuerda más contrabajo) de Dvorák y Bottesini con instrumentos originales y cuerdas de tripa.

Son repertorios amplios y diversos...

Creo que un músico completo no debería limitarse a un solo período histórico porque, en realidad, y desde el principio de la historia del arte, cualquier estilo en cualquier forma del arte que seguía a otro era (y es) o bien un desarrollo o una forma de expandir y llevar al límite ese mismo estilo o una revolución que rompía con el estilo anterior. De esta forma, todos los estilos están interrelacionados. Incluso tocando la música de Brahms u otros compositores posteriores se puede hacer una relación, a veces muy directa, con estilos precedentes. Brahms o Mendelssohn, por ejemplo, veneraban la música de Haydn, Schubert o Bach. La especialización, por otra parte, también es muy enriquecedora por la oportunidad que nos da de ahondar muy profundamente en una época o estilo.

Al trabajar con el Concentus, la COE o la Sinfónica de Viena debe pensar en estilos interpretativos diferentes...

Con Concentus y la Chamber es frecuente que toquemos el mismo repertorio; en Concentus o Balthasar Neumann tocamos desde Monteverdi hasta Schubert y en la Chamber desde Mozart hasta Schumann, Brahms, e incluso Sibelius, y repertorio más moderno de orquesta de cámara. Por esto mismo, es posible que un mismo mes toque obras de un mismo compositor con las dos orquestas. La mayor diferencia, claro, está en los instrumentos y los materiales que utilizamos: en Concentus tocamos con instrumentos originales, las cuerdas son de tripa, los arcos mayoritariamente son barrocos o clásicos y en los vientos te puedes encontrar oboes que todavía utilizaban solamente un par de llaves, flautas traveseras de madera también con pocas llaves y trompas y trompetas naturales, sin pistones y con muchas piezas de repuesto para poder cambiar de tonalidad en una misma obra. En la COE, los instrumentos de cuerda, aun siendo también muy antiguos, están preparados para soportar más tensión, las cuerdas son de metal, los arcos son modernos (a partir de 1820), y los instrumentos de viento madera y viento metal son los habituales en cualquier orquesta sinfónica actual. En teoría, intentamos interpretar el idioma de la música de la misma forma, pero la diferencia de los instrumentos y la forma de tocarlos arroja un resultado algo diferente: cambia el color del sonido, la articulación y la forma de frasear. Un ejemplo sería que lo que se gana con las cuerdas de tripa en articulación, que puede ser realmente mordiente y seca, se pierde en cantidad de sonido ya que la mayor tensión de las cuerdas da más volumen sonoro. Todo tiene sus ventajas y desventajas, pero una está claro que los compositores conocían de primera mano los instrumentos de su época (no olvidemos que Mozart era un gran violinista e incluso Beethoven y hasta Dvorák tocaban la viola en los famosos *Hauskonzerte*) y las obras que compusieron estaban pensadas para ser interpretadas por aquellos instrumentos. Yo utilizo dos instrumentos diferentes: un cello fabricado por Peter Wemsley en 1717 en Londres para la época barroca, mientras que para la Chamber, recitales y un repertorio más moderno tengo un violonchelo Giovanni Baptista Roggeri de 1675 fabricado en Brescia.

Pregunta que hacemos mensualmente: ¿hay alguna receta española que haya consolidado entre sus freunde y algún plato típico de la ciudad que suela pedir en los restaurantes?

Si alguien viene a casa suelo hacer una tortilla de patatas que gusta a grandes y a pequeños. A mi hija pequeña, Sofía, siempre le piden sus compañeros de clase para los cumpleaños que lleve una tortilla... Un plato muy típico vienés es el Tafel Spitz, que es una carne de ternera hervida y que se sirve separadamente: primero la sopa, tipo consomé, resultante de la cocción durante horas de la carne, los huesos y diferentes verduras y, a continuación, la carne, que al haber cocido durante horas está muy tierna y jugosa, acompañada de diferentes salsas, de manzana, de cebollino y de espinacas y con un pan tostado en el cual se unta el tuétano de los huesos utilizados en la cocción. Un plato realmente sabroso y perfecto para un frío día de invierno.

Nos abre el apetito Luis... Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

CNDM 21/22

Centro Nacional de Difusión Musical

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

UNIVERSO BARROCO

Sala Sinfónica

CONCIERTO EXTRAORDINARIO



29/05/22 19:00h

MUSICA ALCHEMICA

LINA TUR BONET VIOLÍN Y DIRECCIÓN

OBRAS DE J. S. Bach y A. Vivaldi

10/04/22 19:00h

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

RENÉ JACOBS DIRECTOR

J. ELLICOTT TENOR

G. SEMENZATO SOPRANO

M. BEATE KIELLAND MEZZOSOPRANO

A. MIGUÉLEZ ROUCO CONTRATENOR

H. RASKER CONTRALTO

A. MASTRONI BAJO

A. Caldara

Maddalena ai piedi di Cristo



07/05/22 19:30h

NEREYDAS

JAVIER ULISES ILLÁN DIRECTOR

Z. WILDER TENOR

M. ESPADA, A. QUINTANS, N. RIAL,

L. CAIHUELA Y P. FRIEDHOFF SOPRANOS

V. CRUZ BAJO

N. Conforto: *La Nitteti*



Sala de Cámara 19:30h

07/04/22

MUSICA BOScarecCIA

A. AMO SOPRANO

ANDONI MERCERO VIOLÍN Y DIRECCIÓN

OBRAS DE J. de Nebra, S. de Albero

y F. Corsetti



20/04/22

KRISTIAN BEZUIDENHOUT CLAVE

S. GENT VIOLÍN

C. BERNARDINI VIOLÍN

S. JANDL VIOLA

J. MANSON VIOLONCHELO

J. MUNRO CONTRABAJO

Conciertos para clave de J. S. Bach



28/04/22

JUPITER

L. DESANDRE MEZZOSOPRANO

THOMAS DUNFORD LAÚD Y DIRECCIÓN

OBRAS DE J. Dowland y H. Purcell



04/05/22

FORMA ANTIQVA

AARÓN ZAPICO CLAVE Y DIRECCIÓN

A pleasure garden



19/05/22

ACCADEMIA BIZANTINA

D. GALOU MEZZOSOPRANO

OTTAVIO DANTONE CLAVE Y DIRECCIÓN

Vivaldi sacro e profano



UNIVERSO BARROCO Sala Sinfónica | LOCALIDADES: de 12€ a 50€

Taquillas del Auditorio Nacional de Música | Teatro de la Zarzuela | Teatros del INAEM | www.entradasinaem.es | 91 193 93 21

Más información y descuentos en:



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Centro
Nacional
de Difusión
Musical
CNDM

Auditorio
Nacional
de Música

cndm.mcu.es

síguenos en    

Extinción, el siglo XVII con la mirada del siglo XXI

Aunque la mayor parte de la obra del monje benedictino Joan Cererols desapareció en el incendio de la abadía de Montserrat provocado por las tropas francesas durante la invasión de 1811, su *Misa de batalla* (compuesta en 1648 en honor a Felipe IV) y su *Missa pro defunctis* (compuesta tres años después con motivo de la epidemia de peste que asoló Barcelona) son testimonio de un oficio cimentado en el *stile concertato* y abierto a las influencias barrocas llegadas desde Italia y Flandes.

La propuesta escénica *Extinción* plantea una escenificación visual de estas obras mediante un dispositivo escénico de vídeo en tiempo real: un discurso poético y visual sobre esta música a través de una dramaturgia que se despliega mediante el uso de cámaras de vídeo, maquetas, objetos y proyecciones realizadas en directo. *Extinción* es también, en cuanto a su contenido, una reflexión sobre el extractivismo en el siglo XXI; un modelo productivo basado en el expolio de la naturaleza que en-

cuentra algunos de sus casos más sangrantes en las minas de coltán del Congo, las perforaciones petroleras en la Amazonía ecuatoriana, el monocultivo de soja en las sabanas de Brasil, la minería masiva chilena y el *fracking* en la Patagonia argentina.

Esta propuesta escénico-musical de la Agrupación Señor Serrano, sobre la *Misa de batalla* y la *Missa pro defunctis* de Joan Cererols (1618-1680), es un estreno absoluto y una nueva producción del Teatro Real, en coproducción con el Teatro de la Abadía y en colaboración con el Festival Internacional de Arte Sacro (FIAS). La dirección musical es de Javier Ulises Illán al Ensemble Nereydas y Coro titular del Teatro Real (Coro Intermezzo), siendo Àlex Serrano y Pau Palacios los directores escénicos y dramaturgos. Las funciones serán en el Teatro de la Abadía, entre el 12 y el 24 de abril.

  ⇒ www.teatroreal.es/es/espectaculo/extincion

La Philharmonia Orchestra en Ibermúsica



© KAAPO KAMU

El joven y ascendente Santtu-Matias Rouvali dirigirá a la Philharmonia Orchestra en Ibermúsica.

Entre toda la producción de Beethoven solo encontramos un concierto para violín. Se dice que su composición, dedicada al virtuoso Franz Clement, fue un tanto apresurada por los plazos de entrega y el violinista salió al escenario con una partitura original llena de anotaciones y correcciones que tuvo que sortear intuitivamente. Aunque la acogida del público fue buena, la obra fue incomprensiblemente pasada por alto hasta que, décadas después, un joven Josef Joachim rehabilitó la partitura con la supervisión de Mendelssohn y comenzó a interpretarse con asiduidad. Hoy en día el *Concierto para violín Op. 61* es un imprescindible en el repertorio del instrumento y en esta ocasión se presenta en interpretación de la escocesa Nicola Benedetti con la Philharmonia Orchestra. Con la dirección de Santtu-Matias Rouvali, la agrupación cerrará el programa con la *Sinfonía n. 5* de Tchaikovsky.

Philharmonia Orchestra / Santtu-Matias Rouvali

Solista: **Nicola Benedetti**

Obras de **Beethoven** y **Tchaikovsky**

Martes, 19 de abril, 19.30h

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒ www.ibermusica.es

Alicia Lázaro, Premio de Honor de la asociación GEMA



© SERGIO PARRA

En el Día Europeo de la Música Antigua, la asociación GEMA anunció el Premio de Honor 2020/2021, que ha recaído en Alicia Lázaro, "otorgado por su enorme trabajo de recuperación, estudio e interpretación de nuestro patrimonio musical", afirmó Raquel Andueza, presidenta de GEMA.

Pionera en el trabajo integrado y continuo de investigación, recuperación musical y divulgación de la música de los archivos catedralicios españoles, así como en la incorporación de la música antigua en el teatro, Alicia Lázaro se formó en Suiza (Schola Cantorum Basiliensis y Superior de Ginebra). Dirige desde 1997 la Sección de Investigación Musical de la Fundación Don Juan de Borbón en Segovia, y la Capilla de Música Jerónimo de Carrión, con la que realiza habitualmente programas de música inédita de la Catedral de Segovia y otros archivos españoles. Igualmente destacan también sus trabajos para el teatro antiguo, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y en Nao d'amores.

Nos deja María Isabel de Falla, sobrina de Manuel de Falla

Falleció en Madrid María Isabel de Falla López (1932-2022), sobrina y ahijada del compositor Manuel de Falla. Isabel de Falla fue una gran defensora del legado fallesco e impulsó que Granada recibiera su herencia, apoyando además la construcción del auditorio que lleva su nombre en el Paseo de los Mártires. Isabel de Falla y José María García de Paredes convirtieron la casa que habitara el compositor en un gran centro musical. En 1965 se inauguró el Museo y en 1978 el Auditorio, para en 1988 constituirse la Fundación que custodia el Archivo Manuel de Falla, del que Isabel era presidenta, que abrió sus puertas en 1999. Desde entonces, su labor ha sido capital.

Entre las distinciones que recibió destacan Hija Adoptiva de la Ciudad de Granada, Medalla de Oro de la Ciudad de Granada, Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez-Acosta, así como fue Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), de Nuestra Señora de las Angustias (Granada) y de Cádiz. Descanse en paz.



La pequeña Isabel junto a su tío Manuel de Falla.

La Zarzuela Romantique, la zarzuela que llega a Francia

Colaborador y corresponsal para Francia de RITMO, nuestro colaborador y escritor Pierre-René Serna acaba de publicar un nuevo libro de música dedicado a la zarzuela, en francés: *La Zarzuela romantique* (editorial Bleu Nuit, París, 176 páginas, 20 €). Este libro sucede a otro, *La Zarzuela baroque* (*La Zarzuela barroca*), y también al enciclopédico *Guide de la Zarzuela* (*Guía de la Zarzuela*, premio del Sindicato de la Crítica francesa en 2013), del mismo autor para la misma editorial.



En el caso de *La Zarzuela romantique* (*La Zarzuela romántica*), su objetivo es presentar este repertorio lírico español e hispanoamericano de los siglos XIX y XX, para el público francés que a veces no lo conoce bien o lo desconoce. Un libro único en este caso, que con numerosas ilustraciones, ejemplos musicales, selecciones discográficas y bibliográficas, ofrece una síntesis en forma de divulgación del tema a través de sus múltiples géneros, sus compositores, sus libretistas y sus obras.

La Zarzuela Romantique
Autor: **Pierre-René Serna**
Editorial **Bleu Nuit**, París, 176 páginas

Pruebas de acceso de ESMAR 2022-23

ESMAR abre ya la Campaña de las Pruebas de Acceso para ingresar en el curso 2022-23. Como novedad importante, este año es posible realizar desde ya una simulación individualizada de la prueba de acceso, que permite al alumnado saber con garantías si su nivel es adecuado para acceder a la Escuela Superior. En el caso de que el nivel no sea, el profesorado podrá dar indicaciones precisas para saber en qué mejorar y poder afrontar con éxito la prueba real. Además, es posible realizar esta simulación de la prueba tanto online como por grabación, por lo que no es necesario acudir físicamente a las instalaciones de ESMAR.

Las ventajas de realizar la simulación de la prueba anticipada es que, ya desde el pasado mes de marzo, el alumnado obtiene información adecuada para superar las pruebas de acceso y conseguir así plaza en ESMAR. Porque en ESMAR existe el compromiso de que todo el alumnado que supera el acceso tiene plaza académica.

Información de la prueba de acceso e inscripción a la simulación individualizada:

www.esmarmusic.com/pruebas-de-acceso-y-admision

ESMAR Open Days

También desde el mes de marzo están disponibles las actividades y jornadas de las puertas abiertas de ESMAR, los ESMAR Open Days. Lo más destacado que ofrecen es la posibilidad de recibir *masterclass* totalmente gratuitas del prestigioso profesorado de ESMAR, para poder conocerlo de primera mano antes de matricularse. Hay oferta de *masterclass* gratuita en piano, flauta, violín, saxo, cello, fagot, trompeta, trompa, percusión, y próximamente se irán sumando nuevas especialidades. En el siguiente enlace se puede acceder a toda la información actualizada:

 ⇒⇒⇒ www.esmarmusic.com/events

El mejor Mozart en el Teatro Real

Lorenzo Da Ponte (libretista de *Le nozze di Figaro*) hubo de reemplazar el discurso con el que Figaro culminaba su crítica contra la nobleza por un aria dirigida contra la infidelidad femenina ("Aprite un po' quegli occhi") para que José II de Austria revocara su prohibición de representar la polémica comedia con tintes revolucionarios de Pierre Beaumarchais. Pese a ello, ninguno de los cambios efectuados por el libretista menguaron un ápice el subversivo subtexto que la ha proyectado hasta nuestros días como la brillante e inteligente denuncia de la tiranía y del patriarcado que siempre ha sido. A decir verdad, la *opera buffa* fue (desde los tiempos de *La serva padrona*) el universo de ficción en el que una mujer de clase social baja podía someter mediante la astucia y sin perder la sonrisa a un hombre perteneciente a un estrato superior. Sin embargo, *Le nozze di Figaro* expande dicho marco a un nivel nunca visto, en el que los personajes son tanto menos dueños de la situación cuanto más alto están situados en el escalafón social (y de género).

Es esta joya mozartiana la que sube a escena en el Teatro Real desde el día 22 de abril, con una producción de Canadian Opera Company y dirección de escena del aclamado Claus Guth. La dirección musical corre a cargo de Ivor Bolton y los dos repartos están formados por André Schuen / Joan Martín-Royo (Conde de Almaviva), María José Moreno / Miren Urbieta-Vega (Condesa de Almaviva), Julie Fuchs (entrevistada en este número de RITMO) / Elena Sancho Pereg (Susanna), Vito Priante / Thomas Oliemans (Figaro), Rachael Wilson / Maite Beaumont (Cherubino), Monica Ba-



El destacado baritono André Schuen encarna al Conde de Almaviva en estas *Bodas de Figaro* con dirección escénica de Claus Guth.

celli / Gemma Coma-Alabert (Marcellina), Fernando Radó / Daniel Giulianini (Bartolo), Christopher Mortagne (Basilio), Moisés Marín (Don Curzio), Alexandra Flood (Barbarina) y Leonardo Galeazzi (Antonio).

  ⇒⇒⇒ www.teatroreal.es

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

La colección completa de la revista RITMO, desde el primer número (noviembre de 1929) hasta el número 956 (diciembre de 2021), está disponible para libre consulta y descarga gratuita en PDF en la web de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, en este enlace:

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

De este modo, RITMO es la única revista de música clásica disponible desde su número 1 en la web del Ministerio de Cultura y Deporte, en acceso libre y gratuito. Las descargas son en PDF de alta resolución (hasta diciembre de 2014 las copias se realizaron mediante escaneo de las revistas de la colección en papel y, desde enero de 2015 hasta diciembre 2020, con PDF de alta resolución de los materiales digitales de imprenta).

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

La Trilogía Da Ponte de Mozart en el Liceu de Barcelona

La llamada "Trilogía Da Ponte" está integrada por *Le nozze di Figaro*. *Commedia per musica* en cuatro actos, *Don Giovanni*. *Dramma giocoso* en dos actos, y *Così fan tutte*. *Dramma giocoso* en dos actos. Son tres óperas compuestas por Wolfgang Amadeus Mozart con libreto de Lorenzo Da Ponte entre los años 1786 y 1790. A pesar de no formar en su origen una unidad argumental, se presentan por primera vez en el Gran Teatre del Liceu del 7 al 25 de abril en un ciclo que pone en evidencia la afinidad temática que mantienen entre sí. Efectivamente, son óperas independientes, pero todas giran alrededor de la pulsión amorosa, examinada a partir de arquetipos inmortales. Los celos, la lujuria y la infidelidad son algunos de los temas que las atraviesan dibujando esta constelación en la cual cada título encuentra un eco en los otros dos. La producción que se presenta ahora en el Liceu une otro tándem de lujo: el director musical Marc Minkowski y el de escena Ivan Alexandre. Y cantantes como Ana Maria Labin, Angela Brower, Alix Le Saux, o Lea Desandre, entre otros.

  ⇒⇒⇒ www.liceubarcelona.cat/es

Nuria Núñez Hierro, Premio Reina Sofía de Composición Musical de la Fundació Ferrer-Salat

Reunido el Jurado del XXXIX Premio Reina Sofía de Composición Musical, compuesto por Baldur Brönnimann, Carlos Fontcuberta, Octavi Rumbau, Jesús Rueda y presidido por Marcela Rodríguez, y después de haber analizado detalladamente todas las partituras presentadas al Concurso, se acordó otorgar el Premio Reina Sofía de Composición Musical 2021 a la obra titulada *Enjambres*, de la compositora Nuria Núñez Hierro (entrevistada el pasado mes de marzo en RITMO). Este premio es convocado anualmente por la Fundació de Música Ferrer-Salat y tiene una dotación de 100.000 euros.

La obra galardonada será estrenada e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española el próximo mes de octubre en el Teatro Monumental de Madrid, en presencia de S.M. La Reina Doña Sofía y del Presidente de la Fundació de Música Ferrer-Salat, D. Sergi Ferrer-Salat.

 ⇒⇒ <https://fundaciomusicaferresalat.com>

CelloEvolution



Josetxu Obregón, uno de los violonchelistas más destacados del panorama internacional y director de La Ritirata, presentó recientemente en Madrid (PianoLab Hinves) su nuevo álbum en solitario *CelloEvolution* (Glossa), un fascinante viaje musical sobre la evolución del instrumento. "El violonchelo barroco no es el instrumento más cómodo para interpretar en solitario en cuanto te partas de las Suites para chelo solo de Bach. Sin embargo, quería grabar justamente eso: la diferencia evolutiva del instrumento y su repertorio desde que surge en el Barroco hasta que Bach escribe sus maravillosas Suites. Me he obsesionado por hacer un disco interesante para todo tipo de audiencias", explicó Josetxu Obregón durante la presentación. El álbum, además de Bach, contiene obras de Galli, Gabrieli, Vitalli, Colombi, etc.

 ⇒⇒ <https://josetxuobregon.es>

XXV Ciclo de

MÚSICA ANTIGUA

Ciudad de las tres culturas

Del 20 al 29 de abril

PROGRAMACIÓN

MIÉRCOLES 20 DE ABRIL

Capella de Ministrers.

JUEVES 21 DE ABRIL

Orquesta Andalusí del Mediterráneo.

VIERNES 22 DE ABRIL

Manuel Ruiz y Orquesta Barroca de Cádiz.

JUEVES 28 DE ABRIL

Piacere dei Traversi.

VIERNES 29 DE ABRIL

Aquel Trovar.

Conciertos **Sala Orive**. 20:00 h.

Entrada libre hasta completar aforo.

Concierto **día 20. Teatro Góngora**. 20:00 h. Entrada **6€**.

+info: cultura.cordoba.es

 AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA | Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico



Finlandia en la Orquesta Nacional de España

El término inglés *flounce* se utiliza indistintamente para referirse a los volantes de una falda o a la marcha de una persona molesta realizando aspavientos. Estas dos facetas (la grácil y la destemplada) alimentan la breve obertura de concierto que ha colocado en el panorama internacional el nombre de la finlandesa Lotta Wennäkoski, tras su estreno en la *Última noche de los Proms* londinenses de 2017. Otros dos acontecimientos musicales transcurridos en 1894 condicionaron también el futuro de un Sibelius de 28 años: la asistencia al Festival de Bayreuth y la audición de la Sexta de Tchaikovsky en Helsinki. Estas experiencias le llevaron a renunciar a componer ópera y apuntalar su deseo de escribir su *Primera Sinfonía*, que se estrenaría en 1899. Afortunadamente, el finlandés pudo canalizar su vena dramática a través de la música para el teatro (entre ellas la traducción sueca de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, que le propició la Suite homónima) con la misma intensidad, lirismo y contención exhibidas en sus Sinfonías.

Estas son las tres obras que la Orquesta Nacional de España, con dirección del especialista Jukka-Pekka Saraste, presenta durante los días 22 a 24 de abril, donde Finlandia cobra protagonismo estelar.

Orquesta Nacional de España
Director: **Jukka-Pekka Saraste**
Obras de **Wennäkoski y Sibelius**

22 a 24 de abril

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)



⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>



© Jukka-Pekka Saraste

Jukka-Pekka Saraste llevará Finlandia y su música a los atriles de la Orquesta Nacional de España.

Ciudad de las tres culturas, XXV Ciclo de Música Antigua de Córdoba

El ciclo de Música Antigua se ha desarrollado a lo largo de los últimos 25, consiguiendo consolidar un público fiel y proyectando a Córdoba como un espacio de encuentro y convivencia cultural. Por este motivo, en las dos ediciones anteriores se ha apostado por añadir una temática específica a cada uno de los ciclos. De esta manera se han confeccionado ciclos como "Europa como espacio musical" o "Voces de mujer".

Además de celebrar que este ciclo está presente en la ciudad tras 25 ediciones, este año es lo más atractivo posible con el complemento de otras disciplinas, como la literatura, con la celebración de los mil años de la publicación del *El collar de la paloma*, del poeta cordobés Ibn Hazm. En este sentido, se ha realizado la grabación de un audiovisual y un disco en la Sala Orive sobre esta obra de la literatura en lengua árabe, que se presentará en el concierto del Teatro Góngora. Otro objetivo es el seguir apoyando a las formaciones cordobesas de música antigua, contando con la participación de Aqvel Trovar y también del tenor cordobés Manuel Ruiz, con la Orquesta Barroca de Cádiz. Apostar por los grupos cordobeses que investigan y producen música antigua es una tarea importante para la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba.

Los conciertos de este ciclo se desarrollarán en la Sala Orive, con entrada libre hasta completar aforo, a las 20:00 h, excepto el concierto del día 20 de abril que se realizará en el Teatro Góngora con entrada a 6 euros (20:00 h).

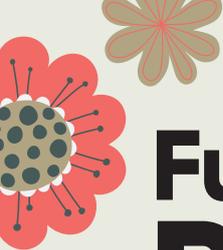


⇒⇒ https://cultura.cordoba.es/musica_antigua



© JAVIER FERRER

Carles Magraner y Capella de Ministrers inauguran el Ciclo de Música Antigua de Córdoba el 20 de abril.



Fundación Baluarte

Temporada Principal
21/22
Auditorio Baluarte



JESSICA PRATT Y XABIER ANDUAGA

Gala Lírica

Orquesta Sinfónica de Navarra
Director: Luis Miguel Méndez Chaves



4 Abril

SERSE

G.F. Haendel

Ópera en versión concierto

Emily d'Angelo, Lucy Crowe, Paula Murrin,
Daniela Mack, Neal Davies y William Dazeley
The English Concert
Director: Harry Bicket

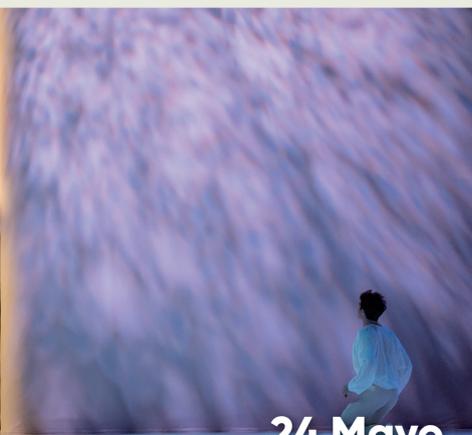


20 Mayo

LES BALLETS DE MONTECARLO

Romeo y Julieta

Coreografía: Jean-Christophe Maillot
Música: Serguei Prokofiev



24 Mayo

www.fundacionbaluarte.com

Nino Díaz

“El poder de seducción intelectual de la música es inexplicable”

por Lucas Quirós

Nino Díaz es, sin duda, uno de los compositores canarios vivos más prolíficos y con mayor proyección internacional. Sus más de 100 obras publicadas se han interpretado en casi todos los países del mundo por músicos como Valery Gergiev, Carlos Karlmar, Harry Sparnaay, Kai Gleusteen, Jean Pierre Dupui o Salvador Brotons, entre otros, y en salas como Konzerthaus de Berlín, Gran Auditorio del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Auditorio de Barcelona, Gran Teatro del Liceo, Auditorio Alfredo Kraus, Teatro Guimerá o Auditorio de los Jameos del Agua. En 2007 fue nombrado Académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, “por su trayectoria internacional como intérprete y como creador, y por su contribución a la generación y difusión de nuevo patrimonio contemporáneo” y en 2008 Ganó el XV Concurso de Obras de Creación Radiofónica, organizado por RNE-Radio Clásica y el Ministerio de Cultura, con su obra *El Muro* (“La verdad -afirma Nino Díaz- es que fue todo un reto, ya que hasta ese momento todas mis composiciones eran de música contemporánea, y algunas con medios electroacústicos, pero nunca me había adentrado en el mundo del arte sonoro, donde todas las reglas que había aprendido en el conservatorio servían de bien poco”). En 2017 creó en Lanzarote la Fundación Nino Díaz, con la que está realizando una amplia actividad transformadora desde la música y, desde 2012, tiene residencia compartida entre Berlín y Lanzarote, donde continua trabajando en sus diferentes facetas de creador y empresario. En esta entrevista, además, nos habla de su último disco, “*Miniaturas*”, donde “me he desprendido de todo tipo de artificios, para centrarme en la esencia de mi universo compositivo”.

¿Cuáles son sus orígenes y cómo fue su acercamiento a la música?

Nací en Lanzarote (Islas Canarias) en 1963 y, aunque en ese tiempo en la Isla había muchas privaciones, tuve la suerte de tener un padre gran amante de la música, que me contagió ese mismo amor desde que tengo memoria. A los siete años empecé a estudiar solfeo y timple (una pequeña guitarra típica del archipiélago).



© RUBÉN ACOSTA

El compositor canario Nino Díaz ha grabado “*Miniaturas*”.

A partir de ahí, ya todo fue evolucionando de forma natural. Estudié saxofón, luego clarinete y piano en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, y posteriormente realicé los estudios superiores de composición y dirección de orquesta.

¿Qué hay en la música indefinible para Nino Díaz? ¿Y cómo definiría, qué es la música para usted?

Más que indefinible, yo diría que el poder de seducción intelectual de la música es inexplicable. Creo que la música es el único medio que traspasa la comunicación verbal o gestual. Como dijo Leonard Bernstein, “la música puede dar nombre a lo innombrable y comunicar lo desconocido”.

Si tuviera que definirse como compositor, ¿cómo se describiría?

“Mi pensamiento bebe de muchas fuentes y tiene mucho que ver con la postmodernidad, donde la evolución no es lineal, ni necesariamente en dirección al futuro”

Creo que soy incapaz de definirme en unas frases. Mi pensamiento bebe de muchas fuentes y tiene mucho que ver con la postmodernidad, donde la evolución no es lineal, ni necesariamente en dirección al futuro. Mi universo compositivo es complejo y lleno de aristas. A lo mejor, es más fácil definirme a través de los compositores que más han transitado por mis creaciones: Béla Bartók, Witold Lutoslawski y Luciano Berio.

¿Es la creación actual una frontera entre el creador y el público, o un puente?

Es innegable que entre la creación actual y los públicos hay un verdadero abismo, pero lo que también es innegable es que este abismo está generado principalmente por los actores intermediarios: programadores, gestores de orquestas sinfónicas y de teatros de ópera, directores de festivales, etc. El mundo de la música clásica está lleno de contradicciones. Por un lado, se quiere regir por la oferta y la demanda, pilares sobre los que se sustenta la economía de mercado, pero, por otro, se olvidan de que la mayor parte de la financiación de estas instituciones o eventos, es con dinero público, hecho que entra en claro conflicto con lo anterior. Los concursos de composición premian las obras más vanguardistas, obras que, desgraciadamente, en su ma-

yor parte, empiezan y acaban su andadura el día del estreno.

¿Hasta qué punto los discos atesoran al compositor su bien máspreciado, que es su obra?

Las grabaciones discográficas, desde el punto de vista del creador, son una recopilación ordenada y lista para archivar. Al menos en mi caso, las obras solo están vivas mientras se están creando y, a partir de ahí, ya son una especie de "memento mori", unas veces en blanco y negro y otras en color.

¿Cuál es, en última instancia, la razón de su trabajo creativo?

Compongo porque siento la necesidad obsesiva de construir esa música que no he conseguido escuchar nunca fuera de mi cabeza. Nada me hace sufrir tanto, ni nada me hace más feliz.

¿Qué representa Canarias en su trabajo?

Si partimos de la premisa de que una parte muy importante de lo que somos, quizás la que más, se ha fraguado durante nuestra infancia, tengo que decir que mi pensamiento creativo también empezó a fraguarse en esa misma época. Mis composiciones se fundamentan principalmente en la música académica, que es la que más conozco, pero también hay otras músicas que me interesan mucho, como por ejemplo los ranchos de pascua de Lanzarote, que tienen un valor etnomusicológico impresionante. Entre las escalas simétricas, los collage y las matemáticas, aparece recurrentemente, en casi todas mis obras, una secuencia numérica extraída de una pieza del rancho de pascua de Tegui.

En 2008 ganó el XV Concurso de Creación Radiofónica organizado por Radio Nacional de España y el Centro Nacional de Difusión Musical. ¿Cómo fue este acercamiento al arte sonoro para un compositor de formación clásica como usted?

La verdad es que fue todo un reto, ya que hasta ese momento todas mis composiciones eran de música contemporánea, y algunas con medios electroacústicos, pero nunca me había adentrado en el mundo del arte sonoro, donde todas las reglas que había aprendido en el conservatorio servían de bien poco. Al principio me lo tomé como un juego y, durante cinco años, realicé casi mil grabaciones de gente hablando en muchísimos idiomas. El problema vino cuando tuve que comenzar



"Los concursos de composición premian las obras más vanguardistas, obras que, desgraciadamente, en su mayor parte, empiezan y acaban su andadura el día del estreno", afirma el compositor Nino Díaz.

a construir y a dar sentido a un discurso sonoro de 25 minutos. Sufrí muchísimo, pero valió la pena, porque presenté el trabajo al concurso en 2008, y resultó premiado.

Sabemos que en la actualidad vive en Berlín, y que anteriormente estuvo muchos años viviendo en Barcelona... ¿Qué destacaría de estas dos etapas en su vida en lo personal y lo profesional?

Barcelona fue para mí un gran descubrimiento. Allí acabé no solo mis tres carreras superiores de música (clarinete, composición y dirección de orquesta), sino también un máster en Gestión cultural en la Facultad de Economía y Empresa de la Universidad de Barcelona. En Barcelona acabé mis estudios, comenzó mi vida laboral, y allí nacieron mis dos hijas: Judit y Laura. Sin duda, una etapa imprescindible en mi vida. Por otra parte, mi relación con Berlín es diferente. La fui descubriendo poco a poco en viajes de trabajo, y cada vez me sentía más a gusto en la ciudad, así que, en 2012, cerré mi

etapa de Barcelona para comenzar una nueva historia de amor con la ciudad más sensual del mundo. Aquí tengo mi "base de operaciones", y sigo trabajando en todas mis áreas de interés: la composición, la dirección de orquesta, la gestión cultural...

¿Qué podemos encontrar en su último trabajo discográfico, "Miniaturas"?

"Miniaturas" es un disco que en su mayor parte es hijo de la pandemia. Son ocho obras pequeñas, en tamaño y formato. De las ocho obras, cinco son de nueva creación (compuestas entre 2020 y 2021), y las otras tres, son obras preexistentes que nacieron con una finalidad pedagógica, pero que con el tiempo dieron el salto a los escenarios. En las nuevas creaciones, me he desprendido de todo tipo de artificios, para centrarme en la esencia de mi universo compositivo. Aunque la presentación oficial del CD es el domingo 3 de abril en mi pueblo natal de Tías, la música ya se puede escuchar en las principales plataformas digitales.

"Compongo porque siento la necesidad obsesiva de construir esa música que no he conseguido escuchar nunca fuera de mi cabeza; nada me hace sufrir tanto, ni nada me hace más feliz"



"En las nuevas creaciones de *Miniaturas*, me he desprendido de todo tipo de artificios, para centrarme en la esencia de mi universo compositivo"

www.ninodiaz.com

Grand Piano

Décimo aniversario

por Diana Blanco

El pasado mes de marzo, Grand Piano, el sello de música clásica dedicado a la exploración y el descubrimiento de repertorios desconocidos y olvidados para piano, celebró su 10 aniversario (distribuido en España por Música Directa). Para marcar este importante hito, en la corta pero distinguida historia del sello, Grand Piano ha planeado una serie de proyectos especiales que se llevarán a cabo a lo largo del año:

- Cinco grupos de colecciones especiales sobre temas muy interesantes:
Se lanzarán nuevas colecciones de álbumes premiados de su catálogo, comenzando con una caja de 10 CD con obras para piano de compositoras a lo largo de los siglos y 6 CD que se centran en "El Siglo de Oro de las obras para piano"
- Una lista de reproducción dinámica de 88 pistas que representan las 88 teclas de un piano moderno y que se ubicará en Spotify y otras plataformas de Streaming
- Una lista de reproducción recientemente seleccionada para Apple Music que mostrará obras para piano de mujeres compositoras durante todo el mes de marzo
- En noviembre se lanzará un LP en edición limitada con música de Philip Glass
- Varios eventos en línea y transmisiones en vivo que a lo largo del año contarán con grandes pianistas, quienes comentarán sus proyectos y realizarán clases magistrales virtuales

Las grabaciones de Grand Piano de mujeres compositoras han generado un especial interés entre el público y la crítica, grabaciones que se ampliarán con una inminente serie de álbumes dedicados a la obra completa para piano de la compositora francesa Germaine Tailleferre (1892-1983), quien fue la única mujer miembro del grupo distintivo de compositores franceses conocido como *Les Six*. Gran parte de su obra, depositada en una colección privada, ha permanecido inédita hasta el momento. Nicolas Horvath, que ya cuenta con casi 20 grabaciones destacadas, ha sido seleccionado para realizar los primeros registros de estas obras.

Ciclos completos

La principal característica del sello Grand Piano es la producción de ciclos completos de obras para piano de gran número de compositores infrecuentes que, de otro modo, podrían haber permanecido ignorados y sin grabaciones fonográficas. Entre tales compositores destacan Leopold Koželuch, Hélène de Montgeroult, Alexander Tcherepnin, Blagoje Bersa y Mieczysław Weinberg. Los pianistas del catálogo Grand Piano son a menudo autoridades sobre estos compositores y expertos en dicho repertorio, dando a sus interpretaciones un sello único de identidad.

Astrid Angvik, directora del sello discográfico de Grand Piano, ha expresado su orgullo por el trabajo en equipo realizado



La caja de 10 CD con obras para piano de compositoras a lo largo de tres siglos que Grand Piano ya ha puesto en el mercado.

para ofrecer un impresionante y diverso catálogo que va a alcanzar los 250 títulos este año: "Hasta ahora, la mayoría de nuestros álbumes cuentan con primeras grabaciones mundiales, que abarcan repertorio de 40 países diferentes y de todos los períodos históricos, incluidas obras de compositores vivos", además, comentó que la programación es algo ecléctica, desde sonatas clásicas vienesas hasta tangos argentinos y música experimental.

De los numerosos lanzamientos exitosos del sello, destacó la admirada edición de Nicholas Walker de las obras completas para piano de Balakirev, que ha sido citada como de referencia por varias publicaciones; y la serie *20th Century Foxtrots* de Gottlieb Wallisch, donde el *New York Times* seleccionó la reciente tercera entrega para su columna "5 Things to Do This Weekend", junto con los principales programas de televisión en horario estelar en la víspera de Año Nuevo.

El presidente fundador y director ejecutivo Klaus Heymann de Naxos Music Group, propietario de Grand Piano, agregó: "Ha sido gratificante ver que lo que comenzó siendo una idea sencilla, floreció y se convirtió en un sello discográfico líder mundial en el repertorio de piano, con un catálogo en continuo crecimiento, de excelentes grabaciones de obras nunca antes registradas".

Acerca de Grand Piano

Grand Piano, lanzado en 2012, se ha ganado la reputación de producir grabaciones de alta calidad de obras infrecuentes y muchas veces olvidada para el instrumento rey, siendo sello líder en el repertorio para piano. Dedicado a la exploración de obras para piano desconocidas, el sello produce series completas de las obras para piano de los compositores menos conocidos, cuya producción de otro modo podría haber permanecido ignorada y sin grabaciones. Grand Piano lanza alrededor de 25 álbumes al año y es distribuido y comercializado por Naxos Music Group.



Daniel Portillo

Équidis, música clásica y cambio climático en tempo de thriller

por Lucas Quirós

Daniel Portillo, flautista y profesor de música, acaba de publicar su primera novela, *Équidis*: con la música clásica funcionando como un personaje en un thriller de plena actualidad, con el desafío climático como telón de fondo. Ángel, el protagonista de la novela, es un joven violinista que trabaja en la Orquesta Nacional de España...

Daniel, es flautista y profesor en el Conservatorio Profesional de Música Gonzalo Martín Tenllado de Málaga. ¿Cómo llega alguien de su perfil a embarcarse en escribir y publicar una novela como esta?

Yo creo que los músicos, desde niños, nos movemos en la complejidad, en un continuo aprendizaje, y nuestra zona de confort es muy inestable, porque basta un mal concierto o una mala audición o prueba de acceso para poner en peligro nuestra carrera o que se cuestionen años de duro trabajo. Escribir una novela es un proyecto muy complejo, pero a la vez muy gratificante, y desde niño me ha seducido la ficción y la creación en general. No me siento yo si dejo de crear, de innovar, de investigar, de interpretar música, o de lo que toque en cada momento.

¿Cuándo y cómo empezó a escribir?

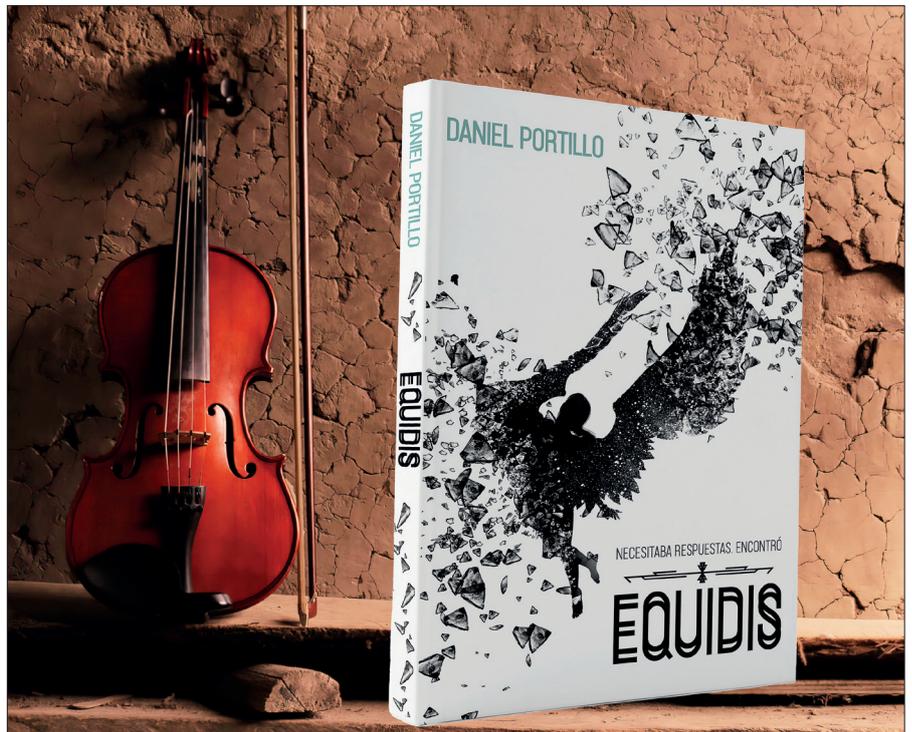
Hace unos años, seis o siete. Nunca sé muy bien como llego a determinados lugares. Supongo que el deseo te va encaminando hacia la acción. Empecé con relatos cortos y microrrelatos. Es un formato que me encanta, aunque en España no se lea demasiado. Lo cierto es que en esa época no me imaginaba terminando una novela: lo veía como un proyecto colosal; inabarcable para mí.

Y claro, tenía que hablar de música...

Ja, ja. Pues sí... Quería tratar algunos temas importantes sobre la música clásica, los entresijos de la profesión, la dureza de los estudios, ... cosas que la gente por lo general no conoce. Recuerdo una clase a la que asistí con un flautista de la Ópera de París, hace muchos años, cuando era estudiante. Tras escucharme durante menos de una hora, me recomendó que dejara la música. Por suerte para mí, enseguida pensé que tal vez él debería dejar la docencia, pero son sucesos muy dolorosos, que lamentablemente también pesan en la carrera y en la salud mental de muchas personas que quieren hacer de la música clásica su profesión.

En la novela, muchas escenas transcurren en mitad de conciertos y ensayos de la orquesta, clases de conservatorio e incluso en sesiones de estudio. ¿Cómo logra empastar la música clásica con una trama con tanto suspense, acción e incluso toques de ciencia ficción?

Creo que fue un equilibrio natural y espontáneo. De hecho, las reseñas, críticas y comentarios en general hablan de una novela fácil de leer y que engancha. Parece que la temática



Équidis, la primera novela de Daniel Portillo, que gira en tempo de thriller con la música clásica funcionando como un personaje más.

musical no cansa al lector ni entorpece la trama; diría que más bien lo contrario. Y además puede hacer reflexionar y aportar cosas a un joven estudiante de música o a un melómano, y contribuir a que nuestro mundo tan especial se conozca un poco mejor.

La novela también aborda el problema del cambio climático, hasta el punto de ser el eje en el que gira la trama. Háblenos sobre esto...

En mi opinión, el gran problema que ya tenemos encima del desafío climático, tiene mucho que ver con que los políticos se hayan plegado a los intereses de las grandes multinacionales energéticas, y no hayan hecho casi nada por hacer una transición energética hacia las energías renovables. En España, por ejemplo, donde nos sobra sol, ¿cuántos anuncios hemos visto en televisión fomentando el autoconsumo eléctrico? ¿Cuántos paneles solares se ven en los tejados de los edificios? Y, mientras tanto, el precio de la luz sube de forma impúdica, y muchos expolíticos acaban en nómina de multinacionales energéticas. Por no hablar de todas las guerras que ha habido y hay con el petróleo y el gas como detonantes de la ambición política.

La novela es autopublicada y se vende en Amazon. ¿Ninguna editorial quiso publicarla o fue algo premeditado por su parte?

Elegí autopublicar por varios motivos. Primero, para controlar todo el proceso de publicación y asegurarme de la calidad final, desde la portada hasta la edición. He contado con grandes profesionales, e incluso me vi en la desagradable situación de tener que prescindir de alguno de ellos por el camino, porque su trabajo no tenía suficiente calidad. No voy a decir que

sea fácil autopublicar, ni lo recomendaría a todo el mundo. Otra motivación fue que no quería tener presión de plazos de entrega, o tener que esperar meses una contestación de una editorial. Además, el mercado editorial está cambiando. Ahora, en muchas ocasiones son las editoriales las que terminan llegando a acuerdos con escritores autopublicados de éxito. En mi caso, en estos momentos estoy en conversaciones con dos editoriales extranjeras, que han mostrado interés en traducir la novela.

¿Habrá segunda parte de *Équidis*?

Es muy probable. Los lectores me lo preguntan y me lo piden mucho, y a mí también me apetece. Pero no sé qué pasará, porque escribir una novela implica muchísimo esfuerzo y compromiso mantenido en el tiempo. De momento, lo que sí hay ya es un relato que funciona como precuela de *Équidis*, y que se puede descargar y leer gratis desde mi página web.



www.danielportillonovela.com

Enlace a la novela:
www.amazon.es/dp/840936011X

Lena Belkina

Desde Ucrania con amor



por Blanca Gallego

La cantante ucraniana nos recibe en un momento difícil y contradictorio para ella, ya que la invasión de Ucrania por Rusia empaña la alegría que siente ante su nueva grabación discográfica, *Spring Night*, en Solo Musica, con canciones de Tchaikovsky y Rachmaninov.

Siempre que hablamos de Lieder nos viene a la mente el romanticismo alemán de Schubert, Schumann o Brahms... ¿Dónde ubicaría las canciones de Tchaikovsky? ¿Y las de Rachmaninov?

Habitualmente he interpretado a todos estos compositores juntos en mis recitales. La gran ventaja, en el caso del recital en vivo, es que domino fluidamente el alemán y el ruso es mi lengua materna. También planeo grabar un álbum con Lieder de Schubert y Schumann y limitarme a estos dos compositores liederísticos en un solo disco. Por otra parte, fueron los compositores alemanes los que influyeron en la música de Tchaikovsky, especialmente Schumann, con su apasionada melodía y significada psicología. Los Lieder de Tchaikovsky son estilísticamente muy diversos, algunos son líricos e íntimos, como *Abrí la ventana*, hay otros extendidos y dramáticos, que parecen arias, como por ejemplo *Olvidar tan pronto*. Tienen simplicidad y complejidad en las entonaciones y en el folklore, especialmente en las canciones de cuna. Además, fueron los romances de Tchaikovsky los que influyeron en las creaciones de Rachmaninov.

¿Qué diferencia hay entre los Lieder de uno y otro? ¿Y semejanzas?

La diferencia es bastante obvia. Como usted sabe, Rachmaninov no era solo un compositor, sino también uno de los mejores pianistas de su tiempo, y naturalmente, mucho en sus Lieder depende de las capacidades técnicas del pianista. En estas obras nos encontramos en igualdad absoluta entre cantante y pianista, y en el Lied *Las Aguas primaverales* el piano juega el papel principal. Sus romances son más optimistas y reafirmantes que los de Tchaikovsky, en cuyas canciones escuchamos más dolor, sufrimiento, pasión y decepción. Estos dos compositores tienen un pronunciado lenguaje musical individual, muy personalizado, pero la estructura de los Lieder es similar. Como regla general, se trata de una forma pareada con un clímax brillante y una oleada de emociones, a menudo con un comienzo bastante tranquilo que no presagia una "tormenta"...

¿Por qué esta selección?

Me acerqué a estos compositores por primera vez a una edad muy temprana, solo tenía 15 años cuando canté *Fue a principios de primavera* en el examen de ingreso en el Instituto Glier de Música de Kiev. Muchos



La mezzosoprano ucraniana Lena Belkina.

Lieder son muy cortos y hay un estereotipo de que son fáciles de cantar para los estudiantes, pero no es así. Todos son muy profundos y a cada miniatura se le debe dar un color especial, repleto de las emociones necesarias. Aprendí especialmente algunos romances para poder grabarlos con suficiencia, como *Brooding, Lilac*, que ambas son canciones de cuna... Siento una profunda conexión con cada una de las veinte canciones que componen el disco; son como mis hijos, donde cada cual necesita un enfoque y un cuidado individual.

¿Respecto a los textos, donde cree que hay mayor calidad poética, en los de Tchaikovsky o Rachmaninov?

Ambos compositores recurrieron a una amplia variedad de poetas, incluyendo bastantes escritores famosos, como Pushkin, Tyutchev, Tolstoy, Fet, Nekrasov, Bunin y otros menos conocidos. Todos los textos están estrechamente relacionados con la naturaleza, pero a los compositores no les interesa el paisaje en sí, sino las experiencias emocionales que esto provoca. Por ejemplo, en el romance *Fue a principios de primavera*, el bosque fresco y el olor de abedul es un recuerdo de las experiencias en la juventud. Por su parte, *Abrí la ventana* transmite la

nostalgia del hogar. *Una nana en una tormenta* es especialmente emocionante para mí: aquí la madre le pide a la tormenta que no haga ruido y que no despierte al niño. Dos maravillosos Lieder de Rachmaninov sobre poemas de Taras Shevchenko, *Melancolía* y *Me enamoré*, hablan de la sed de libertad de un militar en el exilio en los Urales y el sufrimiento de la esposa de un prisionero; hay amargura, desesperanza...

En un recital de Lied deben interactuar dos, pues el pianista en estas obras es esencial. ¿Cómo ha sido el trabajo con Natalia Sidorenko?

En realidad, la grabación estaba planeada con Anna Fedorova, una súper pianista que es una estrella en Kiev. Debido a las restricciones por el Covid, Anna no pudo volar a Viena. Natalia Sidorenko, que vive en Viena, estaba disponible en las fechas de la grabación. Basado en esto y especialmente porque Natalia es una pianista increíble, fue la primera opción para mí de las alternativas que podía tener. Ser cantante profesional significa aspirar a la perfección. De ahí que tuviéramos numerosos ensayos y pruebas para encontrar la grabación perfecta para cada Lied. Aunque fue un trabajo intenso, las grabaciones resultaron geniales y estoy

agradecida a Natalia por su disponibilidad a tan corto plazo.

Ha cantado algún rol de las preciosas óperas de Tchaikovsky? ¿Y de las breves óperas de Rachmaninov?

Muy a menudo he cantado el papel de Olga en *Eugene Onegin* de Tchaikovsky, incluyéndolo en el Palau de les Arts en Valencia; esta es creo la ópera rusa más famosa, pero también tuve la suerte de interpretar el papel de Juana de Arco en su inusual ópera *La doncella de Orleans*. Rachmaninov escribió solo tres óperas, y ninguna de ellas tiene un papel para mezzosoprano, de hecho, en *El caballero avaro* solo hay papeles masculinos. Por lo tanto, me limitaré a la interpretación de sus canciones, donde hay suficiente trabajo que hacer (risas).

Usted es ucraniana, por lo que nos toca hablar por desgracia del conflicto entre Ucrania y Rusia, que a usted le toca directamente... ¿Cómo ve el futuro de su país?

Esto no es un conflicto, sino una guerra de agresión a gran escala de Putin en Ucrania, donde su ejército está matando a civiles, destruyendo ciudades enteras, incluyendo monumentos arquitectónicos... Hizo infeliz

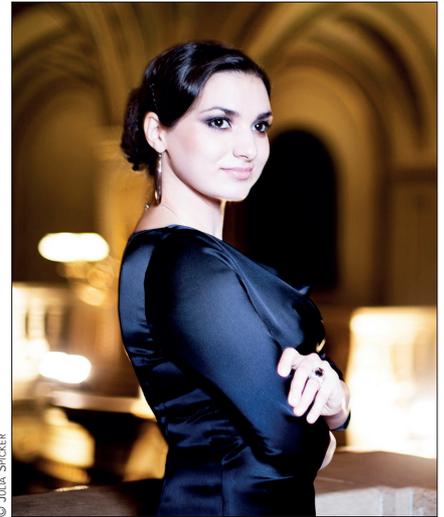
a todo un país, millones de refugiados y destinos arruinados. Para mí es muy difícil. No obstante, creo firmemente en la victoria de Ucrania, cuyo pueblo se reunió en estos momentos difíciles y defendió honestamente su derecho a vivir en su tierra. Tengo la intención de hacer mucho por el desarrollo de la cultura ucraniana, que es muy rica; de hecho no mucha gente sabe de ella, porque Rusia, como "hermano mayor", siempre ha reprimido a Ucrania y se ha apropiado de su dignidad.

¿Cuáles en su opinión han sido las causas hasta llegar a esta situación?

Ucrania ha sido un Estado independiente durante 30 años. Los ucranianos están orientados hacia Occidente, luchando por la democracia. Nunca podremos vivir en una dictadura, va contra nuestra naturaleza. Y, al parecer, esto molesta al líder ruso, que quiere subyugarnos y hacernos sus esclavos. Nada funcionará para él. Es muy doloroso ver el sacrificio de vidas humanas por la libertad.

Si pudiera tener un minuto con ambos líderes, ¿qué les diría?

Le preguntaría a Putin: "¿por qué está haciendo esto?". Al intentar destruir Ucrania,



© JULIA SPICKER

"Tengo la intención de hacer mucho por el desarrollo de la cultura ucraniana, que es muy rica; de hecho no mucha gente sabe de ella, porque Rusia, como 'hermano mayor', siempre ha reprimido a Ucrania y se ha apropiado de su dignidad", afirma la mezzo Lena Belkina.

también está destruyendo su propio país. Este hombre ha hecho infeliz al menos a 200 millones de personas. Y quiero expresar desde este medio mi admiración al presidente Zelensky, que se mostró digno y valiente en la lucha contra un oponente más fuerte y experimentado. Deseo sinceramente una hermosa victoria en Ucrania y apoyo todo lo que puedo a mis compatriotas, que se encuentran ahora en una situación muy difícil.

Ha estado recientemente en el Liceu de Barcelona, ¿esperamos verla por otro de los grandes teatros de ópera de España en breve...?

Como dice, recientemente canté en el Liceu *La dama de picas* de Tchaikovsky y fue inolvidable, pero hice mi debut en este escenario a principios de enero, interpretando un dueto de *La Cenerentola* en un recital de mi cantante favorito, Javier Camarena. Aún no tengo programado en firme un compromiso futuro en España, pero me gustaría volver a actuar en este maravilloso país.

Gracias por su tiempo y le deseamos lo mejor en estos momentos difíciles para su país.

Video
Lena Belkina
Spring Night - Russian Songs
<https://www.youtube.com/watch?v=l25dNZ9P42s>



© KATHARINA HARRIS

Como ucraniana, siente un enorme dolor con la invasión de su país: "Ucrania ha sido un Estado independiente durante 30 años. Los ucranianos están orientados hacia Occidente, luchando por la democracia. Nunca podremos vivir en una dictadura, va contra nuestra naturaleza. Y, al parecer, esto molesta al líder ruso".



<https://lenabelkina.com>
<https://solo-musica.de>

Alexander Scriabin y su viaje astral al éxtasis

por Marianna Prjevalskaya

Este año marca el 150 aniversario del nacimiento del compositor simbolista, místico-romántico ruso, Alexander Scriabin. Innovador, extravagante, refinado y exaltado, creía que llegó al mundo para salvar a la humanidad con su música, que serviría de guía para alcanzar la divinidad. Encapsulado en su delirante megalomanía, estaba tan seguro que lo conseguiría con su grandioso proyecto *Mysterium*, que al final nunca llegó a completar, ya que su muerte prematura e inesperada impidió materializar sus fantasías. Todo un ritual para el cual se construiría un templo especial en el Himalaya, que duraría siete días y siete noches, que juxtapondría distintas artes y efectos aromáticos, donde la iluminación cambiaría las formas de los pilares y paredes, y donde tanto los intérpretes como los oyentes se unirían en el acto artístico que les llevaría a una experiencia trascendental.

Nacido el día de Navidad en 1872 y muerto el día de Pascua en 1915 (en calendario ortodoxo), Scriabin cultivó su singular ideología a partir de ideas filosóficas de Nietzsche, Schopenhauer, Solovyov o poetas simbolistas rusos como Balmont y Baltrušaitis, música de Wagner y el misticismo de Helena Blavatsky. Esta ideología jugó el papel central en el desarrollo de su estilo compositivo, que inicialmente y bajo la influencia de Chopin, ha ido gradualmente disolviendo la tonalidad hasta alcanzar, según el compositor, la armonía del universo y de la eternidad, un mundo casi esotérico, fascinante y magnético, tanto para el intérprete como para el oyente.

Uno de los libros de referencia sobre Scriabin es el de Leonid Sabaneyev, *Reminiscencias sobre Scriabin*, publicado en 1925, del cual no he localizado traducción española. Sabaneyev (persona erudita, musicólogo, crítico musical, pianista, compositor y científico) formó parte del círculo de amistades más íntimas de Scriabin durante los últimos cinco años de la vida del compositor y a quien Scriabin confió sus más arcanas ideas. Sabaneyev retrata a Scriabin de la forma más auténtica posible y comparte suficientes detalles y anécdotas de su vida para acercarnos de la mejor forma a este compositor enigmático. Y, aunque algunos musicólogos consideran que el relato de Sabaneyev es una versión subjetiva, yo, personalmente, me inclino a confiar de pleno en estas páginas maravillosas, escritas con gran exquisitez léxica.

Tradiciones conservadoras

Alexander Nikolaevich Scriabin viene de una familia noble de tradiciones conservadoras. Los varones de generaciones anteriores hicieron brillantes carreras militares, por lo que Scriabin también recibió educación en una escuela militar, *Kadetskiy korpus*, donde formaban a los niños para ser oficiales del Imperio Ruso. Su madre era pianista concertista y alumna de Theodor Leschetizky. Llegó a interpretar sus propias obras en conciertos, pero murió por tuberculosis muy joven cuando Alexander tan sólo tenía un año. Su padre, después de la muerte de su mujer, continuó sus estudios de derecho y se incorporó a los servicios diplomáticos, lo que le llevó a Turquía, dejando a su hijo con su madre (abuela de Scriabin) Elizaveta y su hermana (tía de Scriabin) Lyubov, quien cuidó al niño y le dio las primeras clases de piano.

Pero es a partir de 1885 cuando se centra seriamente en el piano, recibiendo clases de Nikolai Sergeyeovich Zverev, famoso pedagogo que preparaba a los alumnos para entrar en el Conservatorio de Moscú. Entre sus alumnos también se encontraba Rachmaninov, quién años más tarde, después de la muerte de Scriabin, seguirá presentando al público las obras de su colega y recaudando dinero para su familia. Paralelamente a las clases de piano con Zverev, Scriabin recibe clases de teoría y armonía con Sergei Taneyev y se centra en composición.

Es en un encuentro de alumnos en 1891, ya en el Conservatorio de Moscú, cuando Sabaneyev escucha a Scriabin por



Este año marca el 150 aniversario del nacimiento del compositor simbolista y místico-romántico ruso, Alexander Scriabin.

primera vez interpretando la *Sonata Op. 101* de Beethoven. Su actuación no deja ninguna impresión y como persona le parece incluso arrogante y presuntuoso. Pero será más tarde cuando Sabaneyev entrará en el mundo de Scriabin y descubrirá a una persona brillante, cálida y llena de luz.

Como compositor, dice Sabaneyev, Scriabin tardó algo en ser descubierto, aunque otras fuentes confirman lo contrario. Taneyev y Arensky le dieron una base indispensable de armonía y contrapunto durante los años de estudio en el conservatorio, pero Scriabin necesitaba mucha más libertad para expresar su individualidad, por lo que su trabajo con Arensky se vio interrumpido y con Taneyev la relación se tornó muy tensa.

Con raíces firmemente asentadas en la tradición de Bach, Mozart y Chaikovsky, las nuevas obras de Scriabin cada vez eran menos comprensibles para Taneyev, y llegó a decirle que su música no le gustaba, que no la aguantaba, que hasta le daba náuseas, y que era la primera vez que veía a un compositor en vez de dar indicaciones de *tempo* expresa elogios a su propia obra: "Divin, grandiose" o "sublime, divin" ..., vamos, toda una cascada de críticas desagradables.

"Scriabin disolvió la tonalidad hasta alcanzar, según el compositor, la armonía del universo y de la eternidad, un mundo casi esotérico, fascinante y magnético, tanto para el intérprete como para el oyente"



Retrato de Scriabin por el pintor Leonid Pasternak, padre del novelista Boris Pasternak, que recibió clases de piano de Scriabin.

Chopin diluido

"Chopin diluido", es lo que pensó Sabaneyev después de escuchar los dos primeros movimientos (el tercero todavía no estaba terminado) del *Concierto en fa sostenido menor Op. 20*. Pero resultó ser una impresión muy errónea. Desde luego Sabaneyev era incapaz de predecir cómo evolucionaría el estilo y el lenguaje armónico de Scriabin dentro de unos años, cómo se desarrollarían sus ideas, cómo esas influencias absorbidas desde distintos ángulos afectarían su forma de ver el arte y la vida, y sobre todo que Sabaneyev mismo se convertiría en el más fiel scriabinista.

Para entender a Scriabin es necesario conocer el entorno en el que ha crecido y cómo éste le ha ido conformando. Scriabin era el fruto de su época, quién a su vez ha ido asimilando ideas de artistas que le rodeaban, y gracias a estas influencias ha podido formar su propia ideología en la cual creía vehemente. Por otro lado, esta ideología ha ido creando más y más distancia con personas que no compartían sus ideas y le ha ido aislando del mundo real. Sabaneyev cuenta que esa superficial amabilidad de Scriabin, que aparentemente establecía una distancia de millones de kilómetros entre él y el interlocutor, le protegía de la indeseada intrusión en su aura. También afirmaba:

"Se encuentra en un estado continuo de excitación psicológica similar al efecto de una anestesia. Las ideas de Scriabin eran para él como la anestesia misma, se multiplicaban y le mantenían en este estado que él llamaba embriaguez. Le gustaba tanto este estado de consciencia que intencionalmente hacía todo lo posible para mantenerlo"

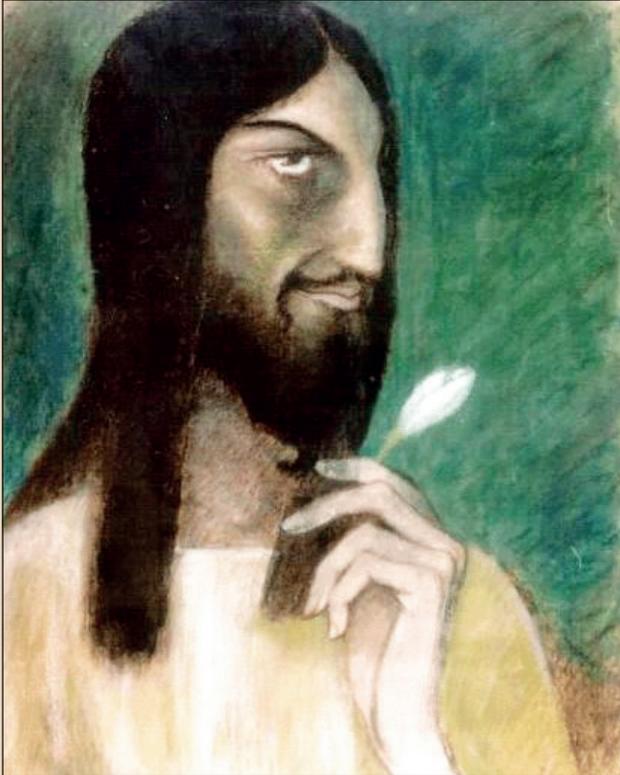
El círculo de personas que rodeaban a Scriabin favorecía la formación de esa atmósfera fructífera donde las ideas del compositor se han ido cultivando. Es curioso que entre sus amistades casi no hubiera músicos profesionales, quizás porque

nunca demostró interés ni por la música de sus colegas, ni por el repertorio canónico, y en los conciertos sólo interpretaba sus propias obras. Los que le admiraban, que compartían su visión y le visitaban para charlar sobre el arte, eran doctores, pensadores, pintores, poetas simbolistas rusos como Balmont, Baltrušaitis, y filósofos como Ivanov, Berdiaev o Solovyov. Acostumbrado desde la adolescencia a anotar sus pensamientos e ideas filosóficas en sus *Cuadernos de ideas*, creía también que tenía talento literario y consideraba a Balmont e Ivanov como sus modelos. Los dos, junto a Baltrušaitis, le ofrecieron consejos mientras escribía el libreto para su *Acte préalable*.

Misticismo y erotismo

Lo que más atraía a Scriabin de la poesía de Balmont era el misticismo y erotismo, la magia de las palabras, y aunque personalmente se encontró con él cerca de 1913, su libro de poemas se encontraba en la biblioteca de Scriabin años antes. La idea de que el ser humano y dios forman unidad absoluta y que el arte tiene el poder de abrir portales a otras dimensiones superiores, la compartía con el filósofo Solovyov. De ahí la creencia de Scriabin que la existencia individual es parte de la consciencia cósmica.

Entre los pintores que frecuentaban la familia Scriabin estaban Leonid Pasternak, (quien hizo varios retratos del compositor, a la vez que su hijo, el famoso poeta y novelista ruso Boris Pasternak recibía clases de piano de Scriabin) y Nikolai Sperling, cuyo cuadro *Retrato de un "sabio oriental" con una flor blanca*, Scriabin había colgado encima de su escritorio. Con Sperling compartía la pasión por el exótico y místico Oriente, por el país de los yoguis, dónde Scriabin ansiaba viajar. Otros cuadros que han dejado una impresión importante y que Scriabin ha podido apreciar en las exposiciones que asistió en varias ocasiones eran los del compositor y pintor lituano Mikalojus Konstantinas Ciurlionis.



Retrato de un "sabio oriental" con una flor blanca, de Nikolai Sperling, que Scriabin tenía colgado encima de su escritorio.

Su biblioteca demuestra su pasión por la filosofía y la Teosofía. Entre sus libros destacan los trabajos teosóficos de Blavatsky, fundadora de la Sociedad Teosófica en 1875, así como sobre psicología y física. Sabemos también que frecuentaba La Sociedad Religioso-Filosófica de Moscú y asistió al Congreso de Filosofía en Ginebra. Quizás es aquí donde todas las piezas del puzle encajan, porque para que la música de Scriabin sea accesible, necesitamos saber en qué consiste su ideología, y para entenderla, necesitamos reconciliar distintas facetas: su música, su visión filosófica, sus ideas sobre el misticismo y la religión, sinestesia y su legado cultural.

Experiencia extática

Scriabin consideraba que la música o cualquier forma de arte como un espectáculo o fenómeno estético de por sí, carecía de sentido alguno. Cualquier creación artística debía tener un propósito, ser un acto teúrgico y culminar en una experiencia extática. Es en el *Gesamtkunstwerk* donde él veía más posibilidades de conmover al espectador. De ahí viene la sinestesia de Scriabin (según el capítulo escrito por Anna Gawboy en la reciente monografía *Demystifying Scriabin*, un inmenso trabajo llevado a cabo por dieciséis musicólogos para conmemorar el aniversario de Scriabin este año), el interés del compositor por combinar el sonido y el color era el reflejo de las ideas teosóficas de Blavatsky (como por ejemplo que la música produce colores en planos astrales).

No hay que olvidar que muchos artistas de la época quedaron bajo profunda influencia de la Teosofía, como los pintores Kandinsky, Roerich o Mondrian, este último miembro de la Sociedad Teosófica; también algunos poetas simbolistas rusos. Amigo de Scriabin, el poeta Balmont creía que la combinación de sonido y luz ayudaría a traspasar las limitaciones de la consciencia ordinaria, y consideraba que Scriabin tenía una sensibilidad especial para este fenómeno. Por otro lado, esa sinestesia era simplemente una parte de un proyecto mucho más grande, *Mysterium*, donde Scriabin tenía la intención de juntar otras formas de arte para llegar a esa experiencia eufórica y trascen-

dental. Según Gawboy, la creencia de que Scriabin, al escuchar música experimentaba percepciones visuales espontáneas de origen neurológico, es un mito que ha ido creciendo a lo largo de muchos años. Lo más probable es que Scriabin intencionalmente asociaba tonalidades o centros armónicos con ciertos colores que iban variando dependiendo de la modulación.

Ocultismo, misticismo, Teosofía

Su interés por el ocultismo, el misticismo, la Teosofía y su visión sobre la misión del arte en la vida del ser humano, le han inspirado a crear su propia "religión", que gradualmente ha ido transformando su lenguaje armónico y su técnica pianística. Las obras que pertenecen al período temprano se han escrito bajo la influencia de Chopin. La fragilidad y poeticismo de sus miniaturas parecen la continuación orgánica de la música del genio polaco, como si Chopin se hubiera reencarnado en Scriabin. Pero es a partir de 1903, con obras como la *Sonata n. 5*, *Le Poème de l'extase Op. 54* o sus opus posteriores, cuando el lenguaje armónico de Scriabin se hace más cromático y más complejo (en parte gracias a Wagner), cuando las tensiones armónicas pierden la necesidad de resolución, llegando a sonoridades estáticas, donde los contornos de tonalidad se borran y donde la melodía y armonía se funden entre sí.

Es este momento cuando no hay necesidad de definir la tonalidad con bemoles o sostenidos (a partir de la *Sexta Sonata*), es ese estado de ingravidez, de anestesia, de hipnosis que nos estremece pero atrae al mismo tiempo. Es esa sonoridad del cosmos, de los planos astrales donde tanto deseaba Scriabin llevar al oyente en su *Mysterium* y es donde supuestamente este mundo material debía desmaterializarse.

Según Scriabin, su *Preludio Op. 74/2* es un "desierto astral", es la sonoridad de la muerte; decía que esta música "lleva sonando siglos o millones de años". Los *Preludios Op. 74* pasaron a formar parte de su otro proyecto, *Acte préalable*, cuyos esbozos sin terminar contienen acordes de armonías agregadas, acordes compuestos por doce notas, sonoridad simbólica de la eternidad y unidad absoluta.

Probablemente ningún otro compositor ha podido transformar tanto su estilo en tan pocos años como lo hizo Scriabin. Su vida fue injustamente corta y quién sabe a dónde llegaría si hubiera vivido treinta años más. ¿Hubiera dejado de componer? ¿Se hubiera vuelto loco? Su muerte tan prematura fue vista como un misterio inexplicable que impulsó muchas preguntas.

Según Rebecca Mitchell, Brianchaninov, amigo de Scriabin, consideró que su muerte tenía un significado oculto para sus contemporáneos, como si un cambio importante ocurriera en el mundo espiritual. Por otro lado, otros quedaron sorprendidos que Scriabin no predijera su muerte, ya que si tenía esos poderes ocultos, hubiera sabido cuándo se iría de este mundo y hubiera dejado instrucciones para sus seguidores para continuar su misión. Algunos también se preguntaban ¿cómo se lo tomaría Scriabin al ver que su *Mysterium* (si hubiera ocurrido) no ha desmaterializado el mundo? Nunca encontraremos respuestas a estas preguntas, pero en cualquier caso Scriabin cumplió su misión: hacernos reflexionar sobre nuestra existencia a través de su música.

Bibliografía

- Simon Nicholls, Aleksandr Nikolaevich Scriabin: A short biography: www.scriabin-association.com
- Leonid Sabaneev, "Reminiscencias sobre Scriabin", "Klassika-XXI" Moscú, 2000
- Kenneth Smith and Vasilis Kallis, "Demystifying Scriabin", Boydell Press, 2022
- Richard Taruskin, "Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music", Oxford University Press, 2010



Orquesta Sinfónica de Navarra

Temporada
21/22
Auditorio Baluarte



Corriente que fluye

7 Abril

Concierto para violín

J. Sibelius

Orawa

W. Kilar

Summer Evening

Z. Kodály

Concert Românesc

G. Ligeti

ANDREY BARANOV Violín

MICHAL NESTEROWICZ Director



Imprescindibles

28 Abril

Arravan. Fantasia para orquesta

J. Echeverría

Concierto para piano n. 2

E. de Zubeldia

Sinfonía n. 1

J. Brahms

JORGE ROBAINA Piano

CARLOS MIGUEL PRIETO Director



Música que acaricia

5 Mayo

Menuet antique

M. Ravel

Preludio a La siesta de un fauno

C. Debussy

Pelleas y Melisande

G. Fauré

Bacchus et Ariadne, suite 1 y 2

A. Roussel

ANTONI WIT Director



La fuerza del Destino

26 Mayo

John of Damascus

S. I. Tanéyev

Sinfonía n. 5 en mi menor

P. I. Tchaikovsky

Orfeón Pamplonés

ANNA RAKITINA Directora

www.orchestradenavarra.es

Aarre Merikanto

por Juan Carlos Moreno

El triunfal estreno en 1892, en Helsinki, de la sinfonía *Kullervo* convirtió a Jean Sibelius en el indiscutido maestro de la música de Finlandia. Cada nueva partitura que dio a conocer a partir de ese momento reafirmaba esa posición, y no solo en su país, sino también a escala internacional: era el mejor cantor de su patria, el sinfonista más admirado y aclamado. Las repercusiones de ese éxito no se hicieron esperar: la escena musical finlandesa conoció un decidido impulso que propició la aparición de otros compositores que compartían con el maestro su interés por las leyendas, la historia y el folclor finlandeses, así como su vinculación con la tradición romántica y posromántica. No obstante, y a medida que pasaba el tiempo, hubo jóvenes que se rebelaron e intentaron introducir las nuevas corrientes musicales que triunfaban en el resto de Europa. Su principal adalid fue Aarre Merikanto, quien pagó su atrevimiento con el desprecio y la incompreensión: durante décadas fue el gran maldito de la escuela musical finlandesa.

Aarre Merikanto conocía de primera mano ese ambiente romántico, nacionalista y conservador, no en balde su padre, Oskar Merikanto, era un compositor cuyas óperas, canciones, obras corales y piezas para piano eran fieles a esa estética. Aarre creció viéndole crear, dirigir y estrenar con un éxito creciente. Mas esa música no era la que a él le emocionaba. Niño prodigio, en su interior intuía unas combinaciones armónicas y tímbricas que nada tenían que ver con las que escuchaba en el piano paterno o en las salas de conciertos. Sí, se prometió, él sería también compositor, pero sus obras serían absoluta, radicalmente personales...

Universidad de Helsinki

No tardó mucho en demostrarlo: en 1912, en la Universidad de Helsinki, dio a conocer su melodrama con acompañamiento de piano *Helena*, que sorprendió por su carácter innovador. Lamentablemente, años más tarde, impulsado por su sentido autocrítico y la frustración ante la incompreensión que mucha de su música despertaba, Merikanto destruyó la partitura.

La buena recepción obtenida por *Helena* no llevó a Merikanto a engaño: debía seguir formándose como compositor, por lo que ese mismo año de 1912 partió hacia Leipzig para estudiar bajo la dirección de Max Reger. La influencia de este fue trascendental, pues logró que el joven finlandés

comprendiera que toda innovación es estéril si no va acompañada de un profundo conocimiento de los fundamentos de la armonía y el contrapunto. No menos importante en la formación de su lenguaje fue otro viaje de estudios, el que en el invierno de 1915 le llevó a Moscú para asistir a las clases de Sergei Vasilenko: a través

de él descubrió el colorido orquestal ruso y, muy especialmente, la obra de Alexander Scriabin, que le impresionó vivamente.



Aarre Merikanto durante los Juegos Olímpicos de 1952 en Helsinki, para los que compuso la *Fanfarria Olímpica*.

De regreso a Helsinki, en 1917 Merikanto organizó un concierto con obras propias, entre las cuales destacaban la *Sinfonía n. 1* y el poema para orquesta *Lemminkäinen*, ambas de 1916 y de una factura que sigue el modelo posromántico a lo Sibelius. El éxito obtenido le animó a dejar ese mundo atrás y escribir la música que de verdad sentía como propia: una música que bebía del impresionismo y del expresionismo europeos, y que extendía la tonalidad hasta sobrepasar sus límites y explorar la atonalidad... La *Fantasia* para orquesta (1923) fue la primera gran tentativa en esta nueva vía y la primera también que reveló a Merikanto el muro de incompreensión que iba a rodearle a partir de entonces: con la excusa de que la plantilla requerida para su interpretación excedía las posibilidades de las orquestas finlandesas, su estreno se retrasó hasta 1952. El poema orquestal *Pan*, en cambio, sí pudo escucharse en 1925, pero solo consiguió consolidar la fama de radical que Merikanto se estaba labrando con sus armonías levemente atonales. Aun así, siguió componiendo, aunque en bajo el título de cada partitura nueva que escribía, como la ópera *Juha* (1922), el *Concierto para violín n. 2* (1925) o el *Estudio sinfónico* (1928), acababa añadiendo a mano "no interpretada". Ese desprecio fue lo que, a partir de la década de 1930, hizo que su música virara hacia un lenguaje más asequible, próximo al neoclasicismo. Fue entonces cuando le llegó el reconocimiento del público, la crítica y las instituciones, aunque no hasta el extremo de que sus obras "radicales" fueran por fin estrenadas. No, estas siguieron en el olvido, conocidas solo por algunos de los alumnos que Merikanto tuvo en la Academia Sibelius de Helsinki, como Einojuhani Rautavaara, Aulis Sallinen o Paavo Heininen. En la mayoría de casos, su estreno fue póstumo.

"Merikanto pagó su atrevimiento al no seguir la estela de Sibelius con el desprecio y la incompreensión: durante décadas fue el gran maldito de la escuela musical finlandesa"

Un conservador militante

Si hubo un compositor que podía ganar en popularidad a Sibelius en la Finlandia del cambio del siglo XIX al XX, ese fue Oskar Merikanto (1868-1924). Sibelius, nadie lo ponía en duda, era el gran sinfonista, un maestro al que solo se le podía reverenciar; mas la estima de los aficionados se inclinaba por Merikanto, cuya música era más sencilla e inteligible.

Oskar Merikanto fue un músico total: compositor, sí, pero también pianista, organista de la iglesia de San Juan de Helsinki, director de orquesta, crítico musical y profesor. Su mayor momento de gloria llegó en 1898 con el estreno de la primera ópera

“El estilo de Oskar Merikanto se halla en las antípodas del de su hijo Aarre”

escrita sobre un texto en finés, *La doncella del norte*, aunque hoy gozan de mayor favor sus piezas para piano y, sobre todo, sus canciones. En todas esas obras, Merikanto hace gala de una generosa vena melódica que bebe de la expresividad romántica y del folclor finlandés. Su estilo, pues, se halla en las antípodas del de su hijo Aarre, al que, no obstante, siempre ayudó y alentó a que siguiera su propio camino. Fue él, por ejemplo, quien lo convenció de ir a Leipzig para estudiar con Reger y, también, quien le procuró los medios y contactos para los dos conciertos con los que, en 1914 y 1917, Aarre quiso darse a conocer en Helsinki. Años más tarde, en la década de 1930, Aarre se reconcilió con la música de su padre adaptando varias de sus obras para la radio.

CRONOLOGÍA

- 1893 Nace el 29 de junio en Helsinki.
- 1911 Estudia composición bajo la dirección de Erkki Melartin.
- 1912 Estrena en la Universidad de Helsinki el melodrama *Helena*.
- 1915 Marcha a Moscú para proseguir sus estudios musicales.
- 1919 Contrae matrimonio con Meri Grönmark.
- 1922 Acaba la composición de *Juha*; la Ópera de Helsinki rechaza representarla.
- 1924 Compone el poema sinfónico *Pan*, próximo al impresionismo.
- 1925 Gana el premio de composición de la editorial Schott con su *Concierto para violín, clarinete, trompa y sexteto*.
- 1930 Las *Diez piezas para orquesta* marcan el fin de su etapa radical.
- 1937 Finaliza la composición del *Concierto para piano n. 2*.
- 1941 Compone el *Concierto para violoncelo n. 2*.
- 1951 Ingresa en la Academia Sibelius como profesor de composición.
- 1953 Escribe la *Sinfonía n. 3*, de estética neoclásica.
- 1955 Compone la cantata *Génesis*, para soprano, coro y orquesta.
- 1957 Se le diagnostica un cáncer de pulmón.
- 1958 Muere el 28 de septiembre en Helsinki.
- 1963 Estreno de la ópera *Juha* en Lahti.

DISCOGRAFÍA

- *Juha*. Jorma Hynninen, Eeva-Liisa Saarinen, Raimo Sirkiä. Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa / Jukka-Pekka Saraste. Ondine. 2 CD. DDD.
- *Sinfonías n. 1 y 3*. Orquesta Filarmónica de Turku / Petri Sakari. Alba. DDD.
- *Sinfonía n. 2 "Guerra"*. Eco. Anu Komsu, soprano. Orquesta Filarmónica de Turku / Petri Sakari. Alba. DDD.
- *Pan. Lemminkäinen. Cuatro composiciones. Andante religioso. Scherzo*. Orquesta Filarmónica de Tampere / Tuomas Ollila. Ondine. DDD.
- *Fantasia. Estudio sinfónico. Notturmo. Largo misterioso*. Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa / Leif Segerstam, Jukka-Pekka Saraste. Finlandia. DDD.
- *Conciertos para piano n. 2 y 3. Dos estudios. Dos piezas*. Matti Raekallio, piano. Orquesta Filarmónica de Tampere / Tuomas Ollila. Ondine. DDD.
- *Conciertos para violín n. 2 y 4. Diez piezas. Génesis*. Kaija Saarikettu, violín. Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta Sinfónica de Lahti / James DePriest, Ulf Söderblom. Finlandia. DDD.

- *Concierto para violín, clarinete y trompa. Noneto. Obras para coro masculino*. Coro Polytech. Oleg Kagan, violín; Eduard Brunner, clarinete; David Jolley, trompa. Ondine. DDD.



2 DVD
VIDEO

LA FORZA DEL DESTINO

GIUSEPPE VERDI

**HERNÁNDEZ
ARONICA
ENKHBAT
STROPPA
FURLANETTO
ALAIMO**

ZUBIN MEHTA

**ORCHESTRA E CORO
DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO**

**CARLUS PADRISSA
LA FURA DELS BAUS**

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

 Maggio Musicale Fiorentino

DYNAMIC

AUDITORIO

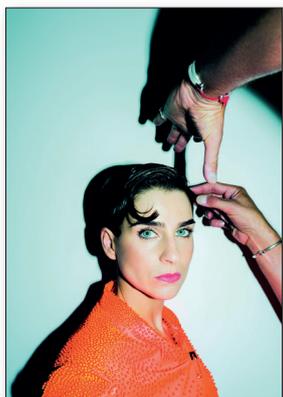


© Denis Rouvre

Conciertos

“La obra de Nuria Núñez Hierro, *Caminos inconclusos*, ofreció la personalidad creadora de esta compositora en un lenguaje que alternó las sonoridades primigenias instrumentales a partir tanto del tratamiento tímbrico como unificador de un discurso en el que la orquesta se erigió como una amplia estructura de numerosos colores”, así fue como relata Abelardo Martín Ruiz el esperado estreno de la reciente ganadora del Premio Reina Sofía de Composición, que pudo escucharse con la Orquesta y Coro Nacionales de España. Pero también tuvimos el regreso de William Christie (en la imagen) y Les Arts Florissants con *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, de Haendel, como nos relata en su crítica Simón Andueza, entre otros acontecimientos del mes de marzo.

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



© T. Kolesnikov

Ópera

“Asmik Grigorian (en la imagen) es, simplemente, la mejor Lisa que he visto en vivo, pese a algún agudo metálico, pero gran artista y excelente cantante”, afirma Jorge Binaghi en su crítica (página 52) acerca de la *Dama de Picas* de Tchaikovsky en la Scala de Milán. Igualmente hablamos de la *Aida* de Thielemann en Dresde, del “perturbador y sugerente *Pelléas et Mélisande*” de Debussy en el Liceu de Barcelona: “la escenografía de Àlex Ollé desprende frialdad, decrepitud y, muy especialmente, una sensación de tristeza, soledad e incomunicación”; de un *Manon Lescaut* de Puccini en Las Palmas de Gran Canaria, *El Ángel de fuego* en el Teatro Real, *Tabaré* en el Teatro de la Zarzuela, *La bohème* en Turín o *Trouble en Tahiti* de Bernstein en Les Arts de Valencia.

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

DISCOS



© Anna Dabrowska

Discos

Entre los discos recomendados del mes y criticados en la sección, destacan el Beethoven integral del Cuarteto Ébène en DVD registrado durante la pandemia en París, la *Pasión según San Mateo* de Bach por el conjunto Pygmalion, dirigido por Raphaël Pichon, que cuenta con solistas como Julian Prégardien, Stéphane Degout o Sabine Devieilhe (en la imagen); los Quintetos para cuerda de Brahms por el Belcea Quartet con dos invitados de lujo: Tabea Zimmermann y Jean-Guihen Queyras; o, entre otros, *La pasajera* de Weinberg de la Ópera de Graz dirigida por Roland Kluttig: “ópera excepcional, sobre todo por el instinto teatral de Weinberg y su habilidad para integrar elementos muy diferentes, que le sirven para recrear con precisión los dos ambientes y épocas en que sucede la trama”.

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

46

AUDITORIO

56

DISCOS

70

BUFFET LIBRE

72

LAS MASTERS SERIES DE SONY

83

DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Festival Rachmaninov

Barcelona



El ruso Denis Kozhukhin fue el gran protagonista de los conciertos dedicados a Rachmaninov en el Auditori de Barcelona.

La Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) parece sentir una predilección especial por Rachmaninov: en 2014, el director Pablo González y la pianista HJ Lim abordaron la integral de sus obras para piano y orquesta en tres conciertos que tuvieron lugar durante un mismo fin de semana. Ocho años después, la música del compositor regresó al Auditori con un Festival Rachmaninov de concepción menos maratoniada y con un pianista tan extraordinario como el ruso Denis Kozhukhin como gran protagonista. Sí, ruso, como lo fueron también Rachmaninov y otros compositores que completaban los programas. Afortunadamente, no hubo polémica aquí: Rusia es más, mucho más, que el sátrapa Vladimir Putin. Los conciertos, eso sí, se dedicaron a la paz y a las víctimas de la bárbara invasión de Ucrania.

El festival ocupó dos fines de semana. En el primero, Matthias Pintscher se puso al frente de la OBC para dirigir la *Rapsodia española* de Ravel y las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov, además del *Concierto para piano n. 2* y el *Concierto para piano n. 4* del maestro ruso. El director supo destacar la riqueza tímbrica de las dos primeras composiciones, más analítico que voluptuoso en Ravel, más dúctil en Rachmaninov. El plato fuerte, sin embargo, eran los Conciertos para piano. En el *Segundo*, que es el que pudimos escuchar, Kozhukhin ofreció una versión que, sobrepasando el mero virtuosismo, destacaba por su lirismo y pasión, por su entrega arrebatada. La lástima es que Pintscher decidió que la orquesta tocara con la misma intensidad, lo que en más de una ocasión ahogó al solista hasta hacerlo inaudible.

El siguiente fin de semana, Kazushi Ono tomó el relevo de Pintscher y, al menos en el *Concierto para piano n. 1*, que Kozhukhin interpretó los días 11 y 12 de marzo (el día 13 abordó el *Concierto n. 3*), el sonido estuvo mejor equilibrado. No es la mejor obra de Rachmaninov, pero el pianista se volcó en ella con tal convicción y entusiasmo que la revalorizó. El romanticismo otoñal de esa página contrastaba con la insolente modernidad de las de Prokofiev y Shostakovich que la flanqueaban. Del primero se ofreció la suite de *El amor de las tres naranjas*, una delicia a cuya versión solo le faltó un sonido más pulido y trabajado; del segundo, la *Sinfonía n. 1*, de la que Ono dio una lectura, ahora sí, impecable en todos los sentidos, llena de irónica ligereza en los dos primeros movimientos, emotiva a la vez que incisiva en el *Lento* y apabullante en sus contrastes en el *Finale*.

Juan Carlos Moreno

Denis Kozhukhin. Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Matthias Pintscher, Kazushi Ono. Obras de Ravel, Prokofiev, Shostakovich y Rachmaninov. L'Auditori, Barcelona.

Aida superlativa

Dresde



"Katharina Thalbach focaliza una interacción de personajes que nunca fue ahogada por decorados delirantes".

La nueva producción de *Aida* de la Semperoper de Dresde se estrenó con un milagro vocal: con casi sesenta años de edad Krassimira Stoyanova canta con una voz de incomparable frescura y luminosidad. Agréguese a ello un fraseo expresivamente articulado y esa presencia escénica tan suya, a la vez sensible e intensa; el resultado es una protagonista antológica. "Ritorna vincitor" fue una explosiva protesta de dolor y entrega y no hubo agudos o frases *legato* en "O Patria mia" que no salieran redondos, sin filados y sin problemas de respiración.

Antológica fue también la dirección de Christian Thielemann, que evitó todo exhibicionismo en aras de énfasis concentrado, de *tempi* más bien rápidos pero nunca vertiginosos y una variada exploración cromática de los instrumentos de viento, siempre apoyados en la proverbial tersura de las cuerdas de esta legendaria Staatskapelle. Así dirigida, *Aida* se revela como una ópera de compacta solidez dramática, anticipadora del balance vocal y sinfónico de *Otello*. Valgan como ejemplos la sostenida tensión del primer trío (Amneris, Aida y Radamés), los premonitorios *tremolandi* de la invocación a Phta y la clara diferenciación de texturas en la introducción del Nilo al comienzo del tercer acto.

La reticencia de Thielemann a cualquier espectacularidad en comentario orquestal fue correspondida con una *regie* de Katharina Thalbach intensamente focalizada en una interacción de personajes que nunca fue ahogada por coros, masas y decorados delirantes. La escenografía de Ezio Toffolutti fue minimalista y luminosa en paneles dorados, pero decididamente "egipcia" por la ocasional inclusión de frescos y alguna presencia estatuaria. Y los vestuarios, también de Toffolutti, contrastaron con el oro de los paneles con atavíos de entre blanco y tiza. Sólo los caracteres principales usaron colores vivos, con Amneris realmente principesca, frente a una Aida de túnica roja, y un Ramfis reminescente de Nosferatu por su enorme túnica negra, agitada a través de brazos siempre dispuestos a proteger o encerrar a sus víctimas entre ellos. Particularmente atractiva fue la desmilitarización del segundo cuadro del segundo acto. "Gloria all' Egitto" es cantado por ciudadanos, regocijándose despreocupadamente antes que el faraón y Amneris tomen sus asientos con el vampírico Ramfis irguiéndose a sus espaldas. Y la marcha triunfal es simplemente un pasar de tapices de soldados y pancartas. Sólo la aparición de los prisioneros ensangrentados parece hacer tambalear la autoridad del faraón.

El resto del reparto estuvo a la altura del nivel impuesto por Thielemann y la gran protagonista. Oksana Volkova fue una Amneris de timbre brillante y un registro medio de atractiva calidez; Francesco Meli, aun cuando sin el *squillo* de los más célebres tenores, despachó un buen "Celeste Aida" y en general cantó un Radamés seguro en impostación y expansivo en fraseo. Más mordente es lo que le falta a

Perturbador y sugerente Pelléas

Barcelona



"La escenografía de Àlex Ollé desprende frialdad, decrepitud y, muy especialmente, una sensación de tristeza, soledad e incomunicación".

Claude Debussy solo llegó a escribir una ópera, y ello después de una ardua búsqueda de un tema adecuado a su temperamento y a las ideas que, tras la experiencia wagneriana, bullían en su interior acerca del género operístico. Lo encontró en un drama de Maurice Maeterlinck que revisitaba desde la óptica simbolista el mito de Tristán e Isolda: *Pelléas et Mélisande*. Estrenada en 1902, su propuesta no fue entendida ni por público ni por crítica, aunque el paso del tiempo ha acabado haciéndole justicia y situándola como uno de los hitos fundamentales de la historia de la ópera. Ciertamente, no es una obra fácil, pues no hay en ella grandes momentos de lucimiento canoro ni melodías identificables, solo una larga melopea perfectamente adaptada a la lengua francesa y arropada por una orquesta sutil, extraordinariamente rica en colores y matices, pero que evita en todo momento la grandilocuencia o el efectismo. No, no es fácil, pero si se entra en el mundo interior, ambiguo y misterioso de Debussy y Maeterlinck, la experiencia es inenarrable.

La producción que pudo verse el pasado mes de marzo en el Gran Teatre del Liceu ayuda a introducirse en esta obra y disfrutar de ella. La firma Àlex Ollé, uno de los seis directores artísticos de La Fura dels Baus y en la actualidad artista residente del coliseo de las Ramblas. Su propuesta aleja a los personajes de la decadente corte de Allemande para llevarlos a una mansión que bien podría ser la de unos potentados americanos. Las salas, sin embargo, no tienen nada de lujosas, al contrario: sus muros desnudos o sus muebles funcionales evocan el universo de cineastas como David Lynch o Lars von Trier. Todo, en fin, desprende frialdad, decrepitud y, muy especialmente, una sensación de tristeza, soledad e incomunicación.

No obstante, el gran acierto de la producción es el espacio en el que aparecen esos interiores: una caja escénica con dos niveles en los que se insertan las distintas estancias de la mansión, obra del escenógrafo Alfons Flores. Su capacidad de girar

es hábilmente explotada por Ollé para mostrar lo que ocurre ahí durante los interludios orquestales, de modo que el espectador no "desconecte" en ningún momento de lo que pasa en la escena. El único problema aquí es el ruido que la caja, al girar, provoca, lo que no deja de ser algo molesto, sobre todo teniendo en cuenta el refinamiento de la música de Debussy. Esa misma caja se transforma también en un gran bloque compacto e impenetrable como un acantilado, mientras que dos cortinas de varas de metal y alambres retorcidos se convierten en un bosque no menos impenetrable y ominoso. El recurso es sencillo, sin duda, pero el efecto es sumamente evocador gracias a la iluminación de Marco Filibeck.

Psicoanálisis freudiano

Ollé, en suma, actualiza el texto de Maeterlinck, pero sin traicionar su esencia ni su perturbador misterio. Es más, acentúa este al acercar su componente onírico al psicoanálisis de Freud. Así, los tres personajes masculinos pueden verse como diferentes etapas de uno solo: el amante (Pelléas), el esposo (Golaud), el padre (Arkel), a los que aún puede añadirse el pequeño Yniold (el hijo aún inocente), de ahí que todos aparezcan con un aspecto y vestuario similares. Mélisande es el objeto de deseo de todos ellos, la amante, la esposa, la hija, la amante adúltera, la madre... Y a la que todos también, al final, traicionan y abandonan...

El reparto es difícilmente inmejorable. Julie Fuchs (entrevistada en este número de RITMO) bordó el papel de Mélisande, una joven frágil y sufriente, pero también perdida en un mundo que no entiende y frente al que intenta rebelarse. Excelente también el Pelléas de Stanislas de Barbeyrac, un tenor de exquisita musicalidad, e impresionante el Golaud de Simon Keenlyside, tanto en el plano vocal como en el actoral. Franz-Josef Selig dio toda una lección de canto con un Arkel de línea noble, pero despótico en el fondo, sobre todo con las mujeres. Sarah Connolly resolvió con solvencia el papel de Geneviève, lo mismo que Stefano Palatchi su breve intervención como médico, mientras que Ruth González convenció con su Yniold.

Escena y cantantes son básicos para llevar a buen puerto una ópera como esta. Pero incluso más importante es contar con un director con las ideas claras y una orquesta que sepa traducirlas a sonidos. Esas dos condiciones se dieron en el Liceu: Josep Pons firmó uno de sus trabajos más memorables. A partir de un *tempo* más bien lento, consiguió mostrar todo el refinamiento de la escritura de Debussy, esa capacidad del compositor para crear mediante el timbre y la armonía atmósferas evocadoras, oníricas, todo aquello, en suma, que el texto no dice o es incapaz de decir. Fue una versión transparente en ese sentido, de una sutileza extrema, pero que también mostraba la tensión y el dramatismo de la partitura. La orquesta respondió a un nivel excelente.

La función se abrió con la interpretación al violoncelo de *El cant dels ocells*, la melodía popular que Pau Casals convirtió en un himno a la paz. El Gran Teatre del Liceu expresaba así su rechazo a la agresión rusa a Ucrania, a la vez que homenajeaba a sus víctimas. Proyectada sobre una pantalla, una frase del acto IV pronunciada por Arkel: "Si fuera Dios, tendría piedad del corazón de los hombres".

Juan Carlos Moreno

Julie Fuchs, Stanislas de Barbeyrac, Simon Keenlyside, Franz-Josef Selig, Sarah Connolly, Ruth González, Stefano Palatchi. Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu / Josep Pons. Escena: Àlex Ollé. Pelléas et Mélisande, de Claude Debussy. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Quinn Kelsey, que de cualquier manera interpretó un Amonasro bien fraseado y sólidamente expansivo en su canto *legato*. Y por encima de todos ellos, gracias a la predominancia dramática de esta puesta en escena, se elevó el Ramfis de Georg Zeppenfeld. El coro estuvo excelente: bien preparado para proyectar contundentemente su masa a una sala todavía con asistencia reducida por el Covid. Y magistralmente energizado por la mezcla de intensidad y contención general impuesta por Thielemann. Sobre el final, Radamés y Aida desaparecen bajo la escena para permitir que Amneris implore sus tres "Pace" en total soledad. Una buena respuesta a los tres "Guerra" invocados el coro en el acto primero. Y una alusión a los tiempos que vivimos.

Agustín Blanco Bazán

Krassimira Stoyanova, Oksana Volkova, Francesco Meli, Georg Zeppenfeld, Quinn Kelsey. Coro Sinfónico de Dresde y Coro de la Semperoper, Staatskapelle Dresden / Christian Thielemann. Escena: Katharina Thalbach. Aida, de Giuseppe Verdi. Semperoper, Dresde.

No pasará a la historia

Las Palmas de Gran Canaria



"Esquemática escenografía escasamente atractiva más propia de épocas pasadas para este *Manon Lescaut* de Puccini".

La apertura de la temporada de ópera 2022 de Los Amigos Canarios de la Ópera, supuso la vuelta al Teatro Pérez Galdós, abandonando el Auditorio Alfredo Kraus, sede de las temporadas 2020 y 21 obligados por el Covid, aunque manteniendo las limitaciones de aforo en el foso de la orquesta. El título seleccionado, *Manon Lescaut* de Puccini, no contó con suerte en esta ocasión. La inicialmente prevista María José Siri con problemas de salud, tuvo que ser sustituida a una semana vista por Martina Serafin. Cantante con una importante trayectoria a sus espaldas, de voz poderosa, sólidamente emitida y adecuado movimiento escénico, nos dejó una protagonista excesivamente madura, y no me refiero únicamente a su aspecto físico, cantada con musicalidad e inteligencia, a la que faltó morbidez y cremosidad, debido a una evidente pérdida de armónicos, especialmente en el agudo, que la cantante intenta reservar siempre que puede con medias voces y filados de buena factura.

Murat Karahan fue un Des Grieux escasamente atractivo musical y escénicamente. De voz sonora y con cuerpo, su emisión entubada le restó calidez y capacidad de modulación, con finales de frase frecuentemente ahogados, obteniendo su mejor prestación en las partes dramáticas y extrovertidas del tercer y cuarto actos, siempre al límite, pero donde pudo tirar de volumen en el registro agudo, mientras en

los momentos sentimentales, como sus dos famosas arias del primer acto, pasaron sin pena ni gloria y sin un solo aplauso. Frente a las limitaciones de los dos protagonistas, Youngjun Park fue un Lescaut arrollador y de una pieza, de voz sana y bien emitida, sin problemas de volumen ni tesitura. De los secundarios destacaron César Arrieta, Edomondo y farolero, por su canto elegante y expresivo, y Jeroboám Tejera, convincente Jeronte, así como correctos el resto.

El Coro de los Amigos Canarios mantuvo el tipo, pese a unas sopranos excesivamente vibradas que dificultaban el empaste general, tanto en los números de conjunto como por secciones, muy notorio en el madrigal del segundo acto. Carlo Antonio de Lucia proporcionó una sumaria dirección escénica con los actores principales y el coro a su aire, en medio de una esquemática escenografía escasamente atractiva más propia épocas pasadas, difícilmente defendible en una sociedad como la actual donde prima lo visual. Mucho mejor la dirección musical de Antonello Allemandi. Buen concertador y conocedor del estilo pucciniano, nos dejó una lectura ágil y dinámica de adecuado sentido narrativo y capacidad teatral, que sacó partido de una en forma, aunque limitada en número, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, no siempre efectivo en el equilibrio entre el foso y la escena, especialmente en las partes conversacionales del primer acto, o en el balance entre secciones instrumentales por parte de una cuerda limitada en efectivos.

Juan Francisco Román Rodríguez

Martina Serafin, Murat Karahan, Youngjun Park, Jeroboám Tejera, etc. Coro de Amigos Canarios de la Ópera. Filarmónica de Gran Canaria / Antonello Allemandi. Escena: Carlo Antonio de Lucia. Manon Lescaut, de Giacomo Puccini. Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.

Goldberg

Madrid

El apelativo "Goldberg", aparte del apellido de aquel discípulo de Bach, es, literalmente: *montaña de oro*. Y esto fue, esto es siempre, una cima, una ascensión, un reto conquistado de codiciado metal precioso, la elevación del gigantesco monumento que suponen estas *Variaciones* así denominadas de Johann Sebastian Bach.

Una montaña de toda una *cordillera de oro* que Benjamin Alard ha estado desarrollando en un intenso proyecto de seis conciertos durante dos temporadas sucesivas, dentro de la programación del Centro Nacional de Difusión Musical.

Y, así, escuchamos en un ambiente expectante, con lleno hasta la bandera en la sala de cámara del Auditorio, estas *Variaciones Goldberg*. Pieza emblemática que bien vale este espléndido panorama de público. Luz tenue sobre el espacio de la sala. Apenas un íntimo foco cenital sobre el escenario. El tema, origen de estas *Variaciones*, se presentó con cuidada *ornamentación*, diversa en su resolución y, en este sentido, creativa. Tono de austeridad con el que Alard remitía al cariz de la música vocal.

Una sobriedad del que sabe del largo camino a recorrer: el camino de los mil pasos, las treinta y dos variaciones, que, naturalmente, empieza por el primero de ellos. El primer paso, este exquisito tema, esta *aria* con su trascendental ornamentación, equilibrada hoy en los estratos melódicos e internos que dialogan.

Variaciones extrovertidas, como las primeras, con cabal distribución de las articulaciones sin perder jamás su pulso firme. Las más ingeniosas técnicamente, haciendo uso de los dos teclados y cruce de manos. Las más *retóricas* en línea con el mundo barroco de *los afectos*. Las que convierten el tema en verdaderos laberintos con giros y *falsas relaciones cromáticas* de pasmosa modernidad e *imitaciones* a todo tipo de

Éxito del Haendel menos programado

Madrid



William Christie, director de Les Arts Florissants, lució un pañuelo con la bandera de Ucrania en el bolsillo de su chaqueta.

Con la sala sinfónica del Auditorio Nacional a rebotar, regresaron William Christie y Les Arts Florissants, coro y orquesta, en su formato más espectacular, para interpretar una de esas obras que todo melómano guarda en su colección como una gran joya, pero que raramente se escucha en las salas de concierto, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, deliciosa *Oda pastoral*, en palabras del mismo Haendel, puesto que se trata de una composición con texto profano que no sigue una trama.

El recitativo acompañado, *Hence, loathed Melancholy*, que corresponde al tenor, dio comienzo a la obra. James Way se nos reveló como un tenor de una voz perfecta para los grandes oratorios de Haendel, con esa voz plena y *vibrato* en su justa medida y con un color brillante tan al gusto de los intérpretes británicos. Su dicción y prosodia inglesas fueron realmente brillantes en toda la velada, al mismo tiempo que su gran expresividad. Una de las grandes sorpresas del concierto fue la inclusión de Leo Jemison, niño soprano o tiple, en el plante de solistas. Ya en su primera aria, *Come, thou goddess fair and free*, pudimos comprobar que su cándido y puro timbre, absolutamente delicioso, no fue un obstáculo para su lucimiento como todo un sólido y maduro solista que cantó el complejo texto y su correspondiente fraseo musical de un modo ejemplar, dando muestras de poseer gran experiencia en estas lides. Su afinación, realmente perfecta y su excepcional llegada al agudo, nos hicieron olvidar la edad tan parca que atesora.

La soprano Rachel Redmond hizo gala de su excelente técnica en un gran control del *fiato* y una buena conducción del fraseo. Fue

especialmente reseñable su desempeño en *Sweet bird*, donde el texto sobre un dulce pájaro y las maravillas de su canto inspiró a Haendel a crear un fabuloso dúo entre una flauta y la soprano. El flautista Serge Saitta mostró no solo su virtuosismo con el travesero, sino que dejó asombrada a toda la sala con su portentosa imaginación y buen gusto para ejecutar todos y cada uno de los motivos que imitan al ave, a través de la articulación, adornos, *rubatos*, *glissandos*..., en constante diálogo y complicidad con la soprano, quien también mantuvo una fantástica ejecución de sus adornos, trinos y motivos.

Otra de las grandes e imaginativas arias de la Pastoral es *Mirth, admit me of thy crew!*, para bajo y trompa solistas. En esta ocasión Sreten Manojlović, más barítono que bajo, no pudo sonar al volumen adecuado que exige un aria con una instrumentación tan potente y de tesitura tan central. No obstante, dio muestra de un fraseo muy igualado y de una gran musicalidad. El trompista Glen Borling fue quien realmente brilló en este fragmento, con un sonido pleno, brillante y con gran dominio técnico en sus complejos pasajes.

La orquesta volvió a demostrar sus grandes virtudes: una gran vitalidad comandada por el siempre energético y entusiasta William Christie, una cuerda de violines sin apenas fisuras, y de una gran exquisitez de sonido, con un empaste fabuloso y unos *pianísimos* ensoñadores muy bien liderados por su concertino, Emmanuel Resche, siempre decidido, claro y preciso. El bajo continuo fue uno de los hándicaps de la velada. No hubo muy buena comunicación entre el primer chelista con los cantantes, muy alejados del grupo instrumental y el resto del continuo, lo que provocó bastantes desajustes de *tempo* y seguridad en los recitativos. Sin embargo, debemos destacar el fabuloso desempeño de Béatrice Martin, tanto en el clave como en el órgano, realizando un formidable esfuerzo para que lo anteriormente señalado fuera minimizado, además de realizar un inteligente acompañamiento que seguía a cada *afecto*. El coro se mostró como una formación muy sólida, de bello sonido y de un empaste sin fisuras, destacando el bello sonido de la cuerda de sopranos. Cantaron, además, sin la ya perpetua mascarilla facial, algo que se agradeció mucho, ya que nos permitió volver a disfrutar de un sonido coral como debe ser.

El público despidió a todos los intérpretes con una gran ovación, que les obligó a volver hasta en tres ocasiones al escenario, algo muy agradecido especialmente por William Christie.

Simón Andueza

Rachel Redmond, James Way, Sreten Manojlović, Leo Jemison. Les Arts Florissants / William Christie. *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, de Georg Friedrich Haendel. Universo Barroco, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.

distancias *canónicas* e *invertidas*. Las enfáticas en estilo de obertura, o sutiles con registro de timbre de laúd. Las de espíritu de *invención* o las de melodía acompañada. Las ornadas con precisión y perfecto diálogo... Todo un catálogo catártico de finos recursos en manos de Alard.

Especial mención a la *variación* en *Canon a la séptima, vigésimo primera*, o la enigmática *vigésimo quinta, Adagio*, cuyas profundas facturas y entorno, las convirtieron, para mí al menos, en el alma recóndita de este vergel.

Manejar con libertad y coherencia el carácter de cada *variación* dentro de un bloque diferenciado de éstas y, por ende, del conjunto, sin perder los principios de *unidad* en la *variación*, y de *variación* en la *unidad*, es el principal de los retos de esta pieza monumental. Todo ello al margen de su obvia dificultad técnica que se manifestó en aquella

vertiginosa y comprometida *Vigésimo sexta*... y la genial que sigue... y la que sigue... hasta el eterno retorno... la tierna re-exposición de aquel tema inicial, ya con su último hábito.

Goldberg: una *montaña de oro*, una ascensión que Benjamin Alard superó imperturbable, con manifiesto sentido de la proporción en línea con el espíritu y la letra de esta música, y de mucha otra original que saliera de esta misma mano; la sabia mano de Johann Sebastian Bach.

Luis Mazorra Incera

Benjamin Alard. *Variaciones Goldberg BWV 988*, de Bach. CNDM, Universo Barroco. Auditorio Nacional, Madrid.

Tabaré: drama lírico en tres actos

Madrid

De nuevo una recuperación tras más de un siglo de letargo, en una versión de concierto, de una gran obra de la escena musical española, "drama lírico en tres actos" que, al más puro estilo wagneriano, presentaba su música y libreto con idéntica firma, la del salmantino Tomás Bretón. Eso sí, si no estaba basada en mitologías, sí que lo estaba en epopeyas, la homónima de Juan Zorrilla de San Martín.

Sobre un escenario adelantado a la platea, dirigidos por Ramón Tebar, todo un espléndido y nutrido plantel. La Orquesta de la Comunidad de Madrid, el Coro del Teatro de la Zarzuela y un reparto solvente para las continuas dificultades vocales que se presentaban: Andeka Gorrotxategi, Maribel Ortega, Juan Jesús Rodríguez; Alejandro del Cerro, Luis López Navarro, David Oller, Ihor Voievodin, César Arrieta, Javier Povedano y Marina Pinchuk. Dificultades resueltas con poderío canoro, especialmente en lo que respecta a dinámicas acústicas abiertamente elevadas y, lo que es más importante, prácticamente permanentes, que redundaron de facto en el desgaste vocal de su protagonista titular que, oportunamente, tuvo que reservarse en los momentos finales de esta segunda y última función programada a la que asistimos.

Un complejo y exitoso concierto de toda una ópera española, sin complejos (en otro sentido...) ni paliativos que, a diferencia de las foráneas contemporáneas a ésta, se debe conformar en nuestro propio suelo (!), con una "versión de concierto" en dos sesiones públicas, a expensas de que, algún día, en algún momento, en algún lugar..., se continúe la labor de otros directores y promotores de la música española en el pasado (alguno, ilustre paisano mío, estará ahora en la mente de todos), y nos brinden la grabación y distribución de todas estas obras a las que, por otro lado, tantos medios y tan preciados se están dedicando para este menester... "de concierto".

Luis Mazorra Incera

Andeka Gorrotxategi, Maribel Ortega, Juan Jesús Rodríguez; Alejandro del Cerro, Luis López Navarro, David Oller, etc. Orquesta de la Comunidad de Madrid, Coro del Teatro de La Zarzuela / Ramón Tebar (versión de concierto). Tabaré, de Tomás Bretón. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Músicas nómadas

Madrid

El programa correspondiente al Ciclo Sinfónico 15 de la Orquesta y Coro Nacionales de España se halló comprendido por una serie de obras de Núñez Hierro, Wieniawski y Mahler. La obra de Núñez Hierro, *Caminos inconclusos*, encargo de la propia formación para la ocasión, ofreció la personalidad creadora de esta compositora en un lenguaje que alternó las sonoridades primigenias instrumentales a partir tanto del tratamiento tímbrico como unificador de un discurso en el que la orquesta se erigió como una amplia estructura de numerosos colores. Considerando la preeminencia de una extensa percusión, efectista y adecuadamente construida en sus diversas combinaciones instrumentales, las texturas de las cuerdas y los vientos funcionaron perfectamente a la manera de compactos bloques sonoros, posiblemente con un mayor protagonismo en las divisiones de los miembros de la primera de ambas familias. En el ámbito dinámico, la partitura se conformó desde una morfología creciente y progresiva hasta alcanzar su culminación en un epicentro desde el que se retomó la transición hacia su punto de partida inicial. El



Pablo González al frente de la Orquesta Nacional de España con el violín solista de Ana María Valderrama.

gesto de la dirección, maravillosamente definido, se mantuvo dentro de un tempo que permitió controlar todos los parámetros de una atmósfera en la que el planteamiento entroncó con ese sentido de incertidumbre e indeterminación que nos acompaña en ocasiones durante la propia vida.

Por su parte, el *Concierto para violín n. 2* de Wieniawski, perteneciente a uno de los principales virtuosos románticos y representantes de la tradición del violín durante el siglo XIX, nos dispuso a Ana María Valderrama como una de las solistas destacadas de su generación mediante una propuesta decidida y brillantemente interpretada, en la que prevaleció la claridad de los fragmentos técnicamente demandantes, en particular en los movimientos primero y tercero, de apoteósica determinación y lucimiento. La sonoridad del segundo se mostró integrada por una introspección mucho más íntima, sentimental y temperamental, estableciendo un precioso sonido, de profunda sensibilidad, en el que el uso adecuado del vibrato continuo complementó la percepción cálida y redonda de unos contrastes dinámicos verdaderamente sobrecogedores.

Como conclusión, la *Sinfonía n. 1* de Mahler, la "Titán", culminó este recorrido errante con la primera partitura sinfónica de un autor que configuró el posromanticismo a la manera de un mundo nuevo en cada una de sus creaciones. La multiplicidad de afectos, emociones, pasiones y sentimientos de su personalidad artística fue presentada por Pablo González de forma plácida y optimista, con unos tempi equilibrados, con una marcada pretensión de conexión entre las secciones y con una concepción en la que tuvo cabida lo bucólico, lo exultante, lo intranquilo, lo melancólico, lo humano, lo dramático, lo tempestuoso, lo arrebatador y lo triunfal. Partiendo de un primer movimiento en el que el nacimiento de la vida en la naturaleza se consolidó desde una perspectiva entre lo agresivo y lo difuso, la emotividad y la exaltación del segundo se dirigió hacia un tercero predominantemente solemne, de una calmada elaboración, y grotesca parodia, contrapuesta con la esperanza propiciada por la inocente nostalgia del tiempo pasado.

Como colofón, el cuarto orientó la sensación temerosa, generada por la explosión inicial, con momentos intermedios de trascendental belleza lírica, hacia un monumental final, sublime y heroico, con el que se llegó al término de un concierto que obtuvo una fantástica acogida por parte del público asistente.

Abelardo Martín Ruiz

Ana María Valderrama. Orquesta y Coro Nacionales de España / Pablo González. Obras de Núñez Hierro, Wieniawski y Mahler. OCN. Auditorio Nacional, Madrid.

Ángel ardiente

Madrid



La Renata de Ausrine Stundyte y su omnipresente bicicleta, con la que finalmente acaba ardiendo.

Basada en la novela del escritor Valeri Bryusov, *El Ángel de Fuego* (1908), narra las confesiones de un lansquenete arrastrado a un mundo de delirio por una mujer, Renata, que se cree asediada por una pasión infernal que la lleva a realizar invocaciones mágicas, practicar la alquimia, la astrología, la nigromancia. En la novela asistimos a discusiones con el Doctor Agrippa von Nettesheim, con Fausto e incluso con Mefistófeles y finalmente al exorcismo y al juicio de la protagonista por el Inquisidor, arzobispo de Trier. La intención de Bryusov era explorar las ambigüedades de la realidad, la experiencia e, incluso, la moral, una descripción de un triángulo amoroso similar al que entonces vivía el autor (representado por Ruprecht), enamorado de la poetisa y traductora Nina Petrovskaya (Renata), a su vez enamorada del gran escritor Andrey Bely (Conde Heinrich), conocido por su brillante pelo rojo.

Prokofiev comenzó a esbozar su ópera a finales de 1919. Debido a sus múltiples compromisos no pudo centrarse en la composición de la obra hasta marzo de 1922. Aunque compuesta en el mismo estilo declamatorio que *El Jugador*, la orquestación es menos agresiva. Los monólogos encomendados a Renata son de un estilo más tradicional, aunque no sean arias. En conjunto, *El Ángel de Fuego* es más ópera al uso que algunas de sus anteriores composiciones para la escena.

Prokofiev pretendía que la ópera fuese aceptada por Bruno Walter para ser estrenada en la Städtische Oper de Berlín en la temporada 1927-28, cosa que no fue posible, debido a un retraso en la orquestación. También fracasó su estreno, con dos escenas adicionales, en el Met en 1930. La obra con el texto en ruso acabó siendo condenada al olvido en los sótanos de Ediciones Rusas de Música (una compañía de Koussevitzky), y el compositor utilizó parte de su música para el *Scherzo* de su *Sinfonía n. 3*. Tras la Segunda Guerra Mundial, la partitura fue descubierta por Boosey & Hawkes, firma que había comprado el catálogo Koussevitzky. Finalmente la ópera fue estrenada en versión de concierto en noviembre de 1954 en el Théâtre des Champs Élysées de París, como *L'ange du feu*, y por primera vez subió a la escena en italiano en la Fenice de Venecia el 14 de septiembre de 1955, dirigida por Nino Sanzogno y escena de Giorgio Strehler.

Una de las razones de la ausencia de esta obra maestra de los escenarios no es solo lo escabroso del tema, sino que Prokofiev, al conceder más protagonismo a Renata que a Ruprecht, al revés que en la novela, fuerza a la intérprete, una soprano dramática, a cantar al límite de sus facultades físicas y vocales durante casi todas las escenas,

excepto dos, lo que convierte este papel en uno de los más difíciles de la historia de la ópera. Lo indiscutible es que la música de Prokofiev tiene gran fuerza dramática cuando refleja las obsesiones de Renata; la escena del conjuro, o al final con las monjas poseídas por un ataque de histeria. La instrumentación es un rico telón de fondo instrumental, que cuenta con momentos de exquisita dulzura musical.

La temática de la obra, llena de simbolismo, referencias eróticas, misterio y ambigüedad, es terreno abonado para Calixto Bieito, un gran director de actores-cantantes, siempre propicio a reflejar en la escena sus propias obsesiones de sexo, violencia y delirio. El desequilibrio mental de la protagonista es el *motto* de la representación. Bieito traslada la acción de la Alemania del siglo XVI a la de 1950, una sociedad cerrada, que no comprende la locura e ignora la sexualidad femenina. La escenografía de Rebecca Ringst no es nada nueva, la típica casa de muñecas, que aquí es un cubo giratorio con cubículos que permite los rápidos cambios de escena. Se trata de una ambiciosa y provocadora producción, en la que asistimos a la ingestión de drogas, a la práctica de un aborto, al abuso infantil y la omnipresencia de una bicicleta, la de Renata, que al final arde con ella. En los momentos más importantes, los films cortos de Sarah Derendinger, si en ocasiones aclaran la acción, en otras la entorpecen con proyecciones que no se sabe cómo asociarlas a la obra.

Por otra parte, Bieito no aclara el texto, sino que lo embarulla gratuitamente con la presencia constante de casi todos los personajes en el transcurso del drama. Vemos a la echadora de cartas al final como madre superiora del convento, a la posadera convertida en monja. La escena de la taberna la ha transformado en un galimatías en el que no se reconoce a Fausto ni a Mefistófeles, en la que está el Inquisidor acompañado por un perro descomunal. El hijo del tabernero es aquí sustituido por Renata, que en esta escena no aparece en el original, a la que se hace objeto de los abusos sexuales de Fausto. En fin, como diría Shakespeare, "Much ado about nothing" con un gran atractivo comercial.

Eso sí, disfrutamos de dos protagonistas extraordinarios, tanto a niveles vocales como dramáticos. Ausrine Stundyte fue una asombrosa Renata, que no dudó en forzar la voz hasta sus límites para mostrar cada una de las facetas del papel, sorteando con éxito las exigencias wagnerianas y dramáticas de la producción. El brillante y redondo sonido de su voz permitió mostrar toda su expresividad según la historia progresaba, creciendo en calor y delicadeza, incluso cuando el personaje es conducido a su ejecución. Junto a ella, Leigh Melrose fue un estupendo Ruprecht, capaz de mostrar toda la intensidad de un ser consumido hasta el masoquismo por su pasión desesperada. Aunque su parte no tiene tantos momentos melódicos, sí le corresponde cantar las líneas más bellas del espléndido libreto: "Toda mi alma está llena de humo, como en una explosión". Física y musicalmente, la pareja ofreció una convincente interpretación de su compleja y atormentada relación. Y el resto del reparto, en papeles menos comprometidos, estuvo magnífico.

Gustavo Gimeno fue para mí la gran sorpresa; su dirección estuvo llena de contrastes, quizá tuvo algún exceso sonoro, pero en general cuidó a las voces para que la orquesta no las cubriese y reprodujo los momentos más líricos de la partitura con acierto. A sus órdenes, tanto la orquesta como el coro, en su breve intervención, estuvieron estupendos.

Una gran noche de música, canto y buen teatro para una obra extraordinaria.

Francisco Villalba

Ausrine Stundyte, Leigh Melrose, Dmitry Golovnin, Agnieszka Rehlis, Mika Kares, etc. Coro y Orquesta del Teatro Real / Gustavo Gimeno. Escena: Calixto Bieito. *El Ángel de Fuego*, de Sergei Prokofiev. Teatro Real, Madrid.

Atormentada Dama de Picas

Milán



"Asmik Grigorian es, simplemente, la mejor Lisa que he visto en vivo, gran artista y excelente cantante".

La obra maestra de Tchaikovsky vuelve a la Scala en un momento complicado. La primera función pudo ser la última dirigida por Valery Gergiev, a quien el Teatro ha pedido que condene la agresión a Ucrania. Conociendo la proximidad del gran director a Putin es difícil que esto suceda, pero el problema de la conexión o no entre arte y política queda servido. Ya hubo un amago de protesta al entrar el director en el foso, pero su versión fue, como siempre (es la tercera o cuarta vez que le escucho este título) tan absolutamente genial que los abucheadores profesionales tuvieron que conformarse con silbar ruidosamente el nuevo espectáculo de Matthias Hartmann, que no daba para eso.

Un feo acto segundo, en el que se burla de la tradición fingiendo respetarla, y un tétrico cuadro primero no bastan para invalidar un último acto en su conjunto muy logrado y un bastante acertado cuadro final del acto primero. Hartmann ha hecho aquí mismo cosas mucho peores (como *El cazador furtivo* reseñado en su momento), sin que ocurriera nada. También, tras aplausos frenéticos en su último *arioso*, abuchearon al tenor Najmiddin Mavlyanov, y me estoy preguntando por qué. Es muy joven, con una voz muy oscura, y en el primer acto algún agudo sonó rígido o explosivo, pero ya en la escena aludida había vencido el trance del debut y tiene figura y actuación ideales para la parte.

Asmik Grigorian es, simplemente, la mejor Lisa que he visto en vivo, pese a algún agudo metálico, pero gran artista y excelente cantante. Los dos barítonos tenían ambos timbres muy parecidos, eso hace que el por otra parte excelente Eletsky de Alexey Markov resulte un tanto oscuro y de agudos no siempre cubiertos, pero sabe lo que se trae entre manos. Roman Burdenko es un Tomski muy adecuado, con un punto de ordinariez que al personaje le siente en especial en el último acto. Muy bien Elena Maximova (demasiado gutural su emisión) en Polina, mientras que en el divertimento no actuó, sino que lo hizo la muy correcta Olga Syniakova.

Roles *comprimarios*, como la gobernanta (Olga Savova), Chekalinski (Evgeni Akimov) y Surin (Alexei Botnarciuc) y Maia/Prilepa (Maria Nazarova), estuvieron muy bien distribuidos, aunque los señores pecaron por exceso en su actuación (la tradición rusa pesa lo suyo). Otros roles más pequeños también estuvieron bien, y por eso fue una lástima que la Condesa de Julia Gertseva fuera el punto más débil de todo el reparto, ya sea por su interpretación también exagerada (y vestida como la Fedora de Billy Wilder), por su deficiente francés y por una voz que nunca ha sido demasiado perfecta y que ahora suena más destimbrada. Pensar que en un primer momento se anunció a Olga Borodina, que lo hizo hace muy poco y con gran éxito en Viena. Inexplicable.

La orquesta se comportó como si fuera la del Mariinsky, idiomática, y lo mismo el coro preparado por Alberto Malazzi. Un punto por debajo el coro de voces blancas de la Scala bajo la dirección de Marco De Gaspari. Teatro rebosante y, como se ve, muy *participe*.

Jorge Binaghi

Mavlyanov, Grigorian, Gertseva, Burdenko, Markov, Maximova, Nazarova, Savova, etc. Orquesta y Coro de La Scala / Valery Gergiev. Escena: Matthias Hartmann. *La dama de picas*, de Piotr Ilich Tchaikovsky. Teatro alla Scala, Milán.

La inútil lucha contra Venus y Eros

Milán



Marina Rebeka y Lucas Meachem en esta *Thais* repuesta en la Scala de Milán.

Después de una única temporada (1942), reaparece en la Scala *Thais* en la versión de 1898. Obra extraña sobre un relato de Anatole France que muchos toman al pie de la letra cuando habría que leerlo con un segundo o tercer nivel, la cortesana que termina santa mientras el monje fanático que la convierte descubre que está enamorado (nada platónicamente) de su conversa, ha vivido siempre de la presencia de alguna gran soprano (y tendría que tener también un gran barítono o bajo-barítono). La última fue la Fleming. Rebeka tiene un agudo y unos *pianos* brillantes y sensacionales (lo que no le impide gritar alguno de los primeros y que se le quiebran levemente tres de los segundos), pero el resto de la voz parece demasiado oscura y opaca; la intérprete es muy creíble. Su Athanael debía ser, como en Montecarlo, Ludovic Tézier, pero el virus dispuso otra cosa. Lucas Meachem salvó las funciones y resultó correcto, pero sin relieve y muy reducido en centro y graves; también fue un artista voluntarioso.

La presencia del Nicias de Sala (un ser *ambiguo*) en esta producción es absorbente y no estoy muy seguro de que sea un bien. El tenor canta muy bien con un timbre poco agraciado y un agudo seguro pero bastante abierto. Muy poco interesante el Palemón de Insung Sim. Las dos *hetairas*, Crobyle y Myrtale, fueron bien encarnadas por Caterina Sala y Anna-Doris Capitelli, que cantaron correctamente y tuvieron que exhibir generosamente sus encantos. La enfermedad de la intérprete de la *Charmeuse* trajo a la muy correcta Nicole Wacker, aquí vestida como la Muerte que acompaña siempre a la protagonista (incluso más que Eros). Discretos los demás, comprendida la Albine de Valentina Pluzhnikova, alumna de la Academia del Teatro, que salió a saludar envuelta en la bandera de Ucrania lo que despertó el entusiasmo de un público muy atento y nutrido pero algo reticente durante el espectáculo.

Se aplaudió mucho a Viotti, que reveló un Massenet muy a las puertas de la modernidad (aria de Athanael, la famosa *Meditación*, los ballets), además de su famoso melodismo sensual; me pareció la única labor deslumbrante de la velada. Muy bien la orquesta y el coro preparado por Alberto Malazzi. Irrelevante la coreografía de Ivo Bauchiero (muy buena la actuación de los bailarines y mimos, y sobre todos los solistas Beatrice Carbone y Gioacchino Starace). La nueva producción debida a Py no me pareció de sus mejores, pero tampoco de sus peores, y el título es muy difícil por su propio carácter y estructura. Fluyó rápido (un solo intervalo) y tuvo algunos aciertos en el tratamiento de los personajes principales e insistió adecuadamente en el aspecto erótico, pero menos en el religioso (se lo considere verdadero o falso), cenobitas y monjas parecían más bien ellos unos pordioseros y ellas severas cancerberas de una cárcel de mujeres.

Jorge Binaghi

Marina Rebeka, Lucas Meachen, Giovanni Sala, etc. Orquesta y Coro de La Scala / Lorenzo Viotti. Escena: Olivier Py. *Thaïs*, de Jules Massenet. Teatro alla Scala, Milán.

Vuelve Coronis la francesa

París

Finalizando (¿provisionalmente?) la gira por ciudades francesas de la producción de *Coronis*, el teatro Opéra-Comique de París acoge este espectáculo estrenado en Caen en noviembre de 2019 (ver RITMO de diciembre de 2019). Los ingredientes se presentan sin embargo modificados, en lo que se refiere al reparto vocal y también en parte en lo relativo a la puesta en escena. Encontramos de nuevo a Vincent Dumestre y su orquesta barroca Poème Harmonique, esta vez en un foso envuelto en la penumbra (para dejar todo el brillo al escenario).

Compuesta por Sebastián Durón (1660-1716) al final de su carrera, antes de su exilio en el sur de Francia provocado por el cambio de dinastía en España, *Coronis* es una zarzuela barroca fechada alrededor de 1701-1705, que convoca a la ninfa Coronis enfrentada al monstruo Tritón y al dios Neptuno, que acaba enamorándose de Apolo. Un tema mitológico, como era la norma en el arte lírico español de la época, que combina lo trágico y lo cómico, con una música de magnífica inspiración. Para la reposición del espectáculo, la puesta en escena de Omar Porras, director nativo de Colombia que vive y tiene un

Un virtuoso en cada atril

Pamplona



La Orquesta Sinfónica de Navarra, dirigida magníficamente por Iván López Reynoso en Baluarte de Pamplona.

Cuando en marzo de 1877 se estrenó en el Teatro Bolshoi de Moscú el primero de los ballets de Tchaikovsky, nada hacía presagiar que un siglo después sería considerado uno de los paradigmas del género. Varias circunstancias, incluyendo la falta de experiencia del compositor en la música para danza, provocaron el rechazo unánime de público y crítica. Casi 20 años más tarde, *El lago de los cisnes* sería representado con una nueva coreografía y algunos cambios en la partitura que propiciaron una mejor acogida, lo que supondría el punto de partida del éxito que Tchaikovsky ya no disfrutaría, pues había fallecido dos años antes. A su muerte, también dejó sin finalizar la suite orquestal; su editor terminó la labor y publicó, en 1900, una partitura que comprendía seis de los números del ballet.

En una versión ampliada a ocho números, esta fue la primera de las obras que nos regaló la Orquesta Sinfónica de Navarra (OSN), dirigida magníficamente por Iván López Reynoso, en una interpretación grácil, enérgica y elegante, como es de esperar en

una composición para danza. Sobresalió el carácter distintivo de cada una de las danzas, en las que los diferentes solistas estuvieron acertados y tocaron con gusto y disfrute (o al menos, eso se percibió desde la sala), y el público correspondió complacido con fuertes aplausos y algún tímido bravo.

Tras el descanso, fue el momento del *Concierto para orquesta* de Bartók. Exceptuando la *Sonata para violín solo*, esta obra es la última que el compositor completó antes de morir, exiliado en Nueva York, en 1945. Propiciado por un par de amigos y compatriotas, fue un encargo de Serge Koussevitzky, que lo estrenó junto a la Sinfónica de Boston en 1944 con gran éxito. Éxito que Bartók necesitaba urgentemente, pues atravesaba uno de los momentos más difíciles de su vida personal y profesional.

Concebido como una pieza para orquesta en la que los instrumentos son tratados como solistas (de ahí su calificación como "concierto" y no "sinfonía"), es una de las obras cumbre de Bartók. En ella se aprecia la síntesis en su lenguaje de los elementos académicos y folklóricos, así como del interés del compositor por la simetría y las relaciones aritméticas. Un lenguaje que, así descrito, podría impresionar por la complejidad de la escucha pero que, al contrario, envuelve al oyente en un manto de cierta familiaridad.

La OSN, además, nos lo puso fácil. Interpretó un maravilloso *Concierto* en el que se destacaron perfectamente los múltiples planos y en el que, de no conocerla de antemano, no habría podido decirse de la complejidad rítmica de la obra. Dirigida con gesto anticipado, preciso y determinante, cabe destacar la labor de los solistas, que efectivamente fueron virtuosos desde sus atriles, rol que asumieron con aplomo y efectividad. La orquesta en su conjunto sonó compacta, bien afinada y coordinada. Y aunque sí, como en todos los directos, hubo alguna cosita que se escapó, el resultado final fue el de una magnífica velada que el público disfrutó enormemente. Muestra de ello, las varias veces que López Reynoso hubo de salir a saludar y los aplausos cerrados a los diferentes profesores de la orquesta. ¡Bravo!

María Setuain Belzunegui

Orquesta Sinfónica de Navarra / Iván López Reynoso. Obras de Tchaikovsky y Bartók. Baluarte, Pamplona.



© STEFAN BRON

“Compuesta por Sebastián Durón al final de su carrera, antes de su exilio en el sur de Francia, *Coronis* es una zarzuela barroca fechada alrededor de 1701-05”.

teatro en Suiza, sigue apuntando igual de justo, con cambios de ambientes, vestuarios y maquillajes variopintos, movimientos giratorios, bajo efectos de luces y artificios, entre farsa y epopeya exactamente como lo reclama la obra. Algunas pocas adaptaciones vienen a modificar, desde el tiempo transcurrido, una realización escénica siempre fastuosa. Un espectáculo barroco, en sentido literal.

Por lo que respecta al canto, la soprano Marie Perbost asume ahora el papel principal (sucediendo a Ana Quintans), con una proyección segura que sabe matizar cuando es necesario. Otro cambio con el tenor Cyril Auvity (que sustituye por su parte a Emiliano Gonzalez Toro), para el papel de Proteo, que asume con ligereza no exenta de autoridad. El resto del reparto vocal retoma, con alguna que otra excepción, el de origen, con Isabelle Druet de Tritón conquistador, Mariela Jacquard y Caroline Meng en los papeles de los imperiosos Apolo y Neptuno, Anthea Pichanick y Victoire Bunel en los de los graciosos Sirene y Menandro, pues la partitura da casi la exclusividad a las voces femeninas incluso para personajes masculinos (según los criterios del arte lírico barroco español). Eugénie Lefebvre y

“Poème Harmonique suena de manera adecuada, sosteniendo las voces sin taparlas, bajo la batuta clara de Dumestre”

Stephan Olry, nuevas incorporaciones, cumplen perfectamente sus intervenciones puntuales. Un reparto en parte renovado, integrado enteramente por voces francesas para este canto español y siempre eficazmente en situación.

La veintena de componentes con instrumentos al estilo de época del Poème Harmonique suena de nuevo de manera adecuada, con una repartición que sostiene las voces sin taparlas, bajo la batuta clara de Dumestre. Destaca la impecable puesta en conjunto de los numerosos “cuatros”, coros a cuatro voces. Cabe señalar, no obstante, algunas elecciones en la restitución musical: una *Corrente italiana* (firmada por Juan Cabanilles, compositor contemporáneo de Durón), un *Pasacalle* y una *Jácara*, que no pertenecen a la obra, así como las puntuaciones de castañuelas, quizás para dar un toque de españolada; y también breves momentos hablados (debidos esta vez seguramente a Porras, en esta obra sin diálogos hablados). Pero se sabe que en la época, las modificaciones intervenían frecuentemente de una velada a otra. Queda una realización que merece todos los elogios, además de la intención de ofrecer a los melómanos france-

ses un repertorio español que no puede sino entusiasmarlos. ¡Y al servicio de una importante obra lírica española, todo por parte de un conjunto francés! Una grabación discográfica, la primerísima de *Coronis*, acaba de ser editada por el sello Alpha, lo que da muestra del valor del proyecto.

Pierre-René Serna

Marie Perbost, Isabelle Druet, Cyril Auvity, Marielou Jacquard, Caroline Meng, Anthea Pichanick, Victoire Bunel, Eugénie Lefebvre, Stephan Olry, etc. *Poème Harmonique* / Vincent Dumestre. Escena: Omar Porras. *Coronis*, de Sebastián Durón. Opéra-Comique, París.

Viaje en el tiempo con *La Bohème*

Turín



© ANDREA MACCHIA

Planteamientos escénicos muy tradicionales y sensatos para esta reposición de *La Bohème* en el Teatro Regio de Turín, donde se estrenó en 1896.

El 1 de febrero de 1896 se presentó por primera vez *La Bohème* en el Teatro Regio di Torino con la dirección de Toscanini, a la sazón con 29 años, y el regista Adolfo Hohenstein. Su andadura hasta nuestros días es de todos conocida. El 12 de febrero de 2022, 126 años después de su estreno, vuelve a reaparecer en el Regio Torino la ópera pucciniana, pero con un matiz significativo nuevo: tras un par de años de obras, la temporada operística en Turín comienza con este título tan anclado en su corazón como coliseo operístico. Es más, para ello se ha contado con una puesta en escena recreación de la original de 1896, reconstruida gracias a los bocetos conservados, un espectáculo realizado a la manera antigua, con telones pintados y reconstrucción histórica de vestuario, que transforma con sus tonos pastel este guiño a lo antiguo en algo totalmente actual, que nos cuenta la historia como contemporáneos suyos.

El Teatro Regio di Torino es fastuoso, sobrecoge al operófilo tras cruzar el umbral de cualquiera de sus puertas de acceso a las localidades, con un resplandor excepcional provocado por sus lámparas modernas, y su decoración en rojo y blanco. Además, la visibilidad es excelente desde cualquier localidad, y los precios más asequibles que los de otros teatros de nuestro entor-

“126 años después de su estreno, vuelve a reaparecer en el Regio Torino la ópera pucciniana *La Bohème*”

no. Pocas veces se ha podido observar con más claridad el alcance emocional de Puccini en el público: ya desde los inicios oíamos susurros o cuchicheos entre el público que iban y venían, hasta que por fin pudimos determinar qué ocurría: la gente iba canturreando melodías aquí y allá, y se produjo un aplauso espontáneo al levantar el telón el segundo acto. Es más, muchos espectadores reían los chistes del libreto (Marcello: "Che ora sia?" - Rodolfo: "L'ora del pranzo di ieri"), estaban implicados en la desgracia de los bohemios como si estuviéramos asistiendo a su estreno de 1896 y viéndolo por primera vez.

El elenco, todos nombres jóvenes, pero con una calidad constatada, funcionó a las mil maravillas. Maritina Tampakopulos, de voz amplia y bien proyectada, no deja sin explorar la fragilidad de Mimí y su pasión por la vida; El Rodolfo de Valentin Dytiuk, de voz insulantemente fresca y con agudos destellantes (¡ningún problema en el esperado agudo de su aria, mantenido como pocas veces se escucha en directo!), compone un Rodolfo amable, tierno y apasionado con muy buena línea de canto; Biagio Pizzuti, de muy buen color baritonal, ofrece un Marcello bien delineado y bien compenetrado con la Musetta de Valentina Mastrangelo, aplaudida en su arieta del segundo acto; Vincenzo Nizzardo, sustituto del Schaunard del primer reparto, podría perfectamente haber sido Marcello por presencia y emisión vocal; y fantástico la "Vecchia zimarra" de Riccardo Fassi como Colline.

El coro, tanto general como de niños, tienen la solvencia y calidad necesaria, y fueron muy bien movidos en escena por la regia de Paolo Gavazzeni y Piero Maranghi, verdaderos artífices de la naturalidad de acción que hubo. La dirección orquestal de Pier Giorgio Morandi fue eficaz y bien concertada, aunque se dejó en el tintero matices y oportunidades expresivas aquí y allá. Los más de 10 minutos de aplausos son testimonio de la catarsis emocional que experimentamos los afortunados de haber asistido a este viaje en el tiempo al estreno de *La Bohème* de 1896.

Jerónimo Marín

Maritina Tampakopulos, Valentin Dytiuk, Valentina Mastrangelo, Biagio Pizzuti, Vincenzo Nizzardo, Riccardo Fassi, Matteo Peroni. Teatro Real de Turín / Pier Giorgio Morandi. Escena: Paolo Gavazzeni y Piero Maranghi. *La Bohème*, de Giacomo Puccini. Teatro Regio, Turín.

Amarga reflexión sobre la vida actual

Valencia

Trouble in Tahiti es una ópera de bolsillo, breve, de apenas una hora de duración, en donde, sin embargo, el compositor-libretista, Leonard Bernstein, tiene espacio y tiempo suficiente para reflexionar sobre el *cocooning* de la vida norteamericana burguesa, en el extrarradio, dentro de una plácida casa con jardín. Las comodidades materiales no palían la incomunicación de una pareja infeliz, con un hijo. El marido desatiende a la familia, absorto en su trabajo. Empero, un último intento desesperado de la pareja por recuperar el amor perdido es cantado irónicamente por el trío de payasos. El matrimonio decide ir al cine juntos para ver una película racista, más mala que la tos: *Trouble in Tahiti* (*Problemas en Tahiti*).

Esta operita contó con una linda y fresca escenografía, merced a un *atrezzo* que aludía a las comodidades en el hogar y a las labores en la oficina y en la consulta del psicoanalista. A destacar el sofá rosa, tan ensalzado por el libreto, que contrastaba con la sinfonía de colores negros y plateados. Los vestuarios, de época. El gabán de Dinah se convertía internamente en una prenda tahitiana floreada, para emular parte del argumento de la película. El movimiento escénico fue ingenioso. Los payasos no sólo cantaron, sino que también desplegaron una coreografía, al estilo del *music hall* norteamericano. Esto nos ha



El Palau de les Arts acogió la inusual ópera "de bolsillo" *Trouble in Tahiti*, de Leonard Bernstein.

hecho reflexionar sobre el verdadero papel de este trío de payasos. Dado que ellos comentan la acción al público, y además cantan y bailan, recuerdan al coro helénico de las tragedias griegas; aunque mucho más reducido: de la docena de los miembros del coro (*pace* el corifeo) en la antigua Grecia hemos pasado a tan sólo un coro formado por un trío en esta ópera de Bernstein.

La orquesta también está reducida; aunque cuenta con timbres inusuales, que beben del *jazz*, el *pop* y el musical norteamericano, tales como la batería con sus *charles*, el xilófono, el vibráfono y los bloques. Una plantilla casi de cámara que, sin embargo, contó con un contrafagot. Hay que reconocer que la Orquesta de la Comunitat Valenciana supo explotar y combinar muy bien la rica paleta tímbrica, bajo la alegre y rítmica batuta de Jordi Francés.

Los cantantes, miembros todos del Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts, interpretaron correctamente sus papeles. La mezzosoprano madrileña Laura Orueta es una buena intérprete, con una voz fresca, buenas gamas graves y medias tintas. A la de Hoyo de Manzanares le falta todavía desarrollar la potencia sonora, hasta conseguir una voz carnosa; pues su bello instrumento tenía en ocasiones problemas para sobresalir por encima de la orquesta. Pero estamos seguros de que lo conseguirá, pues tiene una prometedora carrera ante sí. Es probable que las gamas graves también sean un poquito más oscuras en el futuro.

El barítono peruano Alejandro Sánchez García es muy rico en las inflexiones, los matices y las articulaciones. Cambia de color con mucha facilidad. Tan sólo le falta un poquito más de *fiato*; pero lo conseguirá a medida que los años, la técnica vocal y la experiencia vayan progresando. Con todo, es una gran promesa, y le auguramos un brillante futuro. El trío de payasos cantó, bailó y actuó con mucha corrección, ora la mezzosoprano sinaloense Mariana Sofía García, ora su compatriota, el barítono mejicano Carlos Fernández Reynoso, ora el tenor británico Xavier Hetherington.

Francisco Carlos Bueno Camejo

Laura Orueta, Alejandro Sánchez, Mariana Sofía García, Xavier Hetherington, Carlos Fernando Reynoso. Orquesta de la Comunitat Valenciana / Jordi Francés. Escena: Ted Huffman. *Trouble in Tahiti*, de Leonard Bernstein. Palau de les Arts (Teatre Martín i Soler), Valencia.

"Esta operita contó con una linda y fresca escenografía, merced a un *atrezzo* que aludía a las comodidades en el hogar"



Ritmo.es

Guía

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

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

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

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Luca Guglielmi es especialista en instrumentos de teclado: clave, clavicordio, órgano y fortepiano, además de director, compositor y profesor en la Escuela Superior de Música de Cataluña ESMUC. En su discografía, el repertorio abarca desde Gesualdo a Stravinsky, pasando por Bach, y es el segundo libro del *Clave bien temperado* de su última grabación. Este es el segundo álbum que contiene el segundo volumen de la colección de Preludios y Fugas que el compositor empezó a escribir durante su estancia en Köthen sobre 1722 y en el que experimenta sobre las 24 tonalidades mayores y menores, en un momento en que el sistema de afinación al uso no permitía en una misma pieza cambiar de tono. Más adelante, cuando en los instrumentos de teclado se redujo la escala a 12 semitonos, pudo empezar a hablarse de este temperamento igual que sí permitía la modulación. Es esta obra de obligado estudio para los pianistas y compositores, como ejemplo podemos comentar que fue una de las lecciones que aprendió en edad temprana Beethoven.

Aunque se puede tocar en clave, pianoforte o piano moderno, para esta grabación Luca Guglielmi elige una copia realizada por el constructor Kerstin Schwarz de un instrumento construido por Silbermann en 1749 y que se conserva en el Museo Nacional de Nuremberg. El propio Guglielmi escribe los comentarios y analiza los Preludios y Fugas tanto en el primer volumen como en este. Con lo cual debemos valorar el interés didáctico de la obra, además del artístico e interpretativo.

Sol Bordas

BACH: El Clave bien temperado (vol. II). Luca Guglielmi (piano Silbermann).
Avi Music AVI8553233 • 2 CD • DDD • 115'

★★★★★ R

Entiendo que este disco va más de confrontar dos obras homónimas, que de verificar la altura de su interpretación, relegada así a un discreto segundo plano. En todo caso, se antoja de lo más solvente y a la altura de las circunstancias, tanto la lectura propuesta por Rademann, como la ejecución de cantantes (dejaremos al bajo piadosamente aparte) y orquesta. Nada más que añadir sobre ese tema.

Sin embargo, las similitudes entre obras no van mucho más allá del título, apellido y tonalidad. Diremos que el *Magnificat* galante está muy bien, pero aún siendo técnicamente impecable (jamás osaría verter la menor crítica al respecto), para mí no soporta la comparación con el de su padre, ni teniendo en cuenta las necesarias diferencias estilísticas debidas a época, salto generacional e imperativos de la moda del momento. Lo galante es eso: ligero, elegante, galante y aunque en este caso comparte tradición compositiva ("no he tenido otro maestro de composición y teclado que mi padre"), flota en el aire en las mismas circunstancias en que el de su progenitor penetra en los tejidos del oyente, porque J.S. sí posee el secreto para dotar a sus composiciones de una trascendencia y peso que no vamos a descubrir aquí ni ahora.

El de J.S. está plagado de números que cortan la respiración como no consigue el de su hijo, así que al final no parece tan buena idea grabar juntos los dos *Magnificat*, porque si no sobra el tiempo, siempre terminamos escuchando sólo "el bueno", el del santo padre. Cosas de llamarse J.S.

Álvaro de Dios



BACH: Magnificat BWV 243. C.P.E. BACH: Magnificat Wq. 215. Gaechinger Cantorey / Hans Christoph Rademann.

Accentus Music ACC30563 • DDD • 63'

★★★★



La más reciente versión de la *Pasión según san Juan* de Bach, dirigida por John Eliot Gardiner, representa el regreso del maestro inglés a las grabaciones hechas a partir de presentaciones en vivo. En este caso, toma de sonido y video del concierto llevado a cabo el Viernes Santo de 2021 en el Shledonian Theatre. Una grabación, además, realizada por el sello Deutsche Grammophon, para cuyo brazo antiguo, Archiv Produktion, Gardiner grabó la anterior versión de esta obra en un ya lejano 1986.

Gardiner, muy alejado del academicismo de algunas interpretaciones de Bach, ha defendido siempre, y por diversos medios, que la obra de este compositor no debe ser visitada como se visita una reliquia sagrada. La música de Bach, para Gardiner, puede ser sacra, pero con un mensaje profundamente humano.

El Monteverdi Choir puede cantar de memoria esta obra, pero nunca se olvida de sugerir emoción, consuelo, pero también dolor. La versión cuenta con un Evangelista que actúa el texto que recita y canta. Después de muchos evangelistas lectores de noticias, Nick Pritchard nos involucra en el drama. Hay matices, ritmo e intensidad, lo mejor de esta grabación. Un Cristo menos conmovedor que en otras versiones, pero eficientemente representado por William Thomas y un Pilato de Alex Ashworth, que es la viva representación del Imperio Romano. En concepto de quien firma, esta es la versión disponible de esta obra que ofrece el mejor equilibrio entre voces e instrumentos. Excepcional.

Juan Fernando Duarte Borrero

BACH: Pasión según san Juan. Nick Pritchard, William Thomas, Alex Ashworth, Julia Doyle, Alexander Chance, Peter Davoren. English Baroque Soloists, Monteverdi Choir / Sir John Eliot Gardiner.

Deutsche Grammophon 4861822 • 2 CD / Blu-Ray • DDD • 115'

★★★★★ R

CONMOVEDORA Y TRANSCENDENTE PASIÓN

Raphaël Pichon, junto a su formidable grupo Pygmalion, y a un soberbio elenco de solistas vocales, ha vuelto a lograr otro hito más en su fulgurante carrera musical: una de las mejores y más personales grabaciones que jamás se hayan realizado de *La Pasión Según San Mateo* de Johann Sebastian Bach. En palabras del propio Pichon, esta *Pasión* es una de las experiencias más emotivas que la humanidad ha sabido crear, puesto que Bach hace que participemos de la acción sintiendo un drama que contiene todo lo que nos hace humanos: injusticia, traición, amor, sacrificio, abandono, remordimiento, compasión y miseria... Pero la música de Bach es tan sublime que resulta ser el verdadero bálsamo de estas calamidades para el alma con las dos únicas soluciones posibles: el amor y la fe. Se han añadido, además, unos capítulos realmente elocuentes que ayudan aún más a la comprensión del argumento: Introducción, La Preparación de la pasión, Acto de Jardín, Acto de los Sumos Sacerdotes, Acto de Pilato, Acto de la Cruz, El Entierro y Epílogo.

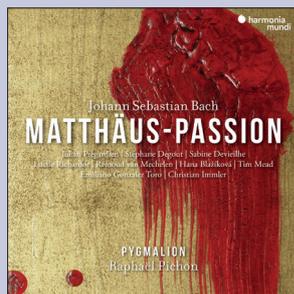
La concepción interpretativa que el ensemble francés nos ofrece es deliberadamente coral, integrando a todos los solistas vocales en los dos coros, dando como resultado una ejecución en donde nadie es más que nadie, pero en la que todos son absolutamente necesarios y cómplices. Debemos destacar el formidable desempeño de sus solistas, comenzando por Julian Prégardien, quien firma un rol de Evangelista que pasará a ser referencial, si no lo ha hecho ya. Dueño de un hermoso timbre y de una extraordinaria técnica, su mejor virtud aquí la encontramos en el absoluto dominio de la prosodia alemana, pero sobre todo de hacerse dueño y señor de todas las emociones del texto, transmitiendo todos los inabarcables afectos que el evangelista narra. No se queda atrás Stéphane Degout, quien nos ofrece un Jesús de

una personalidad muy marcada, regio pero amable, a la par que compasivo, y que dialoga de un modo cómplice con el Evangelista, poseyendo una extraordinaria voz de bajo barítono que nos deja múltiples momentos sobrecogedores.

El resto del *casting* es absolutamente exquisito, y el oyente quedará prendado de la prodigiosa sensibilidad de la soprano Sabine Devieille, además de su puro y cristalino timbre, quien nos regala momentos verdaderamente mágicos como en el aria "Aus Liebe will mein Heiland sterben". La versátil contralto Lucile Richardot también dejará un imborrable recuerdo en la memoria en pasajes tan memorables como el aria "Erbarme dich", últimamente muy interpretada por contratenores, y en donde se agradece escuchar la natural y bellísima voz de Richardot, que transmite absoluta humanidad y etéreo arrepentimiento. No obstante, el contratenor solista que aquí encontramos es nada más y nada menos que Tim Mead, quien borda sus intervenciones, como la exigente "Können Tränen meiner Wangen", a la que dota de un fraseo tan natural como excepcional.

El coro es otra de las joyas personalísimas que Raphaël Pichon sabe moldear magistralmente y que hará que olvidemos a legendarias agrupaciones que parecían, hasta ahora, intocables. Y es que, a la perfección técnica del coro, no olvidemos que están integrados los solistas sin ningún tipo de desempaste de ningún tipo, se suma una ejemplar labor de comunicación de cualquier tipo de *afecto*: la ironía, el desprecio y la furia de la turba, los innumerables cambios de color de los corales, dependiendo de qué texto se trate, o la luminosidad y majestuosidad de los números más espectaculares.

La orquesta es asimismo una dicha de virtudes, desde la fusión perfecta de los violines, pasando por la exacta articulación y carácter de



cada una de las secciones, y llegando a la filigrana y virtuosismo solistas de las arias que requieren instrumento solista. Así, podemos destacar la sutil y precisa intervención de la violinista Sophie Gent en "Erbarme dich", o al virtuosismo arrebatador y natural del violagambista Julien Léonard en "Komm, süßes Kreuz". Los cinco instrumentistas que componen el bajo continuo, órgano, violonchelo, contrabajo, clave y tiorba, firman otro de los prodigios de la grabación, creando el clima preciso a cada cambio de afecto o a cada personaje, logrando coloristas sensaciones jugando con la tímbrica de múltiples combinaciones de instrumentos.

Debemos hacer mención a la fabulosa toma de sonido de Hugues Deschaux, que permite escuchar en perfecto equilibrio y con absoluta naturalidad en el balance sonoro esta compleja y monumental obra de arte.

Simón Andueza

BACH: Pasión según San Mateo. Julian Prégardien, Stéphane Degout, Sabine Devieille, Lucile Richardot, Reinoud van Mechelen, Hana Blažiková, Tim Mead, Emiliano González-Toro, Christian Immler. Pygmalion / Raphaël Pichon.

Harmonia mundi HMM90269193

• 3 CD • 162' • DDD

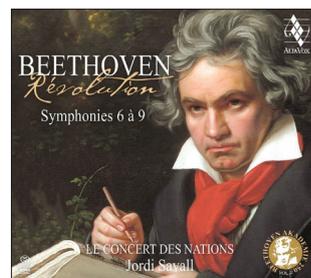
★★★★★ SR

Este es el segundo álbum de Beethoven en el que Jordi Savall junto a les Concerts des Nations, la orquesta que fundó hace 33 años, aborda la interpretación de las cuatro últimas Sinfonías de Beethoven, completando de esta manera la integral iniciada en 2020 con la grabación de las 5 primeras.

Esta idea surgió para conmemorar el 250 aniversario del nacimiento de Beethoven celebrado entre diciembre de 2020 al 21. Como él mismo explica, el objetivo principal de este monumental proyecto es recuperar el sonido original, así como el número exacto de los efectivos de la orquesta de la época de Beethoven, siendo lo más fiel posible a la estética y sonoridad propias del inicio del romanticismo. Para realizar este trabajo Savall consultó y contrastó las fuentes originales verificando las indicaciones de dinámica, articulación y los *tempi* que el maestro de Bonn dejó por escrito. Savall se sirve de su orquesta utilizando instrumentos de la época para reproducir de esta manera el universo sonoro de las partituras de Beethoven.

El objetivo de este proyecto es acercarnos a una versión históricamente informada y a un sonido lo más fiel posible al que los contemporáneos de Beethoven escucharon en su época, por tanto podemos afirmar que el resultado final es satisfactorio en la articulación, dinámicas, fraseos y *tempi* logrados y es de justicia valorar el gran trabajo realizado por todos los integrantes de este gran trabajo que ponen esta versión a la altura de otras grandes del repertorio beethoveniano.

Raquel Serneguet



BEETHOVEN: Sinfonías 6 a 9. Sara Gouzy, Laila Salome Fisher, Mingjie Lei, Manuel Waisler. La Capella Nacional de Catalunya, Les concert des Nations / Jordi Savall.

AliaVox AVSA9946 • 3 CD • 170' • DDD

★★★★★ P

BEETHOVEN EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Para cualquier cuarteto de cuerda, la estabilidad emocional y el equilibrio entre sus componentes influye de manera determinante en la capacidad del conjunto, más que en una orquesta o cualquier otra agrupación camerística. Es tan frágil su armazón cuando hay una pequeña inestabilidad, como lo es de consistente cuando los cuatro integrantes se corresponden al cien por cien. El Cuarteto Ébène ha tenido estas etapas, primero con su fundación y proyección internacional, hasta que en 2015 el violista Mathieu Herzog decidió abandonar el cuarteto. Fue sustituido por Adrien Boisseau, pero no acabó de encajar en el equipo, encontrando finalmente en la violista Marie Chalemme la cuarta pata de una mesa que renqueaba desde la salida de uno de sus miembros fundadores.

No es una cuestión menor la rotación de los miembros de un cuarteto, que pueden cambiar la naturaleza de una formación, véase el Cuarteto Emerson, que con el chelista Paul Watkins parece otro mejor, un cuarteto de mayor entidad centroeuropea, a pesar de haber sido fundado en la gran manzana neoyorquina; o la desgracia que ha ido acumulando el Artemis, con cambios de atriles (tristemente forzados unos, por fallecimiento), y lo que sería un cuarteto para la historia, a día de hoy ya no produce esta impresión. Para comprobar la delicada estabilidad de este ecosistema, el Ébène fue filmado por el realizador alemán Daniel Kutschinski, que grabó al cuarteto durante una gira por Italia, dando por resultado 4, un filme documental que recibió el premio del Festival de Los Ángeles en 2015.

Sin que nadie pudiera presagiar la catastrófica pandemia que comenzó el año del esperadísimo aniversario beethoveniano, el Ébène culminó en enero de 2020 un periplo llamado "Beethoven Around the World", que Erato (Warner Classics) publicó en una caja de 7 CD. Esta gira por siete ciudades bien distintas del mundo (Filadel-

fia, Viena, Tokyo, Sao Paulo, Melbourne, Nairobi y París), anunciaba y preparaba al cuarteto para un año repleto de conciertos dedicados a Beethoven y, para ofrecer de nuevo, en 2020, la integral de los Cuartetos de Beethoven en la Cité de la musique de la Philharmonie de París. La ola de cancelaciones llegaron y los conciertos, cancelados o pospuestos, no veían el momento de celebrarse. Pero he aquí que el virus permitió hacer conciertos sin público o con aforos reducidos, bien para retransmitirlos por *streaming* en los canales de cada institución o para ser grabados y emitidos en otros formatos.

Y así fue que en otoño de 2020, entre el 12 de octubre y el 17 de diciembre, en la azulada sala parisina con una iluminación más propia de un concierto pop que clásico, el Ébène, en unos conciertos con público distanciado y en otros sin público, interpretó este Santo Grial de la historia de la música, filmado de manera admirable por Sébastien Glass y con una toma sonora prodigiosa.

Ante el público, el Ébène mantuvo la tradicional y necesaria posición frente a ellos. Pero sin público, como son la mayoría de estos conciertos, el cuarteto da la espalda al escenario y se planta frente a una cámara que los enfoca y a toda la sala tras ellos, con iluminaciones muy sugerentes y planos atrevidos, para que el espectador presencie en primera instancia al cuarteto y a todo el auditorio vacío. Es decir, tocan solo para quien los esté viendo en su monitor de imagen, una experiencia única e inédita, que aporta un granito de arena más a un mundo, el de la música de cámara, que se ha liberado de incómodos protocolos muy asociados con la música clásica, como por ejemplo la ropa (raro es ver a un cuarteto de cuerda vestido con fracs).

Si Beethoven nos permite constatar en la evolución de estos Cuartetos la capacidad de los instrumentistas (la viola no es la misma en la *Op. 18* que en los últimos Cuartetos), los riesgos que asumen



los integrantes del Ébène demuestran su calidad arrolladora como músicos. Pero como conjunto, su Beethoven no es clásico, es la suma de un Beethoven de hoy, de un Beethoven que se quiere escuchar en la calle, elevado pero cercano, virtuosístico a la par que aparentemente sencillo. Hay momentos inolvidables, como la visión épica del *Op. 59/1* (primer DVD, primer Cuarteto: una carta de presentación muy poderosa) o como interpretan la desconexión de Beethoven con la forma tradicional en el *Op. 130* (pocas veces la *Gran fuga* está contada y explicada con mayor claridad). Sublime el *Op. 18/1*, con un lento probablemente sin parangón (incluido el Belcea, que también tiene otra integral alucinante en DVD), o el "sinfonismo" del *Op. 74*, así como los destellos de enorme chelista que es Raphaël Merlin en el *Op. 59/3* o el cortocircuito que produce el devastador *Op. 95*, de una entidad sonora inmensa. Son incontables los momentos excelsos que produce esta integral, como el Lento del *Op. 135*, donde las miradas de los cuatro músicos se funden para lograr alcanzar el cielo, que es donde reside esta música, la más grande de todos los tiempos.

Gonzalo Pérez Chamorro

BEETHOVEN: Los Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Ébène (grabados en vivo en la Philharmonie de París, 2020).

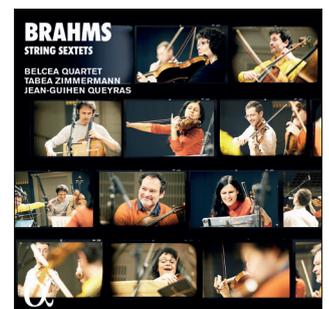
Erato 0190296448126 • 6 DVD • 9 horas • DTS

★★★★★ RPS

El sexteto de cuerdas inicia su "éxito", como forma musical, fundamentalmente a partir del romanticismo. Estos de Brahms (como corpus, probablemente los más consistentes), pero también los de Tchaikovsky o Dvorák; alcanzando su éxtasis definitivo en la transición del propio romanticismo y la contemporaneidad, con la versión original de la *Noche Transfigurada* de Schoenberg. Otro elemento que soporta esta creciente popularidad, a lo largo del tiempo, puede residir en ser la agrupación de cámara cuya sonoridad se aproxima más al mundo orquestal. En esto, las versiones del Belcea-Queyras-Zimmermann son radicalmente modélicas. El sonido pasional de nuestros instrumentistas y su sincronización perfecta hace que sus versiones nos rememoren, por momentos, ese sonido. Una intensidad, unos ataques de cuerda para nada timoratos. Y un entendimiento del universo brahmsiano que refleja, puede que intencionadamente, esa dualidad de su corpus camerístico, donde parecía pensar en una versión orquestal alternativa para algunas de sus obras (es lo que entendió Schoenberg con su orquestación del *Cuarteto con piano en sol menor Op. 25* del hamburgués).

Esta lectura, de empaste cuasi orquestal, se destaca especialmente en el *Op. 36* (el *Allegro* final es su mejor ejemplo), pero también sorprendentemente en el juvenil (solo de fecha) *Op. 18*. No faltan versiones alternativas recientes (los hermanos Capuçon y amigos o la del Cuarteto Mandelring). Pero la ejemplar ejecución de nuestro grupo y la calidad de la grabación, que la convierten en recomendación máxima, sin duda.

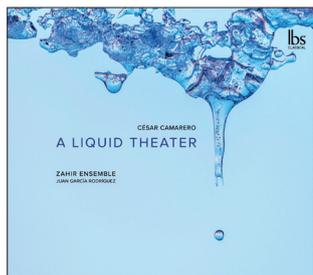
Juan Berberana



BRAHMS: Los 2 Sextetos para cuerda. Tabea Zimmermann, viola. Jean-Guihen Queyras, chelo. Cuarteto Belcea.

Alpha Classics Alpha 792 • DDD • 76'

★★★★★ R



Nos encontramos con un álbum conceptual, con obras de compositor César Camarero (Madrid, 1962), Premio Nacional de Música en 2006, donde el agua fluye como vertiente central. Su peculiar forma de componer, dentro de un sonido propio, hace que nuestro sentido del oído se agudice mucho y se perciba de forma nítida el espacio sonoro. Es toda una experiencia sensitiva envuelta en la oscuridad, donde el Zahir Ensemble nos propone la experiencia inédita de descubrir dónde alcanza nuestra percepción. *37 Maneras de Mirar un Vaso de Agua*, una pieza dedicada al propio conjunto en 2011; *La memoria del Agua*, la más antigua de las obras del disco, pues está datada en 1995 y el compositor define como "una especie de concierto para guitarra y grupo", que escribió a partir de una obra anterior del mismo año, *Luz azul*. *Music for a Liquid Theater*, hecha específicamente para el conjunto (inspirada en la poesía de Rosmarie Waldrop); *Abreviaturas* (1999), un cuarteto que es una de las obras más interpretadas del compositor; y *Música para Contemplar la Evolución de una Ola a Cámara Lenta*.

Camarero confiesa sus composiciones fueron hechas bajo la impresión que le causó una exposición de Ives Klein en el Museo Reina Sofía de Madrid. Su obra tiene influencias de Morton Feldman, Elliott Carter y Francisco Guerrero Marín, con quien comparte en ocasiones una técnica para crear la partitura a partir de planteamientos matemáticos rigurosos. Las composiciones deberían hablar por sí mismas; los títulos son suficientemente sugerentes.

Luis Suárez

CAMARERO: A Liquid Theater. Zahir Ensemble / Juan García Rodríguez.

lbs Classical 1922021 • DDD • 63'

★★★★

Con una música que se mueve con comodidad entre el impresionismo francés y el expresionismo vienés, Benet Casablancas es uno de los grandes compositores sinfónicos de la actualidad. Ese magisterio se aprecia en su primera y, de momento, única ópera, *L'enigma di Lea*. Estrenada en febrero de 2019 en el Liceu de Barcelona (ver mi crítica de aquellas funciones en esta misma revista en marzo de 2019), momento que recoge este DVD, sus mejores pasajes son puramente sinfónicos, como la introducción a cargo de la flauta en un solo que poco a poco va enriqueciéndose en densidad y riqueza tímbrica y armónica, o el mágico epílogo. La experta batuta de Josep Pons logra realzar el poder evocador de esa música.

Una ópera, sin embargo, es teatro y ahí es precisamente donde empiezan los problemas de *Lea*: en un libreto del filósofo Rafael Argullol que abusa de explicaciones y de personajes simbólicos que funcionan por triadas (las tres Damas de la Frontera y los tres artistas) o duplas (Millebocche y Milleocchi). Para sus autores, *Lea* es un cuento mítico, pero se queda en una especie de reverso tenebroso, distópico y pedante de *La flauta mágica* mozartiana, algo que acentúa la oscura y más bien prosaica puesta en escena de Carme Portaceli.

La mezzosoprano Allison Cook (*Lea*), el barítono José Antonio López (*Ram*) y el contratenor Xavier Sabata (*Dr. Schicksal*) están francamente bien, aunque la escritura vocal no alcance, pese a su variedad, a dar entidad a unos personajes demasiado arquetípicos. Y es que la orquesta es aquí más elocuente que las voces o la escena...

Juan Carlos Moreno



CASABLANCAS: L'enigma di Lea. Allison Cook, José Antonio López, Xavier Sabata, David Alegret, etc. Cor i Orquestra del Gran Teatre del Liceu / Josep Pons. Escena: Carme Portaceli.

Naxos 2.110712 • DVD • 122' • DD 5.1

★★★★

LEIF OVE ANDSNES MOZART MOMENTUM 1786



LEIF OVE ANDSNES LANZA UN SEGUNDO ÁLBUM: MOZART MOMENTUM 1786 CON LA MAHLER CHAMBER ORCHESTRA UN RETRATO DEL MAESTRO COMPOSITOR DURANTE LOS AÑOS EN LOS QUE SU ESCRITURA PARA PIANO FUE MÁS REVOLUCIONARIA, CREATIVA Y CAMBIANTE

DIMITRI MITROPOULOS

"THE COMPLETE RCA AND COLUMBIA ALBUM COLLECTION"



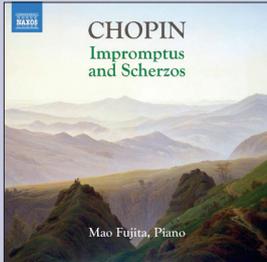
ORQUESTA SINFÓNICA DE MINEÁPOLIS
FILARMÓNICA DE NUEVA YORK
EL LEGADO DE UN DIRECTOR LEGENDARIO ¡POR FIN DISPONIBLE!
Las grabaciones completas de Mitropoulos para RCA y Columbia

CHRISTIAN GERHAHER "ELEGIE" OTHMAR SCHOECK'S SONG CYCLE ELEGIE



LA NUEVA GRABACIÓN DE CHRISTIAN GERHAHER, EL CICLO DE CANCIONES PARA BARÍTONO Y ORQUESTA DE CÁMARA "ELEGIE" DE SCHOECK JUNTO CON LA EXCELENTE KAMMERORCHESTER BASEL BAJO LA DIRECCIÓN DE HEINZ HOLLIGER

Visítanos en: www.sonyclassical.es



El joven y laureado pianista Mao Fujita nos ofrece en Naxos una colección de Impromptus y Scherzos de Chopin. El japonés posee buenos mimbres para confeccionar su discurso. Su control del instrumento es total, de una precisión extraordinaria, como ya apreciamos en el *Impromptu n. 1*. El toque nítido proporciona una limpieza general que no resulta en exceso analítica, mientras que el manejo de las dinámicas globales y puntuales hacen que estas piezas adquieran el lirismo necesario. Estas serían las condiciones suficientes para certificar una buena interpretación; las necesarias, cabría buscarlas en unas melodías que deberían ser más amplias, una diferenciación entre secciones más acentuada (a veces hay pasajes que se ventilan sin demasiada atención) y un *rubato* que en ocasiones resulta un tanto forzado.

El disco se completa con la *Fantasia-Impromptu Op. 66* y el *Allegro de Concierto Op. 46*, obras que corroboran lo anterior. Así, Fujita consigue convencer pero no sorprender, y sus versiones distan de poseer la magia de un Vladimir Ashkenazy o una Martha Argerich, por poner dos ejemplos de una discografía muy amplia. En todo caso, tiene toda una vida pianística por delante para conseguirlo.

Jordi Caturla González

CHOPIN: Impromptus, Scherzos, Fantasia-Impromptu Op. 66, Allegro de Concierto Op. 46. Mao Fujita, piano.
Naxos 8.574052 • 73' • DDD

★★★★

De nuevo Dynamic hace doblete con este título y tras la aparición en DVD de las funciones del Maggio Musicale Fiorentino se decide a editar *Linda di Chamounix* también en formato CD; esta vez sin cartón, pero sin renunciar al libreto impreso, incluido dentro del estuche de plástico. Así, aquellos que prefieran solo el componente musical tienen la oportunidad de disfrutar de un estupendo trabajo de conjunto que dirige un inspirado y energético Michele Gamba.

A la cabeza de tan bella y extensa partitura se encuentra la reputada soprano Jessica Pratt, que no debutaba el rol y por lo tanto sabe dosificar esfuerzos y brillar donde tiene que hacerlo: se trata de un papel exigente que además requiere una sólida faceta dramática, y en la escena final del segundo acto tiene oportunidad de aunar pirotecnia y tragedia con buenos resultados, llevando a su terreno el famoso "No, non è ver, mentirono".

Como Carlo, Francesco Demuro emociona especialmente en su aria del segundo acto gracias a un fraseo *belcantista* cuidado y un material de todo respeto, algo que puede decirse asimismo de Teresa Iervolino. Su Pierotto es uno de los roles más logrados, también desde el punto de vista actoral, por la humanidad que le imprime. Tampoco decepcionan en general las otras voces graves, despuntando Michele Pertusi y Fabio Capitanucci como Prefetto y Marchese, respectivamente.

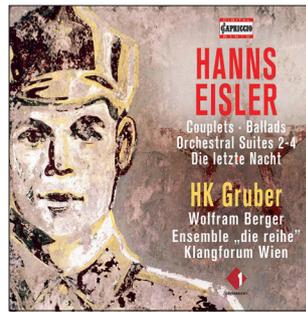
Pedro Coco



DONIZETTI: Linda di Chamounix. Jessica Pratt, Francesco Demuro, Teresa Iervolino, Michele Pertusi, Fabio Capitanucci, etc. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino / Michele Gamba.

Dynamic CDS791103 • 3 CD • 164' • DDD

★★★★★



Escuchar este doble álbum de Hanns Eisler es como viajar en el tiempo a la Alemania de entreguerras. En el primero de sus discos encontramos una colección de canciones, *couplets* y baladas sobre textos, entre otros, de David Weber, Kurt Tucholsky, Christian Morgenstern y, sobre todo, Bertold Brecht, de temática claramente reivindicativa cuando no directamente revolucionaria, y de un tono que remite a esos cabarets berlineses que eran un oasis de libertad y creatividad en un mundo devastado por la crisis económica, política, social y moral. La única obra que rompe con esa estética es *Palmström*, una página escrita en 1924 para voz, flauta (o piccolo), clarinete, violín (o viola) y violoncelo, orgánico que remite al del *Pierrot lunaire* de Schoenberg, cuya huella se aprecia también en la factura de la música.

En cuanto al segundo disco, recoge tres suites para orquesta de cámara con ese mismo aire desenfadado, irónico y sarcástico de las canciones, además de la música de escena para *Die letzte Nacht* (1929) de Karl Kraus, de escucha más ardua por el peso que tiene en ella el narrador.

Con su voz de timbre personalísimo, su forma teatral, casi histriónica, de interpretar y el énfasis que pone en la inteligibilidad de cada palabra, HK Gruber es un cantante ideal para este repertorio. Lo mismo puede decirse de su labor como director al frente de dos conjuntos tan versátiles como el Klangforum Wien y die reihe. Todo ello convierte en referenciales estas versiones, grabadas en vivo en Viena en 1996 y 1999.

Juan Carlos Moreno

EISLER: Couplets y baladas. Suites para orquesta n. 2-4. Die letzte Nacht. Wolfram Berger, narrador. Klangforum Wien; die reihe / HK Gruber, chansonnier y director.

Capriccio C5434 • 2 CD • 127' • DDD

★★★★★

A principios del XVII cuatro locos italianos se inventan como quien no quiere la cosa la maravillosa cultura del exceso, donde, básicamente, se viste con la mejor música imaginable a inverosímiles historias llenas de caracteres contrapuestos, que se reparten tortas, alianzas, trampas y trucos de magia, para que al final siempre triunfen los buenos y el amor, con el loable objetivo de retorcer las emociones y sacudir los afectos al oyente. Pues bendita tortura.

Haendel, muy alemán él, se acerca al efervescente entorno de los Ruspoli, Pamphili y compañía y se empapa del modelo como nadie, por lo menos tanto como el más veneciano de los italianos, dejándonos fantásticos ejemplos menos conocidos, pero igualmente valiosos, antes de marcharse a exportarlo allende los mares. También son un poquito más contenidos y apartados de la espectacularidad operística del Amado Sajón, me figuro que momento y lugar obligaban (entorno de representación y juventud de G.F.), y sospecho que Il Pomo D'Oro sabe bien dónde se mete, proponiendo una lectura más reservada y seca, más de cámara y acorde a las circunstancias, pero igualmente directa (diría que incluso más), emocional y absolutamente elocuente.

El sonido se me antoja voluntariamente contenido, como si nos quisieran dar un nuevo enfoque haendeliano, desnudo de la magnificencia que suele mostrar. ¿Acaso un "Haendel íntimo"? Pues no lo sé, pero me gusta muchísimo. Lewek y Chest lo cantan divinamente, brillando a la altura de las circunstancias (pelos de punta con *In tanti affanni miei*), conformando otro disco que debe engrosar la discoteca de todo buen haendeliano.

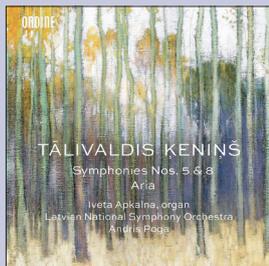
Álvaro de Dios



HAENDEL: Apollo e Dafne & Armida abbandonata. Kathryn Lewek, John Chest. Il Pomo D'Oro / Francesco Corti.

Pentatone PTC 5186 965 • 72' • DDD

★★★★★



El sello Ondine prosigue la grabación de las Sinfonías del canadiense de origen letón Talivaldis Kenins (1919-2008), uno de esos compositores cuyo lenguaje bien puede calificarse de "romántico contemporáneo" o, valga el oxímoron, "modernista conservador". Esto es, un autor que respeta las formas dadas por la tradición, hace un profuso uso del contrapunto y se mantiene fiel a la tonalidad, pero que también extiende esta, da un decidido relieve a la rítmica e introduce técnicas de la escuela moderna de orquestación, entre ellas el protagonismo de los instrumentos de percusión.

Todo esto se aprecia en las dos Sinfonías aquí recogidas, la *Quinta* (1976) y la *Octava* (1986), la última que compuso Kenins y en la que el órgano adquiere un rol concertante. La grabación se completa con *Aria per corde* (1986), una miniatura a modo de sombría cantilena, en la que el romanticismo de Kenins resulta más evidente.

En 2019, la organista, la orquesta y el director de este disco interpretaron la *Sinfonía n. 8* en Riga, en un concierto organizado para conmemorar el centenario del compositor. Para ambos, esa obra fue todo un descubrimiento por ese perfecto equilibrio entre tradición y modernidad que se da en ella. En 2021 volvieron sobre la partitura para grabarla para este disco. El resultado, como el del resto del programa, es excelente.

Juan Carlos Moreno

KENINS: Sinfonías n. 5 y 8 "Sinfonía concertata". *Aria per corde*. Iveta Apkalna, órgano. Orquesta Sinfónica Nacional de Letonia / Andris Poga.

Ondine ODE1388-2 • 53' • DDD

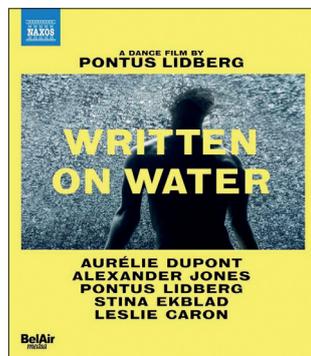
★★★★★

Naxos presenta en DVD la tercera película de Pontus Lidberg, coreógrafo de la importante compañía danesa de ballet contemporáneo Danish Dance Theatre. Se trata de un largometraje de una hora y cuarto de duración que tiene como fondo los ensayos de un espectáculo que el mismo Lidberg montó un año antes de este rodaje para su compañía, *Siren*, y que podría suponer una especie de cuaderno de bitácora artístico y sentimental de aquel proceso. La historia se presenta a modo de *flashbacks*, con evocadores momentos en los que la danza, como no podía ser de otro modo si se atiende al creador y a los actores principales, tiene un protagonismo capital.

Aurélie Dupont encarna a una joven coreógrafa que se debate, cual Ulises con las sirenas, entre el estoicismo o la tentación, materializada en el bailarín principal de dicha compañía, aquí Alexander Jones. Ambos son unos reputados bailarines en las compañías de la Ópera de París y el Ballet Zurich respectivamente, y sus tablas les son muy útiles para desenvolverse con buenos resultados en un universo tan diferente como el cinematográfico.

Con música de Stefan Levin y la colaboración del sensible pianista Magnus Svensson, es este un ejercicio transfronterizo de juego de identidades y de interesante resultado que, como se apunta en la sinopsis del estuche, nos "transmite el drama del deseo y la confusión del proceso creativo".

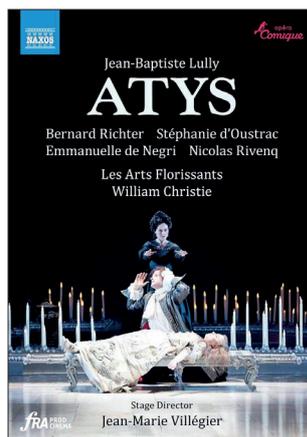
Pedro Coco



LIDBERG: *Written On Water*. Aurélie Dupont, Alexander Jones, Pontus Lindberg, Stina Ekblad, etc. Magnus Svensson (piano). Escena: Magnus Lindberg.

Naxos / BelAir 2.110688 • DVD • 78 • DTS

★★★★★



Luis XIV fue el impulsor junto a Molière y Jean Baptiste Lully de las *comédie-ballet* en las que el rey intervenía como danzante. Pero en 1675 Luis XIV era un rey maduro que se encontraba en el interludio de dos campañas de la Guerra de Holanda y que había dejado de bailar. Así es que para su estancia con la corte en Saint-Germain-en-Laye, Lully preparó, junto al libretista Philippe Quinault, la primera *tragédie en musique* basándose en textos de Ovidio. Con un mayor peso dramático que las producciones anteriores de Lully, *Atys* se convirtió en la ópera favorita del rey.

En 1986, la feliz conjunción de Massimo Bogianckino, director de la Ópera de París, el escenógrafo Jean-Marie Villégier y William Christie dio lugar a primera representación en tiempos modernos de *Atys* y a una memorable gira internacional. En 2011, Les Arts Florissants revivieron y grabaron aquella *première* de los ochenta con una escenografía ambientada en el XVII y con una minuciosa reconstrucción de las coreografías de los ballets con la *Compagnie Fêtes Galantes*. La espléndida y estilizada escenografía de la época de Villégier consigue dos objetivos: llevar el criterio historicista también a los elementos escenográficos (por qué no) y eliminar las interferencias, distorsiones y distracciones que en ocasiones causa la escenografía moderna de lo fundamental, la brillantísima interpretación de elenco vocal, del coro de Le Jardin des Voix y de Les Arts Florissants. Una joya que todo amante de la ópera barroca debe tener.

Mercedes García Molina

LULLY: *Atys*. Bernard Richter, Stéphanie D'Oustrac, Emmanuelle de Negri, Nicolas Rivenq. Les Arts Florissants / William Christie. Escena: Jean-Marie Villégier.

Naxos 2.110694-95 • DVD • 196' • DTS

★★★★★

Las grabaciones de Sergio Foresti con el sello Challenge Classics exhiben todas las mismas características: un minucioso trabajo musicológico que descubre siempre nuevos campos del repertorio para barítono del Barroco italiano, una buena elección del programa y la excelente factura de la grabación. Sin embargo, a veces es difícil mantener el mismo nivel de excelencia. Titulado *Amanti*, recoge una selección de Cantatas profanas de Benedetto Marcello, género en el que fue extraordinariamente prolífico, aunque no siempre de manera afortunada. Las Cantatas amorosas escogidas por Foresti tiene en común una extraordinaria dificultad técnica causada por melodías abruptas, erráticas, con saltos y cambios frecuentes de registro. El afecto presente en todas es el mismo, el dolor por un amor perdido o contrariado.

En su anterior trabajo, *Cieco amor*, la voz grande de Foresti se movía (sorprendentemente) como pez en el agua en las coloraturas y la variedad dramática era extraordinaria. En contraste, *Amanti* no resulta a la misma altura. La línea de canto del barítono es poco fluida y deja en evidencia en el registro agudo una voz algo abierta y falta de brillo. Y la monotonía afectiva de las arias tampoco ayuda.

El acompañamiento realizado por el Ensemble Due Venti, formado Agnieszka Oszanca en el cello, Simone Vallertonda con el archilaúd y Alessandro Trapasso en el clave es excelente: aporta redondez a la voz de Foresti y enriquece la expresión dramática de las Cantatas.

Mercedes García Molina



B. MARCELLO: Cantatas para bajo. Sergio Foresti, barítono. Ensemble Due Venti.

Challenge Classics CC72894 • 72' • DDD

★★★★★



El conjunto Salomone Rossi es una afamada agrupación vocal e instrumental especializada en la obra de compositores judíos del Manierismo y el Barroco, así como de compositores gentiles que, de una u otra forma, tuvieron relación con las comunidades judías. Fundado en 1991, dicho conjunto inició su andadura discográfica en 2008 con una grabación para el sello Concerto que recogía obras de Abraham de Cáceres, Cristiano Giuseppe Lidarti, Salomone Rossi, Carlo Grossi y Georg Friedrich Haendel.

Los dos siguientes registros están dedicados a la magna obra de Benedetto Marcello (1686-1739) titulada *Estro poetico-armonico*, una colección de Cantatas sobre paráfrasis en italiano, llevadas a cabo por el poeta Girolamo Ascanio Giustiniani (1697-1749), de los primeros cincuenta salmos del rey David, en las que el compositor combina los estilos antiguo y moderno y a veces emplea temas inspirados en los modos eclesiásticos e incluso en cánticos sinagogales, que conocía por sus contactos con la judería veneciana.

En el presente disco figuran los Salmos vigésimo primero, en el que, como demostración de lo afirmado más arriba, se intercala una oración entonada en hebreo, cuya melodía después aparece en una de las arias, y cuadragésimo segundo, completándose el programa con sendos movimientos tomados de las *Sonatas para clavicémbalo* n.º 4 en sol menor y n.º 5 en fa mayor y con la *Sonata para violín y bajo continuo* en mi menor Op. 1 n. 10.

Salustio Alvarado

B. MARCELLO: Salmos y Sonatas. Ensemble Salomone Rossi / Lydia Ceviddali. Dynamic CDS7882 • 65' • DDD

★★★★★

Ganadores del ARD International Competition en 2012 y con diversos reconocimientos posteriores como el ECHO Rising Stars 2016/17, los miembros del Armida Quartett son presencia habitual de las grandes salas de conciertos de música de cámara en Europa, Asia y Estados Unidos. Además, han colaborado con G. Henle Verlag como asesores musicales de la nueva edición Urtext de los Cuartetos de Mozart en la que han incluido sus arcos y digitaciones.

Este cuarto volumen, que incluye los compuestos en *Do mayor* (KV 157), *Si bemol mayor* (KV 159), *Mi bemol mayor* (KV 160) y *Do mayor* (KV 465), y que datan de 1773 los tres primeros y de 1785 el último, se presenta pleno en cuanto a la gran variedad de formas de abordar sus, en ocasiones, ambigüedades musicales y complejidades temáticas, fundiéndolas con una particular y especial sensibilidad para destacar la melancolía y el tinte dramático de sus movimientos lentos.

Este registro discográfico muestra e invita al oyente a establecer nuevas relaciones con esos sentimientos contradictorios tan habituales del compositor austriaco y a hacerlos cercanos a través de una interpretación muy intuitiva pero a la vez precisa. Dotados de una gran unidad musical, de la validez de nuevos criterios artísticos, del conocimiento del repertorio y del estilo, y con una cuidada afinación y un concepto totalmente compartido del fraseo y la expresión, los miembros del Armida Quartett vuelven a dejar clara constancia de su reivindicación artística en cuanto a considerarlos una auténtica y sólida referencia en la interpretación de los Cuartetos de cuerda de Mozart.

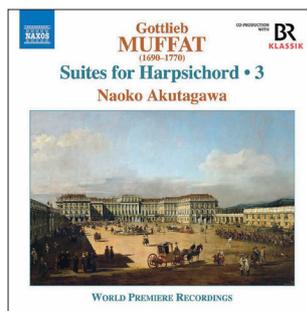
María del Ser



MOZART: Cuartetos KV 157, 159, 160 y 465. Armida Quartett (Martin Funda, violín; Johann Staemmler, violín; Teresa Schwamm, viola y Peter-Philipp Staemmler, violoncello).

Avi Music AVI8553205 • 63' • DDD

★★★★★



Hijo de Georg Muffat y alumno de Johann Joseph Fux, Gottlieb Muffat (1690-1770) fue, al contrario de su polifacético padre, ante todo y sobre todo compositor de obras para teclado, órgano y principalmente clavicémbalo, que representan un punto culminante de la tradición barroca germánica de "reunión de gustos", si bien ya se aprecian en ellas, en comparación con las de su casi coetáneo Johann Sebastian Bach, rasgos evolutivos que apuntan hacia el Rococó y el Clasicismo.

A pesar de su fama, en vida sólo pudo ver publicadas dos colecciones, una de setenta y dos versículos y doce tocatas para órgano, editada en Viena en 1726, y otra, titulada *Componimenti musicali per il cembalo*, que apareció en Augsburgo en 1739 y que ha sido llevada al disco en más de una ocasión. El resto de su obra permaneció manuscrita hasta tiempos muy recientes e incluso parte de ella se ha perdido.

La presente grabación, tercera y última de la serie protagonizada por Naoko Akutagawa, recoge, como primicias discográficas mundiales, cinco Suites, las números 6, 7, 12, 36 y 37 del apartado B (partitas para teclado) del catálogo temático conocido como *Muffat Compendium*, sigla MC, recogido por Alison J. Dunlop en su obra *The Life and Works of Gottlieb Muffat*.

No me queda sino reiterar los encendidos elogios que a la clavicembalista japonesa ya dedicó mi colega Diego Fernández Rodríguez en el número 932 de esta revista al comentar el segundo volumen de esta colección (Naxos 8.573275).

Salustio Alvarado

MUFFAT: Suites para clavicémbalo (vol. 3). Naoko Akutagawa.

Naxos 8.574098 • 66' • DDD

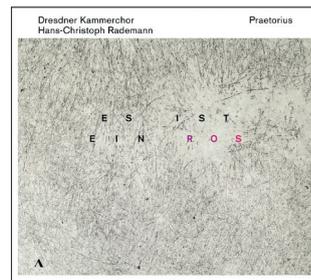
★★★★★

El año 2021 nos ha dejado una efeméride que ha pasado prácticamente desapercibida en nuestro país, el 400 aniversario de la muerte de Michael Praetorius, una de las figuras fundamentales de toda la Historia de la Música, más concretamente del cambio del estilo renacentista y de la introducción de las nuevas revoluciones italianas musicales en Alemania. Además de ser un prolífico compositor, fue un apasionado amante de la música, ejercitando todos sus ámbitos, siendo un magnífico musicólogo, teórico de la música, libretista, organista, director de orquesta y profesor.

El prestigioso Coro de Cámara de Dresde, lugar donde residió y trabajó durante años, ha realizado una fabulosa selección de su diversa y fecunda música sacra. El melómano que escuche el presente registro disfrutará de la tradición luterana más estricta de sus corales, también de sus *concertos vocales* al más puro estilo monteverdiano, o de sus espectaculares piezas poliorales que aprendió de los grandes maestros venecianos y que tan rápido alcanzarán su apogeo en toda Europa.

El conjunto vocal alemán se acerca a estas piezas desde su perfecta afinación, equilibrio entre las distintas cuerdas, su modélica pronunciación tanto del latín como del alemán, haciendo un uso muy calculado y ejemplar de los distintos planos sonoros, logrando así una interpretación de una transparencia y exactitud formidables. Todos los solistas que aparecen en este cedé son miembros del coro germano, demostrando una valía solista tan válida como la conjunta.

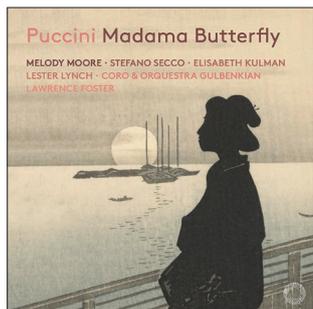
Simón Andueza



PRAETORIUS: Es ist ein ros. Dresdner Kammerchor / Hans-Christoph Rademann.

Accentus Music ACC30505 • 61' • DDD

★★★★★



La inquieta San Francisco Classical Recording Company eligió Lisboa (concretamente el auditorio de la Fundación Gulbenkian) para grabar esta *Madama Butterfly*, el nuevo título pucciniano de Pentatone, con un estupendo sonido y un reparto en los roles principales muy similar al de los anteriores títulos, también de Puccini, *Tabarro* y *La fanciulla del West*. Destaca especialmente en esta ocasión la protagonista femenina de todos ellos, Melody Moore, cuyos mimbres son muy adecuados para Cio-Cio-San; así, se recrea en cada pasaje de la partitura desde su aparición, construyendo un personaje desde la contención y el buen gusto.

El tenor italiano Stefano Secco conoce bien el rol de Pinkerton, y en el estudio se muestra seguro y con soltura. Por su parte, tanto el barítono Lester Lynch como la mezzo Elisabeth Kulman los acompañan con buen hacer en sus papeles de Sharpless y Suzuki (esta última muy matizada), respectivamente; el resto del reparto contribuye a que esta grabación, que parece seguir a unas funciones en versión de concierto, sea en general muy disfrutable, también por la estupenda toma sonora.

El maestro Lawrence Foster cumple en 2022 dos décadas como director musical principal de la Orquesta Gulbenkian, así que desde la experiencia con el conjunto consigue extraer de él unas deliciosas texturas y juega bien secundado con los matices. Asimismo, el coro se desenvuelve con maestría en sus momentos cumbre.

Pedro Coco

PUCCINI: Madama Butterfly. Melody Moore, Stefano Secco, Elisabeth Kulman, Lester Lynch, etc. Orquesta y Coro Gulbenkian / Lawrence Foster.

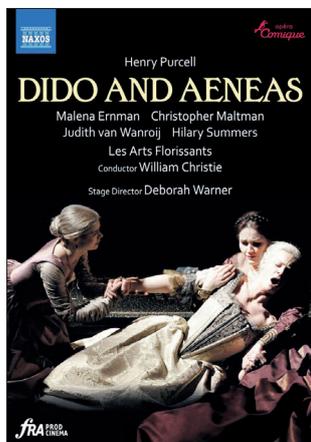
Pentatone PTC5186778 • 2 CD • 133' • DDD
★★★★S

En el mundo musical ni tenemos fronteras ni jamás han existido; más bien hablamos de un generoso, amable y eficaz tráfico de influencias (en el buen sentido) que este disco ejemplifica bien: un franco-americano, reconocido profeta del historicismo francés, "profanando" algo tan genuinamente inglés como *Dido* y *Eneas* del muy británico Purcell y el primer auténtico éxito operístico en las islas.

Algo antes de que la historia clásica de *Dido* y *Eneas* se pusiera de moda, aparece la figura (diría que actualmente infravalorada) de Purcell, quien no sólo continúa y mejora la tradición inglesa en música incidental de oberturas y *masques*, sino que también recoge magistralmente las influencias del continente, sobre todo francesas, en un momento de gran fluidez de intercambio artístico entre los dos países. Y aquí emerge el Christie crisol, descifrando a la perfección este cruce de caminos (por algo es William Christie), aplicando su saber hacer francés en el manejo de la vitalidad rítmica, en perfecto matrimonio con la generosidad melódica inglesa y su particular fraseo.

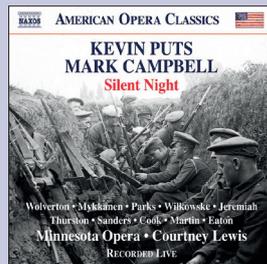
Si atendemos a otras cuestiones, la dirección escénica se me queda algo sosa, aunque cumple. Detecto momentos brillantísimos (olé por el aquelarre de las brujas) y ningún altibajo, porque en general está bien cantado, con muy buen trabajo en los coros y mucha corrección en los cantantes (aunque admito que la Belinda de Judith van Wanroij resulta irritantemente remolona a ratos). En conjunto, esta producción de 2009 de la Ópera Comique resulta satisfactoria y la música es, obviamente, magnífica. Si hay Purcell siempre será recomendable.

Álvaro de Dios



PURCELL: Dido and Aeneas. Malena Ernman, Christopher Maltman, Judith van Wanroij, Hilary Summers, etc. Les Arts Florissants / William Christie. Escena: Deborah Warner.

Naxos 2110709 • DVD • 66' • DTS
★★★★



La película francesa *Joyeux Noël* de Christian Carion supuso un detonante emocional para el director artístico de la Ópera de Minnesota, Dale Johson, que comenzó a idear tras su visionado un proyecto operístico basado en la impar historia de tregua navideña en tiempos de cruenta guerra. Así, aunque nunca había compuesto ópera, decidió confiar al compositor Kevin Puts la creación musical y el libreto, que está escrito en inglés, francés, alemán, italiano e incluso latín, al prolífico Mark Campbell. La ópera tuvo una gran acogida desde su estreno en 2011, y recibió el premio Pulitzer en 2012, por lo que se proyectaron repeticiones en Filadelfia, Fort Worth, Wexford, Calgary, Montreal o Cincinnati, algo infrecuente en una creación contemporánea.

Naxos recogió una producción reciente en vivo en la misma ciudad de su estreno, con la misma compañía, y la ofrece ahora en una inusual presentación de su serie American Opera Classics, ya que incluye, dentro de un estuche de cartón, el libreto completo impreso además de las habituales notas al programa.

Dividida en breves escenas, la obra proporciona una amena escucha con bellos momentos corales. El elenco, esencialmente masculino y de voces graves, a excepción de la soprano Karin Wolverson, es homogéneo y está muy comprometido, y la dirección musical de Courtney Lewis hila bien los cuadros con un discurso muy teatral.

Pedro Coco

PUTS: Silent Night. Karin Wolverson, Miles Mykkanen, Edward Parks, Andrew Wilkowske, Joshua Jeremiah, etc. Orquesta y Coro de la Ópera de Minnesota / Courtney Lewis.

Naxos 8.669050-51 • 2 CD • 118' • DDD
★★★★

De un año antes que la anterior farsa rossiniana presentada por Naxos y hace poco reseñada en esta sección (*L'equivoco stravagante*) aparece también en DVD *L'occasione fa il ladro*, con el mismo equipo en lo visual liderado por Jochen Schönleber, director del Festival de Bad Wildbad. De nuevo con un minimalista acercamiento a la cómica obra de enredos e intercambios de identidad (las reducidas dimensiones del espacio escénico así lo exigen), la dramaturgia se centra en actualizar la trama a través de un pulcro juego actoral, y la respuesta de los implicados cantantes es en general muy acertada.

Destaca por desenvoltura escénica en un repertorio que conoce desde hace tiempo el bajo Lorenzo Regazzo, cuyo Don Parmenione está bien delineado desde su presentación como taimado vividor. El tenor ligero Kenneth Tarver es a su vez un elegante Conte Alberto, que consigue una respetable recreación de la famosa "D'ogni più sacro impegno". A su lado, la soprano Vera Talerko, de sugerente timbre oscuro y facilidad para filar, ofrece una matizada lectura de la asimismo popular cavatina "Vicino è il momento".

El resto de los integrantes del reparto, con el habitual Patrick Kabongo a la cabeza como Don Eusebio, cumple con su cometido, todos ellos bien controlados desde el foso por un atento Antonio Fogliani que en el *belcanto* encuentra siempre terreno afín.

Pedro Coco



ROSSINI: L'Occasion fa il ladro. Lorenzo Regazzo, Vera Talerko, Kenneth Tarver, Patrick Kabongo, Giada Frasconi, Roberto Maietta. Virtuosi Brunensis / Antonino Fogliani. Escena: Jochen Schönleber.

Naxos 2.110706 • DVD • 90' • PCM
★★★



Parece extraño que a estas alturas aún quede por grabar alguna pieza teatral de Giuseppe Verdi, y a esto se une que sea la primera vez en tiempos modernos que se puede disfrutar de la versión en francés del *Macbeth*: se trata de la traducción de Nuttier y Beaumont llevada a cabo a partir de las revisiones que el compositor realizó de su partitura en 1865 para ser llevada a París, sin demasiado éxito de público según las crónicas.

El Festival Verdi se decidió pues a sacar de una vez de los archivos esta rareza para, en versión del concierto y al aire libre, presentarla al público parmesano en la edición 2020; la ocasión única no pasó desapercibida para el inquieto sello Dynamic, que consigue una grabación de nivel con un protagonista ideal en este contexto.

Ludovic Tézier, voz de innegable calidad que sabe bien maridar teatro y música, es perfecto para un rol de gran calado dramático, y en su propia lengua puede profundizar con mayor seguridad. A su lado, y sustituyendo a una colega a última hora, Silvia Dalla Benetta da muestras de intuición musical, talento actoral, capacidad y recursos para sortear escollos con desenvoltura: una perfecta compañera para Tézier, pues parecen compartir puntos de vista interpretativos.

El resto del reparto responde asimismo con profesionalidad a las órdenes de un inspirado Roberto Abbado, que ofrece una estudiada lectura de contrastes bien secundada por la homogénea Filarmonica Arturo Toscanini y el implicado coro del Teatro Regio.

Pedro Coco

VERDI: Macbeth. Ludovic Tézier, Silvia Dalla Benetta, Riccardo Zanellato, Giorgio Berrugi, David Astorga, etc. Filarmonica Arturo Toscanini y Coro del teatro Regio de Parma / Roberto Abbado.

Dynamic CDS791502 • 2 CD • 152' • DDD

★★★★

Preparada para ser retransmitida en *streaming*, esta función florentina de *Rigoletto* que ahora presenta el sello Dynamic en DVD suponía la vuelta al rol del Duque de Mantua de Javier Camarena desde que lo debutara en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, por lo que había interés en descubrir cómo era tiempo después una aproximación que ya convenció por su buen hacer y trabajo con el fraseo. Aunque la decisión del atento maestro Riccardo Frizza de depurar la partitura original priva al tenor de mostrar lo que puede hacer aún en la zona aguda más extrema (solo se le permite coronar junto a la soprano el dúo del primer acto), la pirotecnia no se echa de menos gracias a un canto siempre en estilo y muy bien gestionado personaje desde el inicio; una presentación de altura en el Maggio Musicale. A su lado, la joven soprano Enkeleda Kamani, que se formó en la academia de La Scala y que ya pudo debutar el rol en el mismo teatro, es una muy buena Gilda por candidez, seguridad de medios y buen gusto. Por último, y sin irles a la zaga, un Luca Salsi que construye su protagonista con buenas dosis de teatro y un canto por lo general sólido.

La parte escénica del omnipresente en Italia Davide Livermore, que firma una oscura y ecléctica producción con juegos interesantes (como el diálogo final entre padre e hija), no dejará indiferente al potencial espectador.

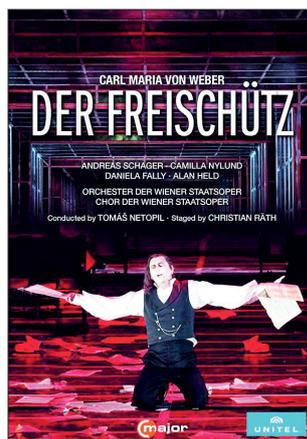
Pedro Coco



VERDI: Rigoletto. Luca Salsi, Javier Camarena, Enkeleda Kamani, Alessio Cacciamani, Caterina Piva, etc. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino / Riccardo Frizza. Escena: Davide Livermore.

Dynamic 37921 • DVD • 130' • DD 5.1

★★★★



No es *El cazador furtivo* de Weber un título que carezca de alternativas en DVD, la mayoría procedentes de grabaciones en escenarios alemanes o suizos, pero siempre es buena noticia la aparición de alternativas de un título tan representativo en la historia de la ópera. En este caso, se trata de la primera producción comercializada de la Staatsoper de Viena, lo que implica que la calidad de la orquesta sea toda una garantía. Brillante como de costumbre, está dirigida por un energético Tomás Netopil, que, además, controla bien desde el foso lo que ocurre en escena. Las voces protagonistas son sólidas y con una trayectoria ya remarcable en los más grandes teatros, y tanto el tenor dramático Andreas Schager (el Siegfried en el *Ocaso de los Dioses* y *Siegfried* en el Teatro Real), que encarna a un Max al que aporta su bagaje wagneriano en cuanto a resistencia y trabajo dramático, como la soprano Camilla Nylund, una Agathe a la altura de las firmes defensoras del rol por la profundización y la seguridad, son junto a la orquesta los puntos fuertes de este registro.

El resto del reparto es asimismo sólido, con una deliciosa Daniela Fally, artista de la casa, o unas rotundas voces graves.

Por su parte, el plano visual está lleno de espectaculares efectos, y la propuesta de Christian Räch, no nuevo para la Staatsoper, de convertir al protagonista en un músico que sueña la trama es interesante y también perturbadora.

Pedro Coco

WEBER: El Cazador Furtivo. Andreas Schager, Camilla Nylund, Daniela Fally, Alan Held, Adrian Eröd, etc. Orquesta y Coro de la Ópera de Viena / Tomás Netopil. Escena: Christian Räch.

CMajor 760008 • 2 DVD • 143' • DTS 5.0

★★★★

Quando, en 1967, Shostakovich escuchó a Mieczyslaw Weinberg interpretar al piano la que era su primera ópera, quedó estupefacto ante la calidad dramática de la música y la potencia de su argumento, inspirado en el testimonio de una superviviente del Holocausto, Zofia Posmysz. A partir de él, el libretista Alexander Medvedev construyó una historia que se desarrolla en dos niveles que suceden en épocas distintas: en la década de 1960, durante un viaje en barco a Brasil, y en 1944 en un campo de concentración en Polonia. El nexo de unión entre ambas acciones es una alemana, Lisa, que cree reconocer en otra pasajera, Marta, a una de las reclusas del campo en que trabajó como supervisora.

La ópera es excepcional, sobre todo por el instinto teatral de que hace gala en todo momento Weinberg y su habilidad para integrar elementos muy diferentes (jazz, valeses y marchas, ritmos y melodías judíos, la *Chacona* para violín solo de Bach...) que le sirven para recrear con precisión los dos ambientes y épocas en que sucede la trama. Aun así, y a pesar de las recomendaciones de Shostakovich, *La pasajera* no llegó a representarse en vida de su autor. Hubo que esperar a 2006 para que se viera en Moscú, aunque su verdadera resurrección llegó en 2010, cuando se escenificó en el Festival de Bregenz.

La presente versión fue grabada en vivo en Graz en 2021 y destaca sobre todo por su teatralidad, la calidad de sus dos protagonistas femeninas y la incisiva dirección de Roland Kluttig. Todo un descubrimiento.

Juan Carlos Moreno



WEINBERG: La pasajera. Dshamilja Kaiser, Nadja Stefanoff, Will Hartmann, Markus Butter. Coro de la Ópera de Graz. Filarmonica de Graz / Roland Kluttig.

Capriccio C5455 • 2 CD • 156' • DDD

★★★★



Este álbum del nuevo sello de la Fundación Juan March tiene un concepto interesante, con cinco adaptaciones de melodías de obras clásicas de Bach, con un resultado, en gran medida, más que agradable. Bach fue el elemento básico de los tratamientos de música clásica y se sigue esencialmente la visión del pianista de Moisés P. Sánchez, con una dimensión vital de tensión proporcionada por el percusionista Pablo J. Jones y Pablo M. Caminero al contrabajo. Así pues, el resultado final es que cada músico parece tener la oportunidad de tomar la iniciativa. Las pistas acercan al jazz básico en conjunción perfecta con las progresiones armónicas constantes de Bach, pero otras usan la música de Bach como punto de partida para experimentos texturales. Se nota que nuestro pianista dejó su huella con Bach, divergiendo de vez en cuando en experimentos cruzados modernos.

Esta grabación de las célebres *Inventiones BWV 772-87*, sigue el camino abierto anteriores lanzamientos de Bach e incluso lo amplía un poco, ya que las *Inventiones* y/o *Sinfonías* son más fáciles de tratar como piezas de personajes individuales que, digamos, las *Variaciones Goldberg*. Sus arreglos e interpretaciones son más personales que radicales, bajo el rango dinámico y la variedad de tempos. El problema con una lectura tan subjetiva de Bach es que su recepción depende en gran medida del individuo y otro punto a favor del álbum es el sonido cálido y claro, fruto de las atrevidas producciones de la Fundación Juan March.

Luis Suárez

BACH. (RE)INVENTIONES. Moisés P. Sánchez, piano. Pablo M. Caminero, contrabajo. Pablo M. Jones, percusión.

March Vivo 002 • DDD • 53'

★★★★★

Las fantásticas notas al disco nos ayudan a tener una visión global de la prácticamente desconocida música que nos ofrece "Bulgarian Piano Miniatures". El compacto es una recopilación de obras de varios compositores del país balcánico de principios de siglo, reflejo del renacimiento cultural nacionalista del país tras su independencia del imperio otomano.

Dimitar Nevov, Lyubomir Pipkov, Pancho Vladigerov, Veselin Stoyanov y Marin Goleminov, autores de estas 25 piezas breves que vienen presentadas por separado o en forma de suite, conforman la llamada segunda generación de la escuela búlgara, cuya repercusión trascendió más allá de sus fronteras natales. Dejando atrás el romanticismo, estos compositores miran a Bartók, Stravinsky y Debussy, conformando cada uno de ellos un lenguaje personal que reivindica, a su vez, el elemento nacional. Vladigerov y Pipkov son quizás los nombres más importantes de la lista, si bien estilísticamente el segundo, alumno de Dukas, logra una unión entre lo arcaico y lo moderno mucho más satisfactoria; su bartokiana *Suite búlgara* es un buen ejemplo de ello.

Vesko Stambolov realiza un soberbio trabajo al piano, transmitiendo con emoción los ambientes, meditaciones y estados de ánimo de las pequeñas obras, algunas de las cuales esconden una música a tener en cuenta.

Jordi Caturla González



BULGARIAN PIANO MINIATURES. Obras de NEVOV, PIPKOV, VLADIGEROV, STOYANOV, GOLEMINOV. Vesko Stambolov, piano.

Columna Música 1CM0415 • 55' • DDD

★★★★★ P



Para celebrar el 150 aniversario del famoso compositor Franz Lehár, varias cadenas de televisión centroeuropeas idearon un documental dirigido por Thomas Macho recreando una entrevista ficticia en su villa de Bad Ischl poco antes de fallecer, que ahora comercializa Profil Hänssler bajo el nombre de "El hombre de las sonrisas". A través de las preguntas de una incisiva periodista, cuya familia tuvo que exiliarse a Australia, conocemos muchos aspectos de la vida de Lehár que se van alternando con fragmentos de un concierto grabado en el verano de 2020 en el Theater and de Wien con las voces de Camilla Nylund, Piotr Beczala y Michael Schade y el acompañamiento orquestal de la Wiener Symphoniker, muy ligada al compositor, pues incluso llegó a dirigirla.

El registro completo de dicho recital se encuentra asimismo independientemente en CD, con unas brillantes lecturas de las piezas más populares (*La viuda alegre*, *Giuditta* o *El país de las sonrisas*), a cargo de la siempre elegante y poderosa soprano finlandesa y el expresivo y generoso tenor polaco. Se deja a Michael Schade una rareza como el poema sinfónico para tenor *Fieber*, intensa pieza de un cuarto de hora de duración que se aleja mucho del estilo de la opereta al que estamos acostumbrados. Al frente de la implicada y brillante orquesta, que sin cantantes se luce en un chispeante vals *Gold und Silver*, está el imaginativo Manfred Honeck.

Pedro Coco

DEIN IST MEIN GANZES HERZ. Obras de LÉHAR. Camilla Nylund, Piotr Beczala, Michael Schade. Orquesta Sinfónica de Viena / Manfred Honeck.

Profil Hänssler PH22004 • CD + DVD • 126' • DDD

★★★★★

El precioso motete *Vox in rama* con el que se inicia este trabajo nos introduce a un lugar y un tiempo concreto, el de la catedral de Ávila en la década central del siglo XVI. Los cuatro compositores aquí recogidos pertenecen a dos generaciones: Ribera y Navarro, nacidos en el primer tercio de la centuria, habrían sido maestros de capilla y, por tanto, responsables de la instrucción como infantillos de Tomás Luis de Victoria (1548) y Sebastián de Vivanco (1551), compañeros, por tanto en la capilla catedralicia durante sus años de formación.

En la audición del repertorio propuesto en este proyecto discográfico resulta, por tanto, inevitable, trazar líneas estilísticas entre los cuatro autores. De este modo, hallamos en su lenguaje una clara evolución de la relación vocal, del enriquecimiento de las texturas y de la búsqueda de una mayor emotividad, siempre de acuerdo a la depurada sonoridad contrapuntística.

Consciente del reto que supone la restitución sonora de un repertorio en gran parte no grabado hasta la fecha, Amystis (con la complicidad de Ministriles de la Reyna en un acompañamiento preciso y perfectamente consciente de su función de soporte expresivo) aborda una interpretación sobria a la vez que elocuente, cercana a las fuentes desde el proceso de investigación musicológica pero proyectada a su vez hacia la búsqueda de un sonido bello y redondo en la voz, audaz en las decisiones sobre instrumentación y siempre en diálogo con su propia resonancia en el espacio.

Nieves Pascual León



DE RIBERA & NAVARRO: MASTERS OF SPANISH RENAISSANCE. Obras de RIBERA (*Vox in rama*; *Beata mater*; *Dimitte me ergo*), NAVARRO (*Laboravi in gemitu meo*; *Ave regina*; *Codex Santiago* -sin título-, etc.), VIVANCO (*Magnificat 1º tono*; *Sanctorum meritis*), VICTORIA (*Salve regina a 8*). Amystis y Ministriles de la Reyna / José Duce.

Brilliant Classics 964096 • DDD • 65'

★★★

BRILLANTE CONTRIBUCIÓN

Albena Petrovic (portada de RITMO en febrero de 2022) ha lanzado en el sello alemán Solo Musica un álbum tributo al saxofón barítono en el que reúne su producción para saxofón solo y para diversas agrupaciones camerísticas. En la grabación ha escogido un perfecto representante con la figura de Joan Martí-Frasquier, además de la colaboración con el cuarteto Kebyart Ensemble.

El *Concerto for Baritone Saxophone and String Orchestra Op. 204*, compuesto en 2018, lo recibimos aquí en un atractivo dúo con el pianista Romain Nosbaum, quien ya había grabado la integral de piano de la compositora en 2016. Dividido en dos secciones que se complementan y se funden, en este concierto viajamos desde el clamor y la inquietud en "Before the Winter", hasta las profundas lamentaciones de "Lacrimae". Conforme invita la tradición del concierto clásico, Martí-Frasquier improvisa una *Cadenza* en la que hace gala de su dominio de las cualidades sonoras del instrumento y capta y transmite el reflexivo sentir de la autora ante la tragedia y la adversidad. A tenor del interesante resultado, esperemos que esta adaptación permita una mayor (y merecida) difusión e interpretación de la obra.

Poèmes-Masques Op. 236 es la obra más reciente de esta grabación y está inspirada tanto en las diferentes máscaras del ser humano como en las mascarillas que ya resultan un objeto imprescindible en nuestro día a día. La composición está escrita para un dúo todavía inusual dentro del ámbito de la música clásica: saxofón barítono y voz. Este ciclo está compuesto específicamente para sus intérpretes y en él se plasma una maravillosa simbiosis entre la ex-



ploración con total libertad de los recursos tímbricos del saxofón y las partes cantadas y recitadas de la soprano Cynthia Knoch.

La siguiente pieza, *Dreamlover Op. 189*, da nombre al álbum y resulta la primera obra de la autora para saxofón barítono en solitario. Una de las particularidades de la composición es que consigue la completa atención de quien escucha gracias al enfrentamiento de pasajes líricos con otros de amplio movimiento. En ellos, el saxofonista introduce pequeñas células rítmicas percutidas con el pie y mediante una pulsera que hace sonar con el tobillo.

Two pieces for Alto Saxophone, escritas originalmente como oberturas de sus óperas de cámara *The Lovers* y *Jealousy*, las encontramos aquí como piezas individuales en las que el intérprete canta al amor y a los celos con la misma soltura aún con el cambio de instrumento.

Finalmente, *Gebet zum Nichterscheinen Op. 102* corona esta grabación con una excelente interpretación del cuarteto español Kebyart Ensemble. Denominada por la propia autora como "La invisible", esta juguetona obra camerística, inspirada en algunas reflexiones de la novela *Barba Azul*, introduce elementos hablados y de percusión, estos últimos a semejanza de *Dreamlover*.

Sin duda, esta grabación ejemplifica la brillante contribución que Albena Petrovic ha realizado al todavía limitado repertorio de un instrumento tan reciente como es el saxofón.

DREAMLOVER. Obras de ALBENA PETROVIC. Joan Martí-Frasquier. Kebyart Ensemble. Cynthia Knoch. Romain Nosbaum. Solo Musica SM394 • 53' • DDD

★★★★★ P

Sakira Ventura

EL PERSONAL CHOPIN DE FOU TS'ONG

Fou Ts'ong (o Fu Cong, si preferimos la acepción occidental más fiel a su nombre) fue bien conocido entre la cultura musical de nuestro país; entre 1991 y 2007 desempeñó el papel de vicepresidente del jurado del prestigioso Concurso Paloma O'Shea de Santander al menos en tres ocasiones. A pesar de haber nacido en Shanghai, se puede decir que desarrolló toda su carrera pianística en Europa, principalmente en el Reino Unido, donde se estableció como asilado político tras los sucesos de 1966, que provocaron fuertes represiones en China. Allí quedaron sus padres que, contrarios al régimen del dictador, terminaron suicidándose; Fu Lei, el padre de Ts'ong, era traductor de francés y abierto defensor de las libertades en su país. No regresaría a China hasta 1979, tras más de una década de transformaciones políticas. Fue yerno de Yehudi Menuhin, pues estuvo casado con Zamira, la segunda hija del primer matrimonio del famoso violinista-director, entre 1960 y 1969.

A pesar de dominar un amplio repertorio que va desde Bach o Scarlatti hasta la música del siglo XX, su nombre siempre estuvo ligado al de Chopin. Podríamos decir que su fama mundial como intérprete del compositor polaco se inició a partir de 1954, cuando obtuvo el tercer premio del Concurso Internacional de Polonia, por detrás de Ashkenazy y Harasiewicz. A partir de entonces se creó una especie de imagen mítica del pianista que, al menos, necesita ser revisada. Fu Ts'ong falleció víctima del coronavirus el 28 de diciembre de 2020 a los 86 años.

El álbum que nos ocupa puede ser considerado como homenaje póstumo a su labor como intérprete chopiniano.

Los años de las grabaciones aquí contenidas pertenecen a finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta; es decir, cuando la figura mediática del pianista se encontraba en plena efervescencia, situación que fue aprovechada por la extinta CBS para llevar a cabo una serie de registros, coincidiendo, además, con los inicios de la era digital.

En estos diez CD se reproducen tal cual los diez vinilos que fueron publicados entre 1978 y 1984. En ellos se incluían las colecciones completas de los Nocturnos, Estudios, Mazurkas, Baladas y Preludios, además de las *Sonatas ns. 2 y 3* y algunas otras piezas fundamentales, como la *Fantasia en fa menor*, la *Barcarola*, la *Berceuse* o la *Polonesa Fantasia Op. 61*, entre otras. De todas estas obras, el pianista chino ofrece su personal visión, que tiene como señas de identidad un tratamiento del ritmo muy particular, además de un muy especial empleo del *rubato* y de los silencios, así como variaciones en el énfasis de los acentos a veces caprichosas en exceso y un poco al límite de lo admisible, pues a menudo provocan confusión en el sentido del fraseo. A todo ello se suma una pulsación poco tendente a la matización y más al sonido voluminoso, quizás en exceso brillante y un poco hueco.

Según sus características, quizás sean las Mazurkas las obras que salen mejor paradas, aunque un ejemplo muy evidente de lo que queremos decir lo encontramos en las dos últimas del *Op. 17*; compárese lo que hace el chino con las versiones de Ashkenazy o Rubinstein de las mismas obras, y no digamos ya con Kissin en la n. 4.

En fin, oportuna recopilación de un artista del pasado que no estará de más entre nuestras discotecas.

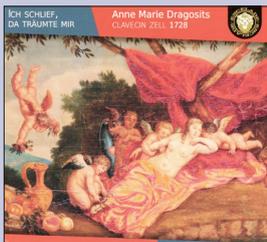
Rafael-J. Poveda Jabonero

FOU TS'ONG TOCA CHOPIN. EL ÁLBUM DE LA COLECCIÓN COMPLETA PARA CBS. Fou Ts'ong, piano.

Sony Classical 19439913092 • 10 CD • 495' • ADD/DDD

★★★★★





En su anterior registro para el sello Encelade (ECL 1801) la clavicembalista austriaca Anne Marie Dragosits nos ofrecía un recital de piezas francesas de los siglos XVII y XVIII inspiradas en la mitología clásica. En esta ocasión el programa se centra en el sueño, llegando incluso a su forma más radical y definitiva, la muerte, y contiene obras de los siguientes compositores alemanes (citados por orden cronológico): Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), Johann Kuhnau (1660-1722), Christoph Graupner (1683-1760), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wilhelm Friedemann Bach (1714-1788), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) y Johann Balthasar Kehl (1725-1778).

Especial atención merecen las variaciones de C.P.E. Bach sobre la canción *Ich schlief, da träumte mir*, que puede traducirse como *Dormí, entonces soñé* y que da título al disco. Digna también de encomio es la soberbia versión de la célebre *Passacaglia* de J.C.F. Fischer, considerada como un claro antecedente de la *Ciaccona* de la *Partita n. 2 para violín BWV 1004*, de J.S. Bach, y que, aparte de figurar en una suite titulada "Urania", la musa de las estrellas, no tiene mucho que ver con el tema, aunque siempre es un placer el escucharla.

Buena idea la reunir este ramillete de piezas relajantes, la mayoría, incluyendo las dos del Cantor de Leipzig, poco conocidas, en versiones, como ya se ha dicho, de auténtico lujo.

Salustio Alvarado

ICH SCHLIEF, DA TRÄUMTE MIR. Anne Marie Dragosits, clavicémbalo.

Encelade ECL2002 • 65' • DDD

★★★★★

La *Dispersione* reivindica en esta grabación el tan frecuente género del *pasticcio* barroco, consistente en reunir diversas composiciones de diversos autores, aunándolas como si fueran una sola y dotándolas de un hilo argumental que en muchas ocasiones no deja de ser confuso. Para esta ocasión, se han inspirado en el *pasticcio* *The Alchemist* de George Friedrich Haendel, consistente básicamente en una recopilación de danzas propias y de otros autores anónimos que configuran una música incidental durante el desarrollo de una obra teatral.

L'Alquimista se conforma con varias piezas de la propia *The Alchemist*, a las que añade música instrumental de Georg Philip Telemann y del propio Haendel, y a la que se dota asimismo de composiciones de grandes autores españoles de los siglos XVII y XVIII, como son Juan Bautista Comes, Cristobal Galán, Antonio Literes y Sebastián Durón, principalmente música vocal que intenta narrar una historia de engaños que se desarrolla en el mundo de los agentes y managers musicales de hoy día, algo que sería imposible se adivinar si no leemos las notas del libreto del cedé.

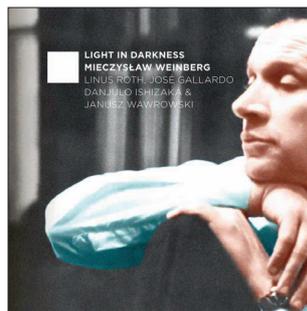
En las muy solventes interpretaciones podemos destacar a un fabuloso David Antich en las flautas y al siempre delicado y expresivo Leonardo Luckert en la viola da gamba, en las piezas de Telemann. Asimismo, resulta reseñable la aparición de dos soberbias arias de Literes y de Durón, con un gran desempeño de la soprano Erika Escribá-Astaburuaga, especialmente en las complejas coloraturas del aria de Literes.

Simón Andueza



L'ALQUIMISTA. David Antich, flautas de pico; Leonardo Luckert, viola da gamba; Erika Escribá-Astaburuaga, soprano; Jorge E. García Ortega, contratenor. *La Dispersione* / Joan B. Boils. DSP dsp2102 • 71' • DDD

★★★★★



Para el violinista Linus Roth, la música de Mieczyslaw Weinberg es pura intensidad y energía, con una belleza muy particular que nos transporta desde el más oscuro de los abismos hasta la mayor de las esperanzas. Durante el proceso de descubrimiento de varias obras de su catálogo, observó que muchas de ellas estaban todavía sin grabar y lo interpretó, en sus palabras, como un auténtico golpe de suerte convirtiéndolo en un proyecto de grabación de todas las obras escritas para violín. Para ello, ha contado con el apoyo del Ministerio de Cultura, Patrimonio Nacional y Deporte de la República de Polonia como parte de uno de sus proyectos culturales.

El *Trio con piano Op. 24* que Weinberg compuso en 1945, se ajusta a las tradiciones formales clásicas y presenta fuertes contrastes dinámicos y expresivos que impactan al oyente desde su comienzo, tanto por la melodía que emerge del silencio en el tercer movimiento como con la marcada fuga del cuarto, utilizando el recurso estilístico de citarse a sí mismo empleando el tema inicial del primer movimiento. La *Sonata Op. 69* para dos violines, dedicada a Leonid Kogan y a su mujer, es la primera de un total de trece Sonatas para varios instrumentos, de gran lirismo en sus tres movimientos, en los que incluye una secuencia de variaciones, el estilo de la siciliana y la influencia de la música judía. El reflejo de Mendelssohn en las *2 Canciones sin palabras* y el *Largo*, primeras grabaciones mundiales, concluyen este itinerario de reivindicación del lenguaje musical de Weinberg.

María del Ser

LIGHT IN DARKNESS. Obras de WEINBERG: *Trio con piano Op. 24*, *Sonata para dos violines Op. 69*, *2 Canciones sin palabras*, *Sonatenatz II WoO*. Linus Roth, violín; José Gallardo, piano; Danjulo Ishizaka, violoncello; Janusz Wawrowski, violín.

Evil Penguin EPRC0044 • 63' • DDD

★★★★★

Me encanta el título del disco, porque a uno le da por pensar en fanáticos seguidores de Lully en Twitter, no sé, cosas de la tontería y las redes. El caso es que, salvando las distancias, aquí hay algo de eso, porque los "Lullistas" germanos se revelan como auténticos *followers*.

Además, resulta una cuestión interesante porque a estas alturas nadie va a discutir la autoría italiana del invento barroco, pero toca reivindicar otras importancias nacionales, oscurecidas por la omnipresencia transalpina. Como buen ejemplo, este puñado de notabilísimos compositores que recogen indirectamente la ocurrencia italiana, captados por la magnificencia del clan de Versailles: los lullystas germanos, que absorben en Alemania todo lo italiano tras pasar por el filtro francés. Un jaleo, oiga.

A día de hoy, agradecemos tanto la osadía de aquellos alemanes enriqueciendo la retórica francesa, como celebramos el desparpajo y fresca soltura con que el Teatro acomete este repertorio. El siempre festivo Muffat demuestra que aprovechó las enseñanzas del maestro, sonando tan Lully como el propio Lully, con permiso de un Fisher muy vital que aporta una pincelada adicional de amabilidad melódica.

Dicen los del Teatro que esta música está en un terreno estilístico de nadie, pero no compartimos la reflexión, por tener muchísima Francia y poca Alemania. En cualquier caso, viene dando lo mismo, porque les ha salido un trabajo rotundo, con una materia prima interesantísima (la música y su origen) y una interpretación magnífica, que nos hace darle al *play* una y otra vez; lo que sería retuitear, ¿no?

Álvaro de Dios



LULLY'S FOLLOWERS IN GERMANY. El Gran Teatro del Mundo.

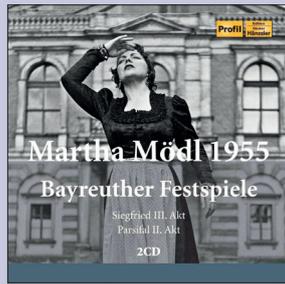
Ambrony AMY314 • 62' • DDD

★★★★★

MARTHA MÖDL EN BAYREUTH

La bávara Martha Mödl fue, sin duda, uno de los sólidos pilares en los que se cimentó el legendario *Neu Bayreuth* reflorecedo entre los escombros de posguerra. Descubierta y moldeada por el ingenio del chamán Wieland Wagner, que la convirtió en inmortal efigie, coronándola en la *Grüner Hügel* como una de las más prodigiosas y longevas personalidades wagnerianas de todo el siglo pasado (murió con las botas puestas, pues nunca llegó a retirarse). Voz robusta y seductora, dramática y rica en graves (su carrera curiosamente empeoraría y acabaría con personajes de mezzos), de agudos vigorosos y naturales. Cuentan las crónicas que además era un animal escénico, una cantante-actriz de presencia y magnetismo arrebatadores. Hablar de esos años en Bayreuth es como hablar del Hollywood clásico. Algo único e irrepetible. Y como pequeña muestra de esa *Golden Age*, este doble compacto con registros del verano de 1955 desde el templo del Festspielhaus, que han traspasado la barrera del tiempo por derecho propio (magnífico el trabajo de reprocesado). Un año en que pisaron las santificadas tablas, además de la Mödl (que visitó el Festival diecinueve años), deidades como Aldenhoff, Vinay, Kónya, Windgassen, Varnay, London, Hotter, Greindl o Ludwig Weber. Un listón imposible de superar.

Durante ese verano, Astrid Varnay se alternó el personaje de Brünnhilde en el abstracto *Anillo* de Wieland (disponible en Testament) junto a esa leona enjaulada que es la Mödl. El tercer acto de *Siegfried* que nos propone y que está dirigido



por el desnazificado Keilberth (apasionado, vivo y sentimental) es un regalo para la Historia. La expresividad y majestuosidad del colosal *Wotan* de Hans Hotter, se funde fervientemente con la fuerza y frescura de Windgassen, que firma un dúo final memorable con una imperial Mödl. Como la propia soprano afirmaba en sus memorias *So war mein Weg*, "Brünnhilde fue el rol más difícil de toda mi carrera debido a su elevada tesitura". Pese al desafío personal, recordar que Furtwängler la eligió también para su *Ring* italiano con la RAI y para el registro en estudio de *Walküre* con Emi. Solo escuchando su "Heil dir, Sonne!" uno cae ya rendido a sus pies. Abrasadora.

Qué decir a estas alturas del *Parsifal* de ese hipnótico sacerdote wagneriano que fue Knappertsbusch. Su trascendencia mística y litúrgica se masca en un tercer acto febril y apasionante (cantado cuatro días después de *Siegfried*) donde saltan chispas entre la tenebrosa y ardiente Mödl (en plan mantis religiosa) y la voz oscura y baritonal del chileno Ramón Vinay, poseedor de un particularísimo registro bajo tan difícil de encontrar entre los tenores. Un hito. Nadie podrá echarse las manos a la cabeza si afirmamos que estamos ante la más grande Kundry de todos los tiempos. Una explosión de fisicidad, erotismo y seducción jamás superada. Un mito que exige genuflexión.

MARTHA MÖDL, BAYREUTHER FESTSPIELE 1955. WAGNER: *Siegfried* (Acto 3). Martha Mödl, Wolfgang Windgassen, Hans Hotter. Dir.: Joseph Keilberth. *Parsifal* (Acto 2). Martha Mödl, Ramón Vinay, Gustav Neidlinger. Dir.: Hans Knappertsbusch. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (1955). Profil PH21055 • 2 CD 148' • ADD

★★★★★ RH

Javier Extremera

SUSPENDIDO EN EL AIRE

Vaya por delante que me ha costado muchísimo escribir sobre este disco. Y no por falta de méritos o calidad, no, sino por todo lo contrario. Porque hace honor a su título y es un poco como la música de Bach, que en cada escucha revela detalles, ideas, reflexiones que replantean nuestra perspectiva sobre esas notas y su contexto. Dice Vallerotonda que "son diálogos y monólogos en sonido; son meditaciones sobre múltiples aspectos de la vida, escritas usando notas en vez de palabras". Pues amén, hermanos.

El laudista romano aborda esta selección de extraordinaria música como un viaje introspectivo del intérprete, quien invita al oyente a hacer lo propio a través de materiales escondidos y varias capas de literatura subterránea que iremos deshojando cada vez que nos sentemos a disfrutar esta joya. Y no dudéis del spoiler: es una gema, sin discusión.

Porque tenéis delante un producto absolutamente espectacular desde cualquier enfoque, un disco redundantemente redondo. Empezando por una música que representa orgullosamente la tradición laudista francesa y que es una delicia de calidad apabullante, a pesar de las críticas de algún que otro teórico *vintage*. Obviamente no aparece el *cantabile* italiano, ni el contrapunto alemán, ni la grandeza del Versalles más esplendoroso, porque tiene otra personalidad: la de la íntima comunicación entre maestro y el alumno, o entre el intérprete y el oyente iniciado, privilegiados conocedores del espíritu secreto de las notas; la personalidad del estudio reflexivo, la elocuencia delicada del *style brisé*, la aplicación imaginativa de la *inégalité*, la sofisticada ele-

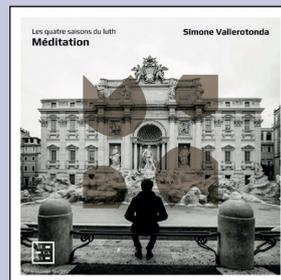
gancia de la ornamentación, o la flexibilidad y relatividad del tiempo... como en la vida misma.

Esa materia prima se procesa con una trabajada elaboración filosófica, donde la idea de Vallerotonda de articular el repertorio en torno a los humores corporales no es nueva, como tampoco constituye novedad estructurarla por tonalidades, porque ya lo hacían implícitamente los compositores al elegir armaduras en función del afecto y el humor con el que querían trabajar. Poco importa si es nuevo o no, cuando el diseño conceptual (ligando afectos, tonalidades, humores y estaciones) es tan brillante, la música tan indescriptible y la ejecución lleva el sello de la perfección trascendente.

Y ahí vamos al núcleo del asunto, porque Vallerotonda toca el laúd (de trece órdenes, encordado con tripa y afinado a 392Hz) con delicadeza y seria profundidad. Su laúd habla y podemos escuchar la pulsación y a mí me encanta esa autenticidad. Simone escribe sobre sentirse suspendido en el aire a través de esta música, pero nos transmite el aplomo justo del pulso, el equilibrio perfecto entre peso y ligereza de discurso, entre elocuencia e íntima contención, entre profundidades insondables del alma y alegrías etéreas. Y siempre hay emoción y hay verdad; y algún conocimiento profundo en el tañer de Vallerotonda, algún misterio sin revelar y muchísima música con la mayúscula de los buenos.

No sé dónde apunta el disco, pero me figuro que es a algún rincón íntimo de cada uno, a ese punto donde nace la música en el compositor, conecta con el interior del intérprete y descansa en el del oyente en un viaje reparador. Vallerotonda consigue que la música comunique y toque al destinatario y lo demás sobra. Simplemente espectacular.

Álvaro de Dios



MÉDITATION: LES QUATRE SAISONS DU LUTH. Simone Vallerotonda, laúd.

Arcana A496 • DDD • 57'

★★★★★ R



Hänssler nos presenta en este disco a Ada Aria Rückschloss. La joven pianista alemana ha escogido para lo que parece ser su debut discográfico en solitario una serie de obras conectadas por las influencias de sus autores en las demás. El *Preludio, coral y fuga* de Cesar Frank que abre el recital tronca evidentemente con Bach, del cual toma elementos temáticos para construir una música majestuosa que rezuma poesía a raudales. Lamentablemente, Rückschloss no quiere mojarse demasiado y nos brinda una lectura comedida, sin extremos dinámicos y de escaso vuelo melódico; en definitiva, poco romántica. La limpieza expositiva no consigue compensar la cantidad de música que se deja en el tintero.

Del *Kantor* de Leipzig interpreta el *Preludio y Fuga BWV 881* de la biblia pianística (segundo libro del *Clave bien temperado*), con resultados buenos aunque excesivamente académicos; la claridad de líneas juega aquí a su favor, sin llegar a enamorar. Lo mismo sucede con la Sonata incluida de Beethoven (la *Op. 31/3*), el siguiente profeta pianístico. De corte clásico, la intérprete recorre la partitura con cierta prisa y poco matiz, generando en ocasiones un sonido algo machacón que se suaviza en el tercer movimiento, mejor tocado. Para finalizar, la *Segunda Sonata* de Prokofiev adolece de los mismos problemas que aquejan a las obras anteriores, y la música carece del colorido, la variedad y el mordente que se requieren.

Una obra de la propia Ada Aria Rückschloss, *Gitter*, cierra un disco que pasa sin pena ni gloria.

Jordi Caturla González

RÜCKSCHLOSS. Obras para piano de FRANCK, BACH, BEETHOVEN, PROKOFIEV, RÜCKSCHLOSS. Ada Aria Rückschloss, piano. Hänssler Classic HC20033 • 74' • DDD
★★★★

El oyente que vea el título "Souvenirs" en este lanzamiento del violonchelista Gautier Capuçon podría esperar un programa de bisés, en su mayoría franceses, con compositores como Saint-Saëns, Faure..., prominentes en la mezcla. Están ahí, pero el programa de tres discos, en su primer volumen es de tres obras para violonchelo solo de gran envergadura; se abre con la magníficamente sobria *Suite n. 1 BWV 1007* de Bach, y continúa con la puntiaguda y virtuosa *Sonata para violonchelo Op. 8* de Kodály. Sigue con las *Trois Strophes sur le nom de Sacher* de Dutilleux, para cerrar con *Ambre Cello* de Javier Martínez Campos. A partir de aquí, Capuçon ha combinado estas obras cumbre del instrumento con una especie de colección de grandes éxitos de sus grabaciones durante 20 años para el sello Erato, incluyendo movimientos de música de cámara y conciertos.

Colaboran otras primeras figuras como su hermano Reanud, Gabriela Montero, Frank Braley, Bernard Haitink... Es un conjunto bastante difícil de manejar con poco para unificarlo más allá de la presencia de Capuçon, pero hay muchas paradas atractivas en el camino; recuerda en varios puntos las habilidades de Capuçon como músico de cámara mientras se funde con la textura. Tiene una riqueza de sentimiento y movimiento que atrae al oyente a un viaje completamente placentero, con su particular control técnico sin esfuerzo y una sensación general de frescura, evitando la monumentalidad por una musicalidad total con un profundo conocimiento de cada partitura y su agradable y precisa entonación.

Luis Suárez



SOUVENIRS. Obras de BACH, KODÁLY, DUTILLEUX, etc. Gautier Capuçon, chelo. Diversos intérpretes. Erato 0190296692369 • 3 CD • DDD • 231'★★★★

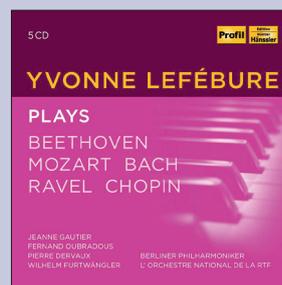
VISIONES DE UNA PEDAGOGA DEL PIANO

Piero Rattalino, al comentar el concierto del 15 de mayo de 1954 en Lugano, cuando Yvonne Lefébure y Furtwängler se reunieron para interpretar el KV 466 de Mozart, titula su artículo "Il filosofo e la bimba". La sesión incluía, además, *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* de Strauss y la *Pastoral* de Beethoven. Es significativo el título (sobre todo teniendo en cuenta que la pianista ya pasaba ampliamente de las 50 primaveras y habían transcurrido 40 años desde su debut), así como también lo es que dos personalidades tan dispares se juntasen para hacer música. Precisamente esa versión del *Concierto* de Mozart es una de las que se incluyen entre estos cinco discos dedicados a la pianista francesa, la única obra que se repite en el álbum, que incluye otra versión de 1958, esta vez acompañada al podio por Pierre Dervaux quien también la dirige en el *Concierto* de Schumann (1955).

Las cinco horas largas de música que ofrece la publicación pueden servir para trazar una perspectiva de lo que fue el arte musical de Lefébure, una pianista en quien la labor didáctica cosechada a lo largo de toda su vida cobró mayor relevancia que su carrera como intérprete. Se puede comprobar a lo largo de estos discos su especial adecuación para la música francesa, también para la obra de Bach, Schumann o Chopin, pero en ellos se nos muestra asimismo un Beethoven antediluviano, muy alejado de lo que ya por esos años cincuenta habían hecho y hacían pianistas como Schnabel, Fischer o Solomon, entre otros.

El registro más antiguo de los reunidos en la publicación data de 1935 y recoge una inspirada versión de las infrecuentes *Variaciones, interludio y final sobre un tema de Rameau* de Dukas, mientras que los más recientes son de 1959: la *Sonata para violín KV 379* de Mozart acompañando a Jeanne Gautier y la *Op. 111*

YVONNE LEFÉBURE. Obras de BACH, BEETHOVEN, CHOPIN, MOZART, RAVEL. Diferentes solistas, orquestas y directores. Profil PH21041 • 5 CD • 316' • ADD
★★★★H



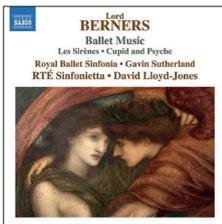
de Beethoven. Precisamente, la versión de esta última obra, nos delata su rudimentario concepto beethoveniano al pasar por la *Arietta* como una exhalación, como si de una simple sucesión de acordes se tratase. Del de Bonn se incluyen además en el álbum versiones de las *Sonatas Op. 109* y *Op. 110*, en las que la francesa tampoco se muestra muy inspirada, especialmente en la primera de ellas. Lo mismo sucede en las expositivas *Variaciones Diabelli*, sobre las que Lefébure sobrevuela como lo hace sobre los movimientos finales de las *Op. 109* y *Op. 111*.

Como ya hemos dado a entender con anterioridad, la cosa mejora bastante con Mozart, tanto en las versiones del *Concierto n. 20* al que hacíamos referencia, como en la *Sonata para violín n. 27*, en perfecta complicidad con una sensible Jeaninne Gautier, adecuada compañera asimismo en la *Sonata n. 2* de Ravel incluida al comienzo del cuarto CD. También lo hace en el *Concierto BWV 1052* de Bach, a pesar de la rudeza mostrada por la orquesta que la acompaña.

Las versiones de las transcripciones de Liszt del *Preludio y Fuga BWV 543* y la *Fantasia y Fuga BWV 542*, así como la de Busoni del *Coral BWV 639* y la infrecuente del *BWV 147* por Myra Hess, nos muestran cuál es el repertorio al que mejor se adaptaba la pianista francesa. Eso mismo sucede en su versión de *La boîte à bijoux* de Debussy, esta vez adaptada al ballet, con texto recitado por el musicólogo de origen holandés Fred Goldbeck, y en las *Tres pequeñas piezas Op. 49* de Roussel.

Rafael-J. Poveda Jabonero

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



Elegante música para ballet de Lord Berners (1883-1950), curiosa figura (compositor, novelista, pintor y esteta británico) que está siendo rescatada por Naxos.

LORD BERNERS: Ballet Music - Les Sirènes; Cupid and Psyche. Royal Ballet Sinfonia / Gavin Sutherland. RTE Sinfonietta / David Lloyd-Jones.

Naxos 8.574370 • 60' • DDD
★★★★



Primeras grabaciones mundiales de estas obras arregladas para arpa por la intérprete, un compendio que debe valorarse más por las interpretaciones que las músicas en sí.

CIURLIONIS: On the Harp Strings - Preludes, Nocturnes, I Sowed the Rue. Joana Daunyte, arpa.

Naxos 8.579108 • 51' • DDD
★★★★



Nueva entrega con las músicas ligeras de inconfundible aroma británico que Naxos está ofreciendo en esta interesante serie "British Light Music". Quizá, lo mejor, las interpretaciones...

COLERIDGE-TAYLOR: The Song of Hiawatha, etc. (British Light Music, Vol. 5). RTÉ Concert Orchestra / Adrian Leaper.

Naxos 8.555191 • 71' • DDD
★★★★



Arreglos del compositor Villy Sargsyan de canciones de Komitas, el compositor que casi rescató del anonimato el pianista Grigory Sokolov. En este caso, sus canciones casi sería preferible conocerlas en el formato original.

KOMITAS: Songs - Arranged For Piano By Villy Sargsyan. Yulia Ayrapetyan, piano.

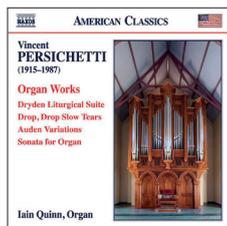
Grand Piano GP895 • 70' • DDD
★★★★



El rescate y dedicación de una grabación a la figura de Fernando Palatin (1852-1927) es una buena noticia en la música española, a pesar de la endeblez de la música de salón y las correctas interpretaciones.

PALATIN: Piezas para violín y piano. Rafael Muñoz-Torrero, Julio Moguer.

lbs Classical IBS222021 • 68' • DDD
★★★★P



Anclada en la tradición organística y con destellos de modernidad, la obra para órgano de Vincent Persichetti ocupa un lugar importante en el repertorio del instrumento del siglo XX.

PERSICETTI: Obras para órgano (Dryden Liturgical Suite, Drop Slow Tears, Auden Variations, Sonata For Organ). Iain Quinn, Organ.

Naxos 8.559887 • 73' • DDD
★★★★



Interesante y prometedora presentación de este pianista alemán en el sello lbs Classical con un espectacular Prokofiev, al que solo le faltaría el plus de los grandes.

PROKOFIEV: Romeo y Julieta, 4 Piezas Op. 4, Pensées Op. 62. Julius Asal, piano.

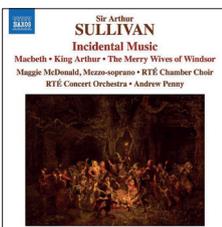
lbs Classical IBS12022 • 72' • DDD
★★★★P



Generoso disco con obras propias y algunos arreglos de otros compositores por Stravinsky, con una variedad de obras muy amplia, destacando la inclusión completa del Apollon Musagette.

STRAVINSKY: Piano Conversations (arreglos, transcripciones). Luigi Palombi (piano).

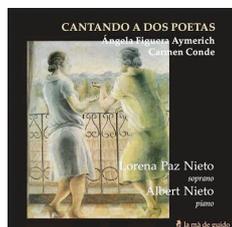
Dynamic CDS7947 • 79' • DDD
★★★★



Cuidada entrega de una música muy menor, superficial y sin la gracia de sus operetas, a pesar de la entregada dedicación del director Andrew Penny (grabaciones de 1993).

SULLIVAN: Incidental Music (Macbeth, King Arthur & The Merry Wives of Windsor). RTE Chamber Choir, RTÉ Concert Orchestra / Andrew Penny.

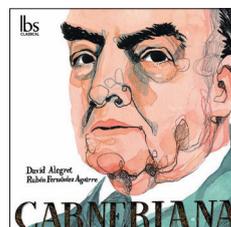
Naxos 8.555210 • 71' • DDD
★★



Sugestivo programa sobre poemas de Ángela Figuera Aymerich y Carmen Conde con una diversidad de creadores, amparada por el buen piano de Albert Nieto y la encantadora presencia de la soprano Lorena Paz Nieto.

CANTANDO A DOS POETAS. Lorena Paz Nieto, soprano. Albert Nieto, piano.

la mà de guido LMG2174 • 77' • DDD
★★★★



Doble CD con canciones de diversos compositores, ordenados cronológicamente, desde Alicia de Larrocha o Ros-Marbá a los Mompou, Miquel Ortega, Rodrigo, Monsalvatge y un largo etcétera. Gran trabajo del dúo Alegret-Fernández Aguirre.

CARNERIANA. David Alegret, Rubén Fernández Aguirre.

lbs Classical IBS252021 • 2 CD • 116' • DDD
★★★★P



Primeras grabaciones mundiales que sirven para mostrar la excelencia y pluralidad del trompetista brasileño Fábio Brum, a pesar de la discutible calidad de algunas obras. Intérprete a seguir.

NINE TRUMPETS AND ONE PIANO - TRUMPET MUSIC FROM AROUND THE WORLD. Fábio Brum & Santiago Báez.

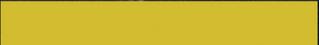
Naxos 8.579118 • 70' • DDD
★★★★



NAXOS



DVD
VIDEO



DEUTSCHE OPER BERLIN

Riccardo Zandonai

FRANCESCA DA RIMINI

Sara Jakubiak
Jonathan Tetelman
Ivan Inverardi
Charles Workman



Orchestra and Chorus of the
Deutsche Oper Berlin
Conductor Carlo Rizzi

Stage Director Christof Loy

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

LAS MASTERS SERIES DE SONY

Sony Classical continúa sacando su fondo de catálogo en cajitas, verdaderos cajones a veces, en las que incluye monográficos de compositores, intérpretes o ambas cosas. El fondo de catálogo al que aludimos es uno de los más amplios con que podemos tratar, pues en él se dan cita las grabaciones de las antiguas Columbia, CBS, RCA o DHM, entre otras. Esta iniciativa ha sido ya emulada por otras compañías discográficas, que también llevan algún tiempo haciendo lo propio. Se trata de ofrecer mucha información al precio más reducido posible para que el posible comprador "pique"; para ello, también se reducen gastos de producción, pues la presentación del producto resultante suele ofrecer prestaciones bastante "húmedas" a veces, aunque suficientes si tenemos en cuenta a qué tipo de público van destinadas estas ediciones.

Hemos querido agrupar en este comentario dos ediciones bien diferentes entre sí, no sólo por el tipo de música que contienen, sino también por el posible receptor último del producto. Por una parte, Glenn Gould, un icono musical para ciertos sectores de la crítica y la afición, tocando las Sonatas de Mozart, compositor que, como el intérprete, necesita pocas presentaciones. Por otro lado, la obra de Webern (compositor que, si bien no debiera necesitar presentación, lo que sí es seguro es que necesita ser mucho más escuchado) a cargo de Robert Craft y una serie de solistas y conjuntos instrumentales que, a mediados de la década de los cincuenta, se embarcaron en un proyecto tan novedoso como inusual por aquellos años, como es el llevar a los estudios de grabación la obra completa de un

creador como Anton Webern. Para que nos hagamos una idea de la situación, en el momento de comenzar a llevarse a cabo estos registros, hacía tan sólo nueve años que el autor había sido asesinado y no más de tres de la desaparición de Arnold Schoenberg.

Gould y Mozart

Cuando Gould llevó a cabo estos registros, corrían los últimos años de la década de los sesenta y los primeros de los setenta, de modo que ya poco tenía que hacer para hacer notar una carrera que desde sus inicios había trazado en virtud de su particular modo de entender aquello que hemos convenido en llamar Música. Es decir, su carácter como provocador, como músico personalista y diferente era ya todo lo conocido y admitido que podía ser, tanto entre sus más acérrimos seguidores como entre sus detractores. De modo que, hemos de concluir que el concepto de Mozart que aquí nos ofrece es, ni más ni menos, el que se corresponde con lo que él entendía del compositor. Lo cual nos lleva a pensar que, salvo raras excepciones, (las dos Fantasías y algún movimiento aislado de alguna de las Sonatas), el resto de la música contenida en estos 4 CD no era para el canadiense más que un mero ejercicio de dedos que a veces llegaba a rozar peligrosamente lo cencioso. Esto, claro, es difícil de admitir cuando tantos otros nos han dado una idea muy diferente de lo que es esta música. Por lo tanto, como ocurre en tantos y tantos ejemplos que Gould nos ha dejado de su forma de entender la música, quizás debamos ver su forma de enfrentarse al piano de Mozart como una excusa para reafirmarse de alguna manera; como si quisiera decirse a sí mismo: "¿Ves como soy capaz de dar todas las notas a la máxima velocidad posible?". Lo que ocurre es que esto parece estar más cerca de la gimnasia que del arte de los sonidos. No dudo que esta forma de hacer música tenga sus seguidores, a este servidor le interesa poco, la verdad.

Música completa de Webern

...O casi. Ciertamente el álbum incluye de los *Opp. 1* al *31*, además del *Quinteto para piano* y



© GETTY IMAGES

"En el momento de la grabación de estos discos por Robert Craft (en la imagen), aún resonaba en la mente de los intérpretes la trágica muerte de Anton Webern".

la instrumentación del *Ricercar n. 2* de la *Ofrenda Musical* de Bach. No obstante, ya nos dejó claro Pierre Boulez en su integral para DG de la década de los noventa, que la obra del compositor era significativamente más amplia de lo que hacía pensar su catálogo "oficial". Para que nos hagamos una idea, en el momento en que se registraron los discos que nos ocupan, aún quedarían entre diez y quince años para que el citado Boulez registrase, también para CBS, su primera integral dedicada a Webern, que dejó fuera muchas de las obras que sí se incluyeron en la integral referida para DG. Todo esto nos lleva a considerar la importancia de los discos que nos ocupan; más aún, si tenemos en cuenta las condiciones de instrumentación por las que se decide Robert Craft en sus propuestas. Al disponer de un conjunto instrumental reducido, las obras compuestas para gran orquesta se ven afectadas, si bien esta circunstancia es aprovechada por el director para profundizar más en la capacidad de análisis.

Evidentemente, como hemos apuntado al principio, en el momento de la grabación de estos discos, aún resonaba en la mente de los intérpretes la muerte trágica del compositor, y es indudable que esta música necesitaba aún de un proceso de asimilación que todavía era pronto para ser llevado a cabo. El mismo Robert Craft, en sus recientes versiones para Naxos, con medios mucho más adecuados, ofrece una dimensión muy

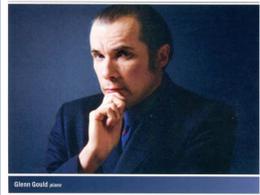
diferente de estas partituras. No obstante, aquí quedan estas históricas grabaciones que pioneras de la divulgación de la obra de un compositor fundamental en la historia musical reciente.

Rafael-J. Poveda Jabonero

4CD

Glenn Gould plays Mozart Piano Sonatas

Complete Sonatas Nos. 1-18 & Fantasias



Glenn Gould, piano.

Sony Classical 19439917892 • 254' • ADD

★ / ★★★★★ H

4CD

The Complete Music of Anton Webern

Recorded 1954-56 under the direction of Robert Craft



LA MÚSICA COMPLETA DE ANTON WEBERN. Grabaciones de 1954-56. Diversos solistas y conjuntos instrumentales / Robert Craft.

Sony Classical 19439911902

• 4 CD • 193' • ADD

★★★★★ H

"En el momento de comenzar a llevarse a cabo estos registros de Webern, hacía tan sólo nueve años que el autor había sido asesinado y no más de tres de la desaparición de Schoenberg"



WOLFGANG AMADEUS MOZART

IDOMENEIO

BERNARD RICHTER · RACHEL FRENKEL
IRINA LUNGU · VALENTINA NAFORNIȚĂ

ORCHESTER DER WIENER STAATSOPER
CHOR DER WIENER STAATSOPER

Conducted by TOMÁŠ NETOPIĽ · Staged by KASPER HOLTEN



LA MESA DE ABRIL

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



"10 bises (III): cantantes"

JULIE FUCHS
Soprano

Nuit d'étoiles / DEBUSSY
L'âme des poètes / C. TRENET
J'ai deux amants / MESSAGER
O mio babbino caro (de Gianni Schicchi) / PUCCINI
Tornami a vagheggiar (de Alcina) / HAENDEL
L'ho perduta (de Las bodas de Fígaro) / MOZART
Se dice de mí / T. MERELLO
The girl on 14g / J. TESORI
Anyone can whistle / SONDHEIM
Everytime we say goodbye / C. PORTER

AIRAM HERNÁNDEZ
Tenor

Du bist die Ruh / SCHUBERT
Bleuet / POULENC
L'heure exquise / HAHN
Der Fischerknabe (Lied en arreglo orquestal) / LISZT
Feldeinsamkeit Op. 86/2 / BRAHMS
Si yo sembrara mi corazón en el jardín (Cantata Alegrías) / A.G. ABRIL
Aria de Azael (de L'enfant prodigue) / DEBUSSY
Je crois entendre encore (de Los pescadores de perlas) / BIZET
Ich baue ganz auf deine Stärke (de El rapto en serrallo) / MOZART
Della cieca fortuna (de Elisabetta, regina d'Inghilterra) / ROSSINI

LISETTE OROPESA
Soprano

Casta diva (de Norma) / BELLINI
Merci, jeunes amies (de Les vêpres siciliennes) / VERDI
Robert, toi que j'aime (de Robert le diable) / MEYERBEER
Mulata infeliz (de María la O) / LECUONA
Carceleras (de Las hijas del Zebedeo) / CHAPÍ
Un pobre nido (de El húsar de la guardia) / GIMÉNEZ y VIVES
Tú (Habanera) / FUENTES
L'invito (Soirées musicales) / ROSSINI
Morgen! / R. STRAUSS
An die Musik / SCHUBERT

ANNALISA STROPPA
Mezzosoprano

Duetto dei Gatti / ROSSINI
Non ti scordar di me / DE CURTIS
Summertime (de Porgy and Bess) / GERSHWIN
Il segreto per esser felici (de Lucrezia Borgia) / DONIZETTI
Pres des remparts de Seville (Seguidilla de Carmen) / BIZET
De España vengo (de El Niño Judío) / LUNA
A vucchella / TOSTI
Core 'ngrato / S. CARDILLO
La danza (Tarantella napoletana) / ROSSINI
Vaga luna che inargenti (de las 3 Ariettes) / BELLINI

SOBREMESA


Continuamos con el "proyectos bises" que comenzó en febrero con pianistas y tuvo su segunda entrega el mes pasado con directores/as de orquesta, siendo este mes de abril el turno para cantantes, con dos sopranos, un tenor y una mezzo, Julie Fuchs, Lisette Oropesa, Airam Hernández y Annalisa Stroppa, respectivamente. Es decir, cuatro nombres internacionales de sobra reconocidos y de sobra capacitados por la multitud de recitales de conciertos que han ofrecido y están ofreciendo en sus exitosas carreras.

Si al hablar de bises con pianistas teníamos en cuenta el tipo de pianista y de sala, así como el programa previamente interpretado; y al hablar de directores hacíamos hincapié en el factor de la orquesta como otro elemento fundamental, quizá en el caso de los cantantes el bis, que se da por siempre obsequiado (raro es el recital vocal que no acaba con un bis), sea en un 99,99% decisión absoluta del cantante, sin que pianista u orquesta (si esta es la acompañante) tomen parte en la decisión.

Y como viene siendo habitual, estos cuatro cantantes se han dejado fuera de sus listas otros bises que bien podrían formar parte de una segunda lista tan viable como las aquí publicadas. Por poner un ejemplo, Annalisa Stroppa nos ha indicado hacer mención a estos tres más: *Me voglio fa na' casa*, de Donizetti; *Youkali*, de Kurt Weill y la conocida canción *El Vito*, de Obradors.

No ha habido ningún bis repetido, pero sí compositores. Por este orden, los más votados han sido Rossini, con cuatro menciones, mientras con dos bises escogidos están Debussy, Mozart, Schubert y Bizet.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus **diez bises favoritos vocales**, que pueden hacerlo en **Twitter**, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO

OPUS ARTE

THE ROYAL OPERA

DVD
VIDEO



ROYAL
OPERA
HOUSE

ERWIN SCHROTT
ROBERTO TAGLIAVINI
MALIN BYSTRÖM
MYRTÒ PAPATANASIU
LOUISE ALDER
DANIEL BEHLE
LEON KOŠAVIĆ
PETROS MAGOULAS

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

MOZART

DON GIOVANNI

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
CONDUCTOR HARTMUT HAENCHEN | DIRECTOR KASPER HOLTEN



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Condenado por traición a Rusia el ucraniano Mazepa

por Pedro Beltrán

Ivan Mazepa fue un líder ucraniano que nació en 1639 y murió en 1709. Inicialmente estuvo vinculado a los zares rusos y protagonizó un intento de independencia de Ucrania aliándose con Suecia. Fracásó y fue condenado a muerte por el Zar por traidor. En Rusia es considerado un enemigo público y en Ucrania un héroe nacional, de este modo Tchaikovsky le dedicó una de sus óperas.

Mazepa fue hijo de un noble ucraniano. Educado en la corte polaca en Varsovia, era inteligente, astuto, ambicioso y con muy buena presencia física, siendo su debilidad las mujeres, en especial las jóvenes, lo que le trajo problemas toda su vida. En Varsovia sedujo a la joven esposa de un alto dignatario y mantuvieron relaciones sexuales. Fue descubierto por el marido y Mazepa recibió el primer giro negativo de su destino. Se truncó su prometedor carrera en la corte polaca. El marido lo ató desnudo a un caballo salvaje que lanzó hacia la estepa. El caballo murió, pero Mazepa sobrevivió y se salvó al ser recogido por un grupo de cosacos que le trasladaron a Ucrania.

Inició una nueva carrera política, jugando a tres bandos, el polaco, el ruso y el independentista ucraniano. Pronto se dio cuenta que el bando más fuerte era el ruso y consiguió la amistad de Pedro el Grande, Zar de Rusia, que le nombró gobernador de Ucrania. Mazepa demostró su fidelidad a los rusos en la guerra contra los turcos por una salida al mar negro. Batalló bravamente y obtuvo armas y hombres que dieron el triunfo a Rusia.

Pero Mazepa no estaba contento con ser simplemente el gobernador de Ucrania, ya que quería un país para sí mismo. Quería una Ucrania independiente de Rusia en la que él fuera el rey. Nuevamente su pasión por las mujeres jóvenes le juega una mala pasada; esta vez la diferencia de edad fue espectacular: Mazepa tiene 65 años y Marija solo 16, además la joven es su ahijada; Mazepa ha sido su padrino del bautismo. Marija se enamora sinceramente de Mazepa y ambos inician una relación, estando Mazepa fascinado por su joven mujer que le hace rejuvenecer. El problema es que la novia es hija de Kotubej, el juez supremo de Ucrania, que no está precisamente contento con la relación de su querida hija con un hombre tan mayor.

Kotubej presenta una denuncia contra Mazepa ante el Zar. Tiene 27 hechos que el juez considera criminales, incluyendo robos, abuso de autoridad y malversación de caudales públicos. La denuncia es tan detallada y el prestigio y autoridad del denunciante tan grande, que el Zar acuerda iniciar un proceso criminal. Mazepa se defiende bien con su gran encanto personal, capacidad dialéctica y poder de seducción y Pedro el Grande no quiere condenarle porque es un valioso aliado. Es absuelto por considerar el Zar que las pruebas son endeble.

Mazepa ha conseguido salvar el obstáculo. Mantiene la confianza de Pedro el Grande y se lanza ahora a su gran aventura, conseguir la independencia de Ucrania. Busca como aliado al Rey de Suecia, con el que llega al acuerdo de apoyarle en su guerra contra Rusia a cambio de que Ucrania sea independiente.

Los suecos pierden la guerra. Pedro el Grande está totalmente furioso contra Mazepa, y las pruebas son evidentes y graves. Mazepa es condenado a muerte por alta traición a Rusia al maniobrar para conseguir la independencia de Ucrania. La sentencia no se ejecuta porque Mazepa huye



© FOTO ALEJANDRO - ÓPERA DE OVIEDO

La ópera *Mazepa* de Tchaikovsky, cuyo único montaje en España pudo verse en la Ópera de Oviedo.

a Polonia, donde muere a los dos meses. Fue enterrado en una Iglesia de Galati, en Rumanía, población cercana a Ucrania.

La imagen de Mazepa como un traidor vergonzoso persistió a lo largo de la historia rusa y soviética. La Iglesia Ortodoxa Rusa lo excomulgó por razones políticas. Hasta 1869, su nombre fue incluso añadido a la lista de traidores malditos públicamente en las iglesias rusas. Más tarde, una visión positiva de Mazepa fue tabú en la Unión Soviética y considerada como un signo de "nacionalismo burgués ucraniano". Durante los años de la Perestroika, aparecieron varias obras históricas que veían a Mazepa de manera diferente. Después de la independencia de Ucrania en 1991, Mazepa fue proclamado héroe nacional en la historiografía oficial de Ucrania y en los principales medios de comunicación. Rusia ha condenado repetidamente a Ucrania por honrar su figura.

En el mundo de la música destaca *Mazepa*, ópera en tres actos con música de Tchaikovsky y libreto en ruso de Viktor Burenin sobre el poema *Poltava* de Aleksandr Pushkin. Estrenada en el Teatro Bolshoi de Moscú en 1884, *Mazepa* era la séptima ópera de Tchaikovsky. No es una obra maestra, pero tiene gran interés, estando entre sus defensores Kirill Petrenko, que ofrece una versión memorable que puede en el canal Digital Concert Hall de la Filarmónica de Berlín. En España sólo se ha interpretado en Oviedo en 2016. Es cinco años posterior a *Eugene Onegin* y seis años anterior a *La Dama de Picas*.

El libreto sigue los acontecimientos históricos y dedica especial atención a la trama amorosa. Marija está completamente enamorada de Mazepa, que se comporta de manera egoísta. Ella enloquece cuando Mazepa ordena ejecutar a su padre. En 1851, Liszt compuso el poema sinfónico *Mazepa*, utilizando material del cuarto de sus *Estudios Transcendentales* para piano de 1839. La finalidad de esta obra era transponer en música el poema del libro *Les Orientales* escrito por Victor Hugo e inspirado por Ivan Mazepa, un héroe ucraniano, como vemos tristemente hoy día, de plena actualidad.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados



LA QUINTA CUERDA

Música y barbarie

por Paulino Toribio

Quiénes son esos soldados, esos artilleros, esos aviadores que bombardean ciudades en el siglo XXI. No son personas tan distintas a ti y a mí. Se levantan cada día, se ponen un uniforme y se van a trabajar. La única diferencia es que su trabajo consiste en arrojar bombas. Sus objetivos no los marcan ellos, que apenas pasan de la veintena de años, sino una serie de individuos que se agitan a la voz de otro individuo más poderoso que ha decidido agrandar más su territorio. Una historia muy primitiva de dominio y poder.

Entre los cascos de toda esta barbarie un pianista se despide de su piano, un grupo de instrumentistas de viento se afanan por reavivar los ánimos, una violinista arranca algunas melodías de un viejo violín en un refugio antiaéreo.

La música continúa y nunca se parará, igual que el espíritu de la solidaridad, del esfuerzo. En estos escenarios de guerra donde la vida apenas es un soplo, las armonías de un himno se cuelan entre los edificios destrozados, entre las vidas rotas y masacradas, porque siempre hay una esperanza frente a la adversidad.

El violinista Oleksandr, allá en Ucrania, ha dejado su arco y su estuche de violín para ponerse a la espalda un kalashnikov o un lanzagranadas. Resuenan en su memoria algunos pasajes de Bach o de Mozart o de Sarasate, mientras carga de balas la ametralladora, mientras aprende a lanzar cócteles molotov. Pacifista declarado, se ve sumido en una barbarie que no comprende.

La canción folclórica ucraniana *Verbovaya Doschechka* busca ecos de libertad. Casi un centenar de violinistas de todo el mundo se unen en un emotivo vídeo contra la guerra y las bombas siguen cayendo. Donde no llegan las palabras llegan las balas, pero la música se resiste.

Desde que el hombre es hombre se suceden conflictos y guerras por la tierra, por el poder, en definitiva, por el dominio de unos sobre otros. Parece que los rusos han perdido su identidad, aquella de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas o la aún más lejana de la Rusia imperialista y la buscan en tierras que ahora les son ajenas. Les bastaría con volver a sus clásicos, de la literatura, de la música, de la pintura, de la ciencia, porque los verdaderos imperios se han forjado a través de su magna cultura y eso será en definitiva lo que trascienda.

Los "clásicos" son los referentes culturales a los que acudir cuando el horizonte es incierto, cuando las palabras se han enmudecido o son incapaces de encontrar respuestas, cuando la sinrazón y la crueldad se adueñan de los pobres espíritus, los "clásicos" descubren, alientan, reafirman, son eternos compañeros de viaje, los clásicos son los que enriquecen verdaderamente un país porque figuran en la memoria de sus habitantes.

Señores de la guerra, vuelvan a sus bibliotecas, a sus orquestas, a sus academias, a sus escuelas, a sus universidades en sus vastos territorios, allí encontrarán respuestas, su verdadera identidad.

La música es un poderoso baremo de la sensibilidad, de la receptividad, del amor y de la guerra.

Los líderes buscan sus argumentos para sus actos en una Rusia decadente de principios. Donde hay una mayoría de campesinos y una minoría de oligarcas, es fácil encontrar razones, aunque sean lejanas para abordar al vecino. El Día de la Victoria (Segunda Guerra Mundial) es la fiesta más importante para los rusos y esto promueve una efervescencia nacionalista que es utilizada por sus líderes.

Rusia, como uno de los cinco miembros permanentes del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, debería jugar un papel importante en el mantenimiento de la paz y seguridad internacional y no crear un conflicto de consecuencias imprevisibles.

Por todo el mundo, cientos de orquestas, músicos y cantantes se unen contra la barbarie, contra la sinrazón; en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en el Royal Albert Hall de Londres, en el Teatro Real de Madrid, donde el equipo artístico de *El Ocaso de los dioses* de Wagner envuelve a Siegfried en una bandera



"El violinista Oleksandr, allá en Ucrania, ha dejado su arco y su estuche de violín para ponerse a la espalda un kalashnikov o un lanzagranadas".

ucraniana. La puesta en escena de Robert Carsen con uniformes de soldados actuales provoca sin pretenderlo una perfecta alegoría.

En el pasado concierto de la Orquesta Nacional de España sonaron los acordes del *Aria* de la *Suite en Re* de Bach, fuera de programa, como ejemplo de reflexión y por la paz en el mundo. Con buen gesto, nuestra orquesta emplea la maestría de un clásico para evidenciar la sinrazón de lo que está sucediendo. Y por todas partes se escuchan las armonías del himno ucraniano, porque hay muchas familias rotas que se están quedando sin hogar.

La música es un instrumento poderoso capaz de conmovir e influir en las masas. Ya en la Segunda Guerra Mundial, Menuhin, Heifetz y Szeryng participaron en cientos de conciertos para reconfortar a las tropas aliadas. La *Séptima Sinfonía* de Shostakovich se escuchaba en pleno campo de batalla para alentar a los soldados sitiados de Leningrado. Ahora, ¿cuál es la sintonía de una guerra tan absurda como desigual? Rusia no pudo utilizar su himno en las pasadas olimpiadas por una especie de castigo antidopaje y recurrió al gran Tchaikovsky para celebrar sus medallas y ahora tampoco puede utilizar ninguna música, porque en una invasión que ni el propio pueblo ruso comprende, y que está dejando millones de desplazados por toda Europa, no hay nada que celebrar. Rusia está sustituyendo su música por las bombas.

El colega Oleksandr sigue sin entender lo que sucede pero tiene que defender su tierra y la vuelta de sus hijos. Nunca hubiera imaginado que cambiaría su violín por un lanzagranadas.

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

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Los ruidos irrumpen en el arte

En 1913, hace ya más de cien años, los ruidos irrumpían oficialmente en el mundo artístico: fueron los futuristas italianos los que constataron conceptualmente una realidad que llevaba ya tiempo figurando en el mundo de la música. En ese año Luigi Russolo escribía *El arte de los ruidos*, y presentaba en sociedad sus inmensas posibilidades comunicativas:

“La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres”

Russolo consideraba que la evolución de la música se había transformado al multiplicarse las máquinas: así se fue enriqueciendo con más variedad de timbres, acordes disonantes, y preparando la creación del ruido musical: “Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad de los sonidos-ruidos”. Expresaba de este modo su idea ante la orquesta moderna, que consideraba un dispositivo enorme de pobres resultados acústicos y alertaba de la variedad de los ruidos de la naturaleza y su belleza, así como desde luego de las sonoridades de la ciudad moderna, tan distintas e innovadoras, reflejo necesario para un arte actual:

“Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma”

Russolo incluso propuso una primera clasificación artística de los ruidos, que serían los que podrían estar presentes en la orquesta futurista, con la inclusión de

todo tipo de voces de animales y hombres, silbidos, truenos, chirridos o zumbidos, entre otros muchos ruidos de todo tipo.

Abría así en cierta forma el camino por el que después transitaría Pierre Schaeffer con la música concreta y su clasificación de los objetos sonoros o musicales; es cierto que no estaba nada claro el criterio clasificatorio que seguía Russolo, pero no podemos ignorar el valor de esta primera intuición en torno a la

consecución de un concepto innovador en la expresión artística sonora, hasta entonces centrada en la música concebida de manera más tradicional o en los elementos siempre mixtos del mundo escénico, Está clara la influencia de ese descubrimiento artístico



En 1913, Luigi Russolo escribió *El arte de los ruidos*, presentando en sociedad sus inmensas posibilidades comunicativas.

del ruido en el siglo XX: la música los encuentra en la maquinaria tras la revolución industrial, y directamente se refleja en el crecimiento de la orquesta a principios del siglo XX, ampliada con la inclusión de muchos instrumentos de percusión de alturas no definidas, cuando no directamente con máquinas de la vida diaria.

Eric Satie añade en su partitura para el ballet *Parade* (1916- 1917) el sonido de las teclas de una máquina de escribir; Georges Antheil utiliza sirenas y hélices de avión en su *Ballet mecánico* (1926), Carlos Chávez evoca las máquinas del tren en *Caballos de vapor* (1926-1932), al igual que Arthur Honegger en *Pacific 231* (1923).

Russolo marca con su manifiesto un hito en la historia de la percepción auditiva, con la inversión de la figura y el fondo, y señala las difuminadas fronteras entre la música y los sonidos del entorno, un hecho que puede ser el rasgo más característico del siglo XX. En 1913, con Russolo, el paisaje sonoro dejó de dividirse en dos reinos: el musical y el no musical.

“La influencia del ruido en la música se refleja en el crecimiento de la orquesta, ampliada con muchos instrumentos de percusión de alturas no definidas, cuando no directamente con máquinas de la vida diaria”

“Russolo consideraba que la evolución de la música se había transformado al multiplicarse las máquinas: así se fue enriqueciendo con más variedad de timbres, acordes disonantes, y preparando la creación del ruido musical”

Ana Vega Toscano en   @anavegatosciano



VISSI D'ARTE

Nadar con las nereidas

por Raquel Acinas

Una joven de serena belleza parece contemplar el paisaje apoyada en su lira. Como ya hemos comentado en estas páginas otras veces, y salvo raras excepciones, siempre que encontramos una hermosa mujer acompañada de este instrumento en alguna obra de arte estamos ante una personificación de la música. En este caso, la imagen, plena de armonía clásica, es parte del monumento homenaje a Juan Bautista Alberdi en la ciudad de San Miguel de Tucumán, obra de la escultora argentina Lola Mora (1866-1936).

Su nombre completo era Dolores Candelaria Mora Vega, y nació en la provincia de Tucumán, al noroeste de Argentina, donde su padre, un modesto comerciante de origen catalán, tenía algunas propiedades. Desde pequeña destacó en el dibujo, aunque no comenzaría una formación seria en materia artística hasta cumplidos los veinte años. Ésta vendría de la mano del pintor italiano asentado en Tucumán Santiago Falcucci (1856-1922). Maestro con oficio y de un pulido academicismo, insistía a sus alumnos en la importancia del dibujo como base de toda práctica artística, y animó a Lola a perfeccionar su talento. Ella pronto brilló en el campo del retrato, dándose a conocer entre la alta sociedad tucumana por sus vividas efigies de personajes principales. A los veintisiete años expuso por primera vez una amplia muestra de los retratos producidos en aquellos primeros años, consagrándose como una artista reconocida en su provincia.

Aprovechando este primer impulso, Lola viaja a Buenos Aires para solicitar ayuda institucional que le permita seguir formándose, y el Gobierno de Argentina le concede una beca de dos años para estudiar en Roma. Allí, en el taller de Giulio Monteverde (1837-1917), se orientará definitivamente hacia la escultura, mostrando un talento tal que, en 1900, su autorretrato en mármol, hoy en una colección particular, gana la medalla de oro en la Exposición Universal de París.

Ese mismo año, Lola Mora recibe su primer encargo oficial, la Fuente de las Nereidas para la ciudad de Buenos Aires. En un rincón profundo del mar Mediterráneo, entre guirnaldas de fresca espuma, las hijas de Nereo y la oceánide asisten al nacimiento de la más hermosa de las divinidades, que muestra la deslumbrante perfección de su cuerpo desnudo en lo alto de una venera nacarada.

Lola despliega los conocimientos y la maestría atesorados en sus años romanos en un homenaje a la antigüedad clásica que es, como aquella, un canto a la belleza del cuerpo humano. Demasiado bello y demasiado desnudo, en opinión de la sociedad bonaerense de la época, cuyas escandalizadas protestas hicieron que, al cabo de unos años, la fuente fuera trasladada de su ubicación original, en la emblemática Plaza de Mayo, a la apartada Costanera Sur.

Pero ya dijo el poeta que hoy es siempre todavía, y en el hoy que fue aquel principio del siglo XX todo parecía sonreír a Lola Mora. Junto con el éxito internacional (ganó el concurso para erigir una escultura de la reina Victoria en Melbourne, que no realizó por tener que nacionalizarse británica), llovían los encargos públicos en su país. Uno de ellos fue el monumento a Juan Bautista Alberdi, en el que aparecen, junto al prócer, la personificación de la República y también la de la Música, cuyo detalle compartimos hoy.

Juan Bautista Alberdi (1810-1884) es considerado el padre intelectual de la Constitución argentina por su obra *Bases y puntos de partida para la organización política de la república argentina* (1852). Sin embargo, además de su actividad como diplomático y jurista, fue un hombre de formación humanista que destacó en varios ámbitos de la cultura, dedicándose a la música de manera paralela a su carrera profesional. Compuso varias canciones y piezas de salón, además de escribir un tratado de estética y un método de piano. Como crítico, glosó la actividad musical de Buenos Aires en diversas gacetas, con seudónimos como "un espectador" y "Figarillo".



Lola Mora, *Monumento a Juan Bautista Alberdi (detalle): la Música* (1904. San Miguel de Tucumán).

Después de diez años de prolífica carrera, el trabajo comenzó a escasear en el taller de Lola Mora. Los pagos de los encargos que ya había entregado a menudo no llegaban, y la artista se vio obligada, primero, a hipotecar su taller romano y, finalmente, a vender sus propiedades y regresar a Argentina. Tras diversas aventuras como empresaria, perdió todos sus ahorros. Arruinada y enferma, tuvo que vivir al cuidado de sus sobrinas hasta que, sólo un año antes de su muerte, el Estado le concedió una pequeña pensión.

Cuando sus hermosas nereidas fueron desterradas del centro de Buenos Aires por prejuicios mojigatos, la artista lamentó que éstos hubieran primado sobre el placer estético de contemplar el desnudo humano, "la más maravillosa arquitectura". Sin duda compartía el espíritu de los clásicos. Pero lo mezquino, lo irrelevante, la agresiva sombra de la mediocridad amenaza constantemente el brillo de lo extraordinario. Por eso es siempre mejor nadar con las nereidas, como Lola Mora. Esculpiendo diosas, escandalizando a los pacatos, desafiando a la estupidez. Celebrando la belleza.

Raquel Acinas Martín en   @visidarte
www.raquelacinas.es

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Adorno nos hace filósofos

Mucho tiempo lleva ya la casi tradicional discusión sobre las vinculaciones próximas o lejanas entre música y filosofía y no es intención del autor de estas líneas desarrollar ese proceso porque el espacio no lo permite. Pero sí quiero poner el énfasis en la personalidad de Theodor Adorno, un filósofo melómano, un conato de compositor, un provocador de corcheas o un *voyeurista* en el mundo del pensamiento musical, un mestizo hijo de padre judío y madre católica que redujo su apellido paterno a una W. (Wiesegrund) y destacó el materno en agradecimiento porque su madre, soprano lírica, le inculcó el amor por la música (también vivió en un tiempo donde “cristianizar” el apellido era una manera de evitar lo evidente de su origen judío y muchos hacían lo mismo -ejemplo el *von* agregado a Hofmannsthal o el Sigmund de Freud en lugar de Sigismund Schlomo, pese a su indesmentible y pública pertenencia judía asumida-).

Adorno fue un entusiasta de Mahler, Schoenberg, el atonalismo y la Segunda Escuela de Viena, que fue a la vez un entrometido polemista en estas instancias: su affaire con Thomas Mann y Schoenberg respecto del *Doktor Faustus*, su ofídica interpretación de algunos compositores clásicos y contemporáneos, su odio a Wagner y al wagnerismo (como si fueran la misma cosa), su frustrado intento de ser compositor (llegó a estudiar con Alban Berg en Viena, frecuentando a Mahler y a Webern, pensando dedicarse exclusivamente a la música y, si fuera posible, a la interpretación concertística de piano), en fin, una personalidad polifacética y sus vaivenes ideológicos, sustentado todo en un profundo conocimiento musicológico. Se puede hablar de Adorno como el responsable de una filosofía estética y de un neomarxismo *sui generis* que rubricó desde la Escuela de Frankfurt junto a Max Horkheimer.

En síntesis, creo que Adorno fue una especie de pensador insumiso, penetrante y culto, pero, a la vez, un *epater* muy preocupado por salir en la foto. Su neomarxismo era en él (como lo es en muchos nibelungos de izquierda) no un fingimiento pero sí una afectación, un amaneramiento ideológico que pocas veces es totalmente creíble. Respecto de lo críptico en la elaboración del pensamiento de Adorno, quiero recordar una anécdota con su amigo Gershom Scholem, radicado en Jerusalén y alimentados por un diálogo llevado a través de una copiosa correspondencia de años. Una vez Adorno le escribió al maestro cabalista: “Sólo son verdaderos los pensamientos que no se entienden a sí mismos”, Scholem le respondió que estaría de acuerdo “si entendiera lo que me dices” (se trataba del encuentro curioso entre un intelectual preocupado en que cada una de sus frases fuera lapidaria y exacta, y un pensador socarrón, un sionista mesiánico con un tufillo berlinés en su sentido del humor). Adorno fue quien informó a Scholem del suicidio de Walter Benjamin (un componente del trílogo entre ellos) con estas palabras que eran en verdad un epitafio: “Walter Benjamin se ha quitado la vida. Es como si hubiese sido sustraído el único garante de la esperanza”.

Adorno hizo de Schoenberg el adalid de la Nueva Música y renovador, verdadero creador de códigos y compases sonoros como el dodecafonismo, la paratonalidad y el serialismo, cosa en la que realmente acertó, pero curiosamente se identificó con un compositor que nada tenía de neomarxista y menos de sumiso a doctrinas musicales que no fueran las propias, es decir, alguien temperamentalmente opuesto a

él en su perfil psicológico y en conducta política. Si Schoenberg era la autenticidad en la música, como él afirmaba, ¿en qué lugar se colocaba su pensamiento áspero y crítico con el aislamiento (como el de Schoenberg) de algunos creadores a los que consideraba egoístas o exilados de propia voluntad? Porque si hubo alguien aislado, viviendo en una isla desierta musical, fue justamente Schoenberg, que prescindía absolutamente de la rutina sonora en boga y se dedicaba contra viento y marea a componer lo que él sentía que era un mandato de la historia (de ahí su identificación con el Moisés bíblico). El valor subjetivo de Schoenberg es el que Adorno, con su mirada presuntamente materialista, no podía tolerar, aunque seguramente pensaba que esa impopularidad de Schoenberg, ese subjetivismo recalcitrante que era extraño al gran público, se debía a que la colectividad estaba conformada a través de un pensamiento capitalista y liberal, lo que no hacía más que ratificar sus prevenciones y rechazos y hacer de la soledad de Schoenberg un síntoma de una sociedad incapaz de progreso.

En esos años (y aún hoy, aunque menos) Schoenberg era un músico de élites, de pocos fans que lo rodeaban, alejado del gran público melómano, una especie de aristócrata de corcheas alejado de las masas. Y lo apoyaba fervientemente alguien que se consideraba socialista y aspirada a que la música fuera conciliable con las verdades y certezas marxistas, es decir, con el cuerpo social. Humorísticamente podríamos decir que Adorno deliraba en un neomarxismo abrazado por la sociedad económicamente deficitaria mientras transitaba sus calles con zapatillas con el logo de Louis Vuitton, en un remedo de cuando Schoenberg soñaba que *Pierrot Lunaire* iba a ser cantada o silbada por los carteros mientras hacían su trabajo. Maldita la gracia que le debía hacer a los carteros, caminando horas y horas bajo el sol o la lluvia, tener que tararear una “melodía” de Schoenberg. Las contradicciones de la vida, ¿verdad?

El público receptor de Schoenberg no solamente no era masivo sino que a los mismos melómanos le resultaba difícil o desagradable, por compleja o inabordable, su producción. La buena salud de los receptores no abunda ni siquiera con Mahler, salvo cuando dirigía pero no cuando componía. El límite de salubridad eran Richard Strauss o Rachmaninov: más allá se encontraba Lucifer. La forma sonora, el dibujo musical, de la obra de Schoenberg vanguardista (que iba mucho más allá de la “wagneriana” de los *Gurrelieder*) era un mensaje cuasi inaccesible, incluso por su mayor intelectualidad a costa del lirismo y el romanticismo, lo que lo hacía aún más inabarcable. La ruptura de la tradición que producía la música de Schoenberg (aunque él lo negaba diciendo que “mi música es como la de Beethoven pero con las notas cambiadas”) era revolucionaria pero elitista. Quizá todas las revoluciones en el mundo comienzan por ser elitistas, no sólo porque se inician en una minoría sino porque las hacen nacer intelectuales y pensadores fuera de serie, nada afectos inicialmente a las multitudes. La música dodecafónica, como la teoría de los agrupados en el círculo de Frankfurt, no se ganaron al público o a la contemporaneidad de las masas. Lo que revela el marginamiento, la exclusión de un pensamiento que aspiraba a ganarse el favor público. ¿Cuántos saben que la ópera *Moisés y Aarón* es uno de los logros más altos de la composición musical del siglo XX? ¿Cuántos son hoy los que clavarían una pica en Flandes por, no digamos

las *Variaciones sinfónicas* o las Sinfonías de cámara, sino por corcheas mucho más cercanas y asequibles, por *Noche transfigurada*, por ejemplo? Escribía Schoenberg: "Las oxidadas alambradas entre la vida y el arte se han dislocado; ambos son uno en cuanto a efecto de la gran vivencia de su tiempo; a los perezosos los cerebros de los que dislocan cercas para elevar una estructura les parecen dislocados. Empujado a formar nuevas y extrañas, el expresionismo es una declaración de guerra". Y no hay dudas que Schoenberg fue el ejército de un solo hombre.

No puedo alargarme mucho más, pero quiero señalar que Adorno, mediante una filosofía de inclinación estética, trató denodadamente de conciliar la música y la filosofía, intentando dar palabras a lo que ya sabemos que tiene mucho de imposible. Su afán de melómano (quizá de músico frustrado) lo llevó a declarar "yo pienso con los oídos", en un famoso ensayo de 1956 que ha quedado inscripto en el pensamiento musicológico. Adorno, que componía, estudiaba y pensaba con corcheas, vivía de y en torno a la música. Más que un filósofo tradicional, en el sentido más cotidiano era un intelectual fronterizo y asemejaba la filosofía más a un ejercicio auditivo que a uno representacional, una especie de injerto que luego muchos han instrumentado.

Su *pensar escucha*, opuesto al *pensar mercancía*, hizo uso de las metáforas más insinuantes como el oxímoron, la parataxis, el énfasis retórico, para asemejarlo a lo oculto, lo oscuro, lo complejo, lo siniestro, tal como hizo Schoenberg con la música dodecafónica. Por eso algunos investigadores hablan, a raíz de Adorno, de una "filosofía atonal", siendo el ensayo su rostro estético. Frente a la teoría tradicional que celebra saturnales (festividad pagana) a lo ya establecido y presuntamente consolidado, surge Adorno con su epistemología de la escucha como actitud crítica, es decir, sacraliza la vanguardia y lo disonante: pensar es escuchar en lo que "suena mal", el latido imperceptible de lo humano.

Llega a decir en *Notas sobre literatura*: "Un superviviente en Varsovia" de Schoenberg se acompaña de algo desagradable, incluso el sonido de la desesperación paga su tributo en la afirmación atroz". Pensar es un ejercicio absolutamente auditivo y la filosofía es hija de la música. El arte es la cristalización del sufrimiento humano: "la imagen histórica de lo que no tiene imagen". El filósofo de la Nueva Música eleva la disonancia a la altura de concepto moral. Y llega a decir: "lo *kitsh* es lo bello por su fealdad" y el arte verdadero debe ser, por definición, un sismógrafo del tormento (lo ejemplifica con *Un sobreviviente en Varsovia*). Seguramente su condición de judío avalaba tal certeza aunque él no lo manifestara, pero sus publicaciones con Horkheimer (*Dialéctica negativa*) lo muestran como un individuo preocupado por su pueblo y lo hace padre de una frase que marcó la creación europea del siglo por su carácter polémico: "Después de Auschwitz toda poesía es basura" (debemos hacer la salvada que cuando más tarde conoció el estremecedor poema *Fuga de la muerte*, escrito por el mítico Paul Celan, rectificó su comentario y lo colocó al lado de *Un sobreviviente en Varsovia*).

Cuando escuchamos *Un sobreviviente en Varsovia* no podemos decir que escuchamos algo bello sino algo devastador, y si quieren decirlo así, de una devastadora "belleza" trágica. En sus obras, y especialmente en su obra póstuma *Teoría estética*, Adorno enfatizó singularmente la significación de la música como pensamiento de la realidad social y a la vez como aporía revolucionaria. Es decir, la música como poseedora de un contenido de verdad, más hija de los interrogantes que despierta que de las posibilidades subjetivas de ciertas certezas que anhela despertar. La música tendría el poder o la capacidad de exceder lo específicamente musical para transformarse en testimonio histórico del sufrimiento humano.

Schoenberg, un iluminado empecinado y puntilloso temático de sus opciones, era el artífice de una música intelectual que lo vinculaba con Adorno, como le sucedió a Nietzsche con Wagner. Schoenberg fue el compositor favorito de Adorno en una Viena clásica y cerrada a la innovación. Por eso Schoenberg debió recurrir a la torre de marfil, al igual que Adorno por su estilo. Un sendero serio y reglado, tanto de la música como del pensamiento, no eran virtudes de nuestros dos arúspices. Cuando Schoenberg, dando una clase a sus alumnos, invitó a Mahler a visitarlo en el aula, éste al final de la enseñanza le dijo: "Schoenberg, ¿sus alumnos estudian contrapunto en lugar de leer a Dostoievski?". Desde ese día, sus alumnos no estudiaron dodecafonía sino las Cantatas de Bach, "porque el periódico de ayer ya es viejo y una suite de Bach es de mañana".

Escribía Javier Cercas en *El País*: "Cuando escuché Bach por primera vez pensé que aquello lo estaban tocando mañana" (...). "Algo había pasado y desde entonces no había dejado de pasarme (...) No digo que no sea gratificante ser forofo de Bach: lo es casi infinitamente. Escuchando a Juan Sebastián te entran unas ganas irreprimibles de creer en Dios. Hablo en serio (...) Bastará que cite a Emil Cioran: "Dios no sabe cuántos creyentes le debe a Bach".

Finalizo: como dice Marta Tafalla, la profunda estudiosa del autor de *Mínima Moralía* en su libro *Theodor Adorno, una filosofía de la memoria*: "Adorno tenía algo importante que decir y, además, era urgente. Una especie de 'esto no' y 'así no' que se completó finalmente con un 'y nunca más". Excelente síntesis la de Marta.

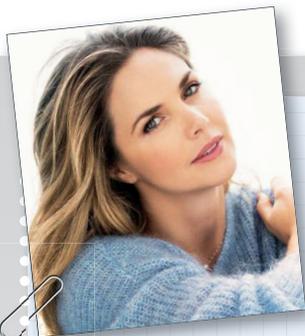
La memoria no tiene punto final porque está hecha, digo yo, de puntos suspensivos, porque el futuro es su cicerone y mentor. Como dice Reyes Mate, "Adorno, el artista que acodado a la teclas de su piano pregunta

si tras tanta barbarie hay lugar para la lírica (...) porque la bondad supone hacerse cargo del sufrimiento del mundo". Obra de tal modo que trates a la humanidad tanto en tu persona como en la de cualquier otro, siempre como un fin y nunca solamente como un medio, ése es el pensamiento de *Crítica de la razón práctica* de Kant, que Adorno hizo suyo en aquellas largas mañanas en que "a cuatro manos leían", junto a Sigfried Kracauer, dicho texto, para "impedir que el mundo se deshaga" (Albert Camus).

Y lo fundamental para cerrar: nunca dejó de aspirar a ser músico y como prueba de su obstinación amorosa no están solamente sus palabras sino su música para cuerdas grabada por el Cuarteto de Leipzig, en el que Adorno, yo diría exhaustivamente, llega al límite de sus posibilidades expresivas (tan en la línea de Schoenberg y Berg) y que lejos está, pese a sus sueños, de su comprometida teoría de la Nueva Música. Él también debió aprender que no hay Marx que por bien no venga. Pero es fácil admitirlo y valorarlo: fue una de las pocas luces (junto a Bloch, Benjamin o Scholem) en la medianoche siniestra de la historia del siglo XX. Y eso debemos reconocerlo, a pesar de que no dio el do de pecho con las corcheas, pero las dio en el compromiso humano. Thomas Mann expresó que "esa notable cabeza ha rechazado durante toda su vida tener que decidir entre filosofía y música". Nos alegramos de ello. Cuando vio a su madre y su tía tocando el piano a cuatro manos, lo eternizó en un breve texto de 1933 como dos personas que construyen algo en común sin el sacrificio de su individualidad. Esta imagen de la "utopía" (en el sentido de Bloch) lo acompañará toda su vida como un ejemplo de la comunidad ideal, incluso en los momentos más sombríos. Un anhelo que compartimos con nuestras distintas ideologías pero hermanados en las corcheas que signan el teclado de un piano.

"No hay dudas que Schoenberg fue el ejército de un solo hombre"

GENOVEVA CASANOVA



Preguntamos a...

Involucrada con asociaciones humanitarias, la también fotógrafa, escritora e imagen publicitaria afirma que "la música es única, ya que puede ser apreciada y comprendida por personas de todo el mundo y de todas las épocas, sin necesidad de compartir idioma, religión o cultura".

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

Una pieza de Josué Bonnín justo hoy por la tarde.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Mi madre me solía poner canciones de Crosby, Stills & Nash cuando era pequeña. Creo que puede ser una de ellas, que era mi favorita, *Puff the Magic Dragon*.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

No creo que se pueda poner ninguna de las artes por encima de otra. Sí está claro, sin embargo, que la música tiene la cualidad de la universalidad. El hecho de que pueda ser apreciada y comprendida por personas de todo el mundo y de todas las épocas, sin necesidad de compartir idioma, religión o cultura, la hace única.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Para mí lo es. Yo no concibo mi vida sin la música. Para mí es un puente entre mi mente y la realidad exterior, a través del cual transcurre la verdadera vida. Quizá habría que promover que la gente sepa que es posible tener esta experiencia diaria.

¿Cómo suele escuchar música?

Todos los días, camino a mi estudio de yoga y de vuelta a casa, en mis ratos de lectura diaria o cuando escribo, y siempre cuando hago viajes.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

El Preludio de *Parsifal* me parece una de las piezas más bellas que se han escrito. Pero definitivamente mi obra musical favorita son los diversos Conciertos de Bach, son una experiencia mística.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Hay muchos personajes femeninos que me fascinan, pero creo que Isolda podría ser, porque la leyenda siempre me ha gustado, pero Floria Tosca creo que es la que más me ha impresionado en escena.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

El Teatro Real de Madrid.

¿Un instrumento?

El cello.

¿Y un intérprete?

Mischa Maisky.

¿Un libro de música?

Música, sólo música, de Murakami y Ozawa, y el recién editado *Poeta en Nueva York* de Lorca, musicalizado por Josué Bonnín de Góngora.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

La autobiografía de mi bisabuela irlandesa, *Mar de amapolas*, de Amitav Ghosh y el citado *Poeta en Nueva York*.

¿Y una película con o sobre música?

Sin duda *Amadeus*, de Milos Forman.

¿Una banda sonora?

La de *The Graduate*, de Dave Grusin y Simon and Garfunkel.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Albéniz es el que más me gusta. La *Suite Española* me toca fibras muy íntimas, pero no me atrevería a juzgar quién sería el más grande, sinceramente.

¿Una melodía?

Difícil... Aunque siempre ha sido muy especial la del *Nocturno Op. 19 n. 2* de Chopin.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con unos buenos mariachis tocando rancheras y boleros.

¿Un refrán?

"Para todo mal, mezcal. Para todo bien, también".

¿Una ciudad?

Ciudad de México.

Por su dedicación a las causas humanitarias, ¿qué opinión tiene del conflicto en Ucrania?

Vivo con mucha tristeza y preocupación la guerra en Ucrania. La huida de los ya más de 3,16 millones de personas, y el desplazamiento interno de otros más de 2 millones... una crisis humanitaria así no se había vivido desde la Segunda Guerra Mundial. La situación es gravísima. Europa no está preparada para reubicar a una población tan grande e insertarlos en el sistema socio-económico y la crisis económica a la que se enfrenta, va a reducir de manera inmensurable las posibilidades con las que ahora cuenta para tratar de gestionar las necesidades de los demás países europeos. Estamos comenzando a ver estos efectos en el sector alimentario, que se encuentra ya en una situación verdaderamente crítica que puede llevar a millones de personas a la pobreza.

¿Y qué supone para usted esta dedicación humanitaria?

El trabajo humanitario tiene un significado metafísico para mí. Con los años de estudio de filosofía y religiones llegué a la conclusión de que la persona no puede realizarse sin participar de la realización del otro, y es la manera en la que participamos de esa realización, en concreto el ejercicio de la compasión, la que determina la realidad y la participación de Dios en el mundo.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

España es un país realmente excepcional. Como extranjera que proviene de un país en conflicto, aprecio mucho más que cualquier europeo lo increíblemente completo que es. España tiene riqueza cultural, una democracia sólida, independencia y efectividad de sus instituciones, una naturaleza única, turismo de calidad, servicios públicos excelentes...

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Cuando empecé a estudiar las obras de Bach y descubrí la relación entre el lenguaje matemático-musical y los conceptos teológicos y metafísicos.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Genoveva Casanova?

Es muy difícil elegir uno. Me interesa mucho la época de la Independencia de la India y la Partición. Quizá me inclinaría por ese momento.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

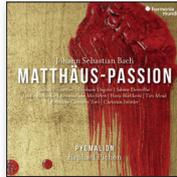
Quizás solo cuando paso una temporada demasiado larga de soledad, la soledad me llega a molestar un poco. Pero suelo resolverlo rápidamente cuando eso sucede.

Cómo es Genoveva Casanova, defínase en pocas palabras...

Soy una mujer muy independiente y muy inquieta intelectual y espiritualmente. Supongo que esas son mis principales características, aunque seguro que la gente que me conoce bien añadiría alguna otra que sería gracioso conocer.

2

BACH: Pasión según San Mateo.
Pygmalion / Raphaël Pichon.
CD harmonia mundi



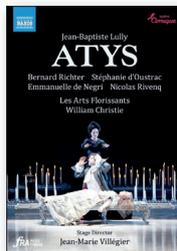
3

BRAHMS: Quintetos de cuerda.
Cuarteto Belcea, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras.
CD Alpha



5

LULLY: Atys.
Les Arts Florissants / William Christie. Escena: J-M. Villégier.
DVD Naxos



7

DREAMLOVER. Obras de ALBENA PETROVIC.
Martí-Frasquier, Kebyart Ensemble, Knoch, Nosbaum.
CD Solo Musica



9

MARTHA MÖDL 1955. Festival de Bayreuth.
Obras de WAGNER.
CD Profil



1



BEETHOVEN: Integral de los Cuartetos de cuerda.
Cuarteto Ébène (Filmado en 2020 en la Cité de la Musique, Philharmonie de Paris).
Dir.: Sébastien Glas.
DVD Erato

4

BACH: Pasión según san Juan.
English Baroque Soloist, Monteverdi Choir / Sir John Eliot Gardiner.
CD Deutsche Grammophon



6

WEINBERG: La pasajera.
Kaiser, Stefanoff, Whartmann...
Ópera de Graz / Roland Kluttig.
CD Capriccio



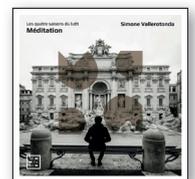
8

HAENDEL: Apollo e Dafne & Armida abbandonata.
Il Pomo D'Oro / Francesco Corti.
CD Pentatone



10

MÉDITATION: LES QUATRE SAISONS DU LUTH.
Simone Vallerotonda, laúd.
CD Arcana



UNITEL
EDITION

DVD
VIDEO

STANISŁAW MONIUSZKO
HALKA

CORINNE WINTERS · TOMASZ KONIECZNY
PIOTR BECZAŁA · NATALIA KAWAŁEK

ORF RADIO-SYMPHONIEORCHESTER WIEN
ARNOLD SCHOENBERG CHOR

Conducted by **ŁUKASZ BOROWICZ**
Staged by **MARIUSZ TRELIŃSKI**




TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

THEATER
an der Wien
DAS OPERNHAUS