

Ritmo.es

música clásica desde 1929

ESMAR

LA ESCUELA DE LOS
GRANDES INTÉRPRETES

#Ritmo962

ACCADEMIA BIZANTINA

TERESA BERGANZA

FELIPE PEDRELL

MARK ELDER

MONTEVERDI

RADU LUPU



Nº 962 · Junio 2022 · Revista de música clásica
Año XCIII · 8.90 € · Canarias 9.50 €



0035-0222

962

84130421120018



NOVEDADES NAXOS

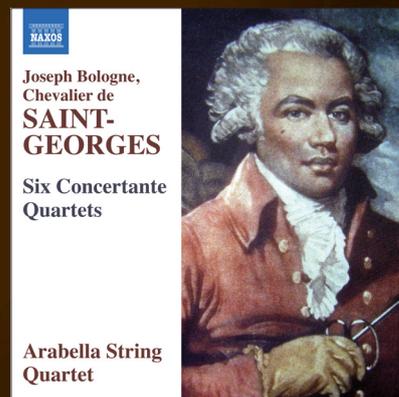
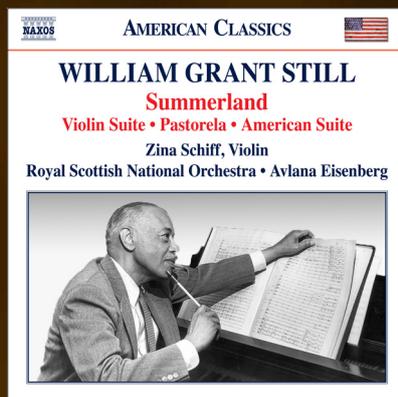
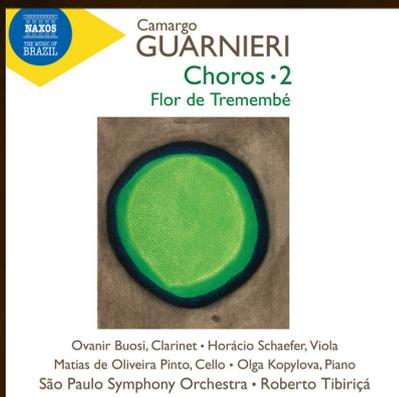
El sello de música clásica líder en el mundo



Jessica Pratt as Giulietta
© Michele Crosera

Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados



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

SUMARIO JUNIO 2022

962

Nuestra **portada de junio** nos presenta a cinco grandes intérpretes, profesores de **ESMAR**, la **Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento** con sede en la Comunitat Valenciana, y la escuela de los grandes intérpretes.

Coincidiendo con su presencia en Valencia para dirigir obras de Stravinsky y Richard Strauss en el Palau de les Arts, conversamos con **Sir Mark Elder** sobre su trayectoria o la mítica Orquesta Hallé.

En el **Tema del mes** recordamos a uno de los grandes pianistas del siglo XX y parte del XXI, el rumano **Radu Lupu**, fallecido en abril. El **compositor del mes** es el francés **Joseph-Guy Ropartz** y dedicamos un

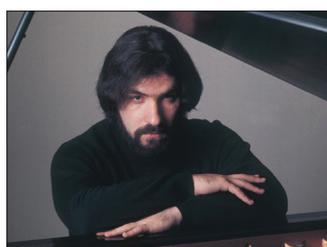
ensayo a Felipe Pedrell, con motivo de su centenario: "Compositor, musicólogo, docente y gran maestro de la música española".

El **número 962** se completa con una amplia sección de **críticas de discos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** en pequeño formato, además de nuestras páginas de opinión, con **Mesa para 4**, dedicada a **Teresa Berganza**; **La gran ilusión**, **La batuta suena**, **Las Musas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte** y **El temblor de las corcheas**, así como el habitual **Contrapunto**, esta vez con **Andrés Ibáñez**, escritor y Premio Nacional de la Crítica en 2014.

foto portada: © Juan Pablo Valero García



6 En portada
ESMAR, la escuela de los grandes intérpretes



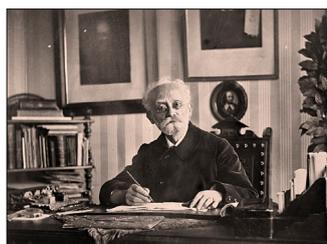
12 Tema del mes
Radu Lupu, la sencillez hecha música



16 16 Entrevista
Sir Mark Elder, el gentleman de la batuta



20 Actualidad
Teresa Berganza, in memoriam



30 Ensayo
En el centenario de Felipe Pedrell



38 Auditorio conciertos
El magnetismo de Julia Fischer



48 Auditorio ópera
El discutido *Tristán e Isolda* de Calixto Bieito



50 Discos
El Beethoven de Alisa Weilerstein e Inon Barnatan

MARION COTILLARD
PROTAGONIZA
JUANA DE ARCO
EN LA HOGUERA

UNA ÓPERA DE A. HONEGGER

7 - 17 JUNIO

Director musical — **Juanjo Mena**
Director de escena — **Àlex Ollé (La Fura dels Baus)**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real
Pequeños Cantores de la JORCAM

Nueva producción del Teatro Real,
en coproducción con la Ópera de Frankfurt

ESTRENO EN EL TEATRO REAL

Patrocina

 **Santander Fundación**



TEATROREAL.ES
900 24 48 48
TAQUILLAS

International
OPERA AWARDS

TEATRO REAL
MEJOR TEATRO
DE ÓPERA

TEMPORADA
100 2122

Administraciones Públicas

Mecenas principal
tecnológico

Mecenas principal
energético

Mecenas principales

Mecenas

 MADRID

 Telefónica

 endesa

 ACS

 Santander Fundación

 Fundación BEVA

 Fundación MUTUA MADRILEÑA



 REPSOL
Fundación

#Cultura
Segura

AENOR
PROTOCOLO
FRENTE AL COVID-19
TEATRO REAL

FUNDADA EN 1929
AÑO XCIII • NÚMERO 962
Junio 2022

www.ritmo.es

"In Memoriam"

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

Director

Fernando Rodríguez Polo

Editor

Gonzalo Pérez Chamorro

Colaboran en este número

Raquel Acinas, Salustio Alvarado, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Daniel Bianco, Sol Bordas, José Antonio Cantón, Paulino Capdepon Verdú, Pedro Coco, Rosa Díaz Mayo, Juan Fernando Duarte Borrero, Néstor Echevarría, Javier Extremera, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Lorena Jiménez, Gerardo Leysner, Arnaldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Enrique López-Aranda, Jerónimo Marín, Esther Martín, Joan Matabosch, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Gonzalo Pérez Chamorro, Fernando Pérez Ruano, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Sílvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Genma Sánchez Mugarra, María del Ser, Pierre-René Serna, Raquel Sernequet, 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

Maquetación: Contracorriente S.L.

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

POLO DIGITAL
multimedia S.L.
www.polodigital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

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

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



asociación
española
de artistas
de España



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



LEER=
+♥♥♥♥

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



GOBIERNO
DE ESPAÑA



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



INAE
INSTRUMENTOS
ANALÍTICOS

Música y cultura: necesidad vital

En este verano de 2022 volverán a llenarse de excelente música todos los rincones del país, con sus numerosos festivales y programaciones estivales en teatros y auditorios, todo ello con sugerentes e imaginativas propuestas que nos hacen dejar atrás los titubeos vividos en los pasados dos años de turbulencias, acudiendo sin reservas a los numerosos y espectaculares enclaves que este país ofrece para el turismo cultural, un turismo nacional e internacional que sigue contribuyendo con importantes cantidades de dinero a nuestra balanza comercial.

Podríamos afirmar que en el final de la temporada 2021/22 se confirma su éxito a nivel nacional, pues los amantes de la música han podido reincorporarse sin restricciones a los distintos espectáculos y ofertas musicales en cartel. Los datos de audiencia, a los largo de la temporada que termina, cubren con creces las expectativas más optimistas de los organizadores, ya sean instituciones públicas o privadas. Ni siquiera la posible desestabilización por la guerra de Ucrania, en los últimos meses, ha traído sombras de reducción de la oferta musical ni de sus espectadores. Parece como si la música y la cultura en España se hubiesen impuesto como una necesidad vital de la sociedad actual, pronóstico que desde esta página venimos manifestando sin reparos.

Por otro lado, el sector editorial ha lanzado al mercado, durante la temporada que ha llegado a su fin, un significativo número de novedades bibliográficas de temática musical, muy bien recibidas por los lectores. Es como si estuviésemos viviendo un resurgimiento creativo en el mundo de los libros musicales. Las pequeñas editoriales independientes y los grandes grupos empresariales muestran cada vez más interés en el sector, demostrando que también la literatura musical sobrevive al efecto de Internet, recuperándola con fuerza para el mercado español y latinoamericano.

No queremos olvidarnos de otro pilar importante para la actividad musical, dentro de este pequeño análisis del mercado de final de temporada que nos ocupa, como es el sector discográfico que sigue, contra todo pronóstico, mejorando sus cifras en cuanto al volumen de novedades que se lanzan al mercado cada mes. Sellos independientes españoles hacen historia internacional por la calidad de sus ediciones y la intensidad de sus novedades, descubriendo un nuevo y rico repertorio, dando visibilidad internacional a muchos de nuestros destacados artistas. También, los sellos independientes internacionales mantienen su impresionante ritmo de aportación de novedades, descubriendo nuevos autores y jóvenes intérpretes que esperan su oportunidad. Completan el panorama discográfico las producciones de las multinacionales, que siguen apostando por las grandes estrellas del mercado.

A todo lo anterior habría que sumar la imparable oferta y la creciente audiencia de la música por Internet, que continúa avanzando sin descanso y mejorando sus estándares de calidad día a día. Toda la música grabada, novedades incluidas, está a nuestra disposición a un clic y con tarifas planas. Gran número de los más destacados eventos musicales que se celebran a lo largo del país, así como en el resto del mundo, nos abren sus puertas online y vía streaming sin movernos de casa. La oferta es abrumadora.

Diremos que, arrimando el ascua a nuestra sardina, en estos tiempos de arrolladora oferta musical en vivo y multimedia, la necesidad del consumidor de unos buenos servicios de información, crítica y valoración de dicha oferta, ofrecida por los distintos medios de comunicación especializados, cada vez son más imprescindibles para organizar, de una manera ordenada e inteligente, bajo criterios propios de calidad y selección, todo este torrente musical que el mercado nos presenta. Por ello, sean bien recibidas las publicaciones musicales, los portales Web, las plataformas de distribución digital de programas musicales y las emisoras de radio comprometidas con la mejor selección musical. Bienvenido todo aquello que ayude al amante de la mejor música a un inteligente y documentado acceso a su consumo y disfrute.

ESMAR

La Escuela de los grandes intérpretes

por Blanca Gallego

Vicente Alberola, Juana Guillem, Marisol Boullosa, Adrian van Dongen y Carmen Antequera representan, como profesores, el espíritu de ESMAR, la Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento con sede en la Comunitat Valenciana, cuyo objetivo es formar profesionales cualificados y con un dominio completo de la técnica, preparados para desarrollar sus competencias en un mercado laboral cada vez más exigente. Representando a ESMAR como la escuela de los grandes intérpretes, este profesorado es el ideal para volcar en sus alumnos sus propias experiencias como intérpretes con las mejores agrupaciones del mundo y en las salas y auditorios más importantes.

"Dirigir la Orquesta Sinfónica ESMAR ha sido una experiencia maravillosa. Dirigir a jóvenes siempre es un placer, por su actitud, las ganas de recibir información y aprender...", afirma el clarinetista Vicente Alberola, una figura esencial en el instrumento y un reconocido director de orquesta. Por su parte, Juana Guillem, flauta solista de la Orquesta Nacional de España, afirma que "mi experiencia con tantos directores, entre otros aspectos, es lo que necesitan aprender los alumnos de superior". La soprano Marisol Boullosa, encargada también de la nueva titulación Producción y Gestión, aclara que "se pretende fomentar en el alumnado la imaginación y la creatividad, forjar el carácter y proporcionar las herramientas que necesitan para desenvolverse en su vida profesional dentro del sector de la gestión musical".

"Mis experiencias en el mundo de la música de los últimos cuarenta años y lo que he aprendido de mis maestros, lo transmito a mis alumnos a través de mi propio método de enseñanza", afirma el gran cellista Adrian van Dongen, mientras la violinista Carmen Antequera, ya al final de esta entrevista coral, indica que "siempre me ha interesado mucho aprender e investigar cada obra", aspecto crucial en una enseñanza superior tan cuidada como la que ofrece ESMAR.



VICENTE ALBEROLA

Vicente Alberola es uno de los músicos españoles más reconocidos a nivel internacional por su larga trayectoria como clarinetista y director de orquesta.

De dirigir a las prestigiosa Mahler Chamber Orchestra, Orquesta Sinfónica de Valencia o Joven Orquesta Nacional de España, ha pasado a dirigir la Orquesta Sinfónica ESMAR. ¿Qué opinión le merece la joven orquesta de esta Escuela Superior?

Sin duda, dirigir la Orquesta Sinfónica ESMAR ha sido una experiencia maravillosa. Dirigir a jóvenes siempre es un placer, por su actitud, las ganas de recibir información y aprender... Y cuando los músicos tienen tanto nivel como los de esta Escuela de Alto Rendimiento, el trabajo se disfruta aún mucho más. Es una orquesta que funciona ya desde el primer ensayo; destacaría especialmente un gran nivel de solistas de viento y, sin duda, una cuerda muy compacta y flexible.

Uno de los objetivos de la Orquesta Sinfónica ESMAR es trabajar de manera intensiva con encuentros semanales donde hay un *planning* de ensayos y conciertos como en una orquesta profesional. ¿Cómo ha vivido la participación en estos encuentros? ¿Qué destacaría de esta forma de trabajo?

Pues la verdad es que la experiencia de los encuentros intensivos es muy interesante, porque realmente los chavales trabajan como si estuvieran contratados en una orquesta profesional: los ensayos planificados y el concierto final. Y el repertorio tiene que salir adelante sí o sí, porque hay un concierto con público que defender. Hacemos ensayos parciales, que son siempre necesarios, ensayos con los solistas, porque siempre tocan alumnos brillantes como solistas con la orquesta, y luego todos juntos. La verdad es que hacen un trabajo excelente. Además, el Auditorio de la ESMAR es increíble, ya que es una sala agradable con muy buena acústica. Se disfruta mucho tocando allí.

Además de ser director invitado en la orquesta, usted es profesor de clarinete en ESMAR, siendo un músico en activo con una intensa agenda concertística y musical. Y este es precisamente uno de los perfiles de profesorado que posee la escuela, el de músicos en activo. ¿Cómo compagina su actividad docente con la actividad musical?

Pues la verdad es que exige mucha dedicación y una buena programación y organización. Siempre he dicho que combinar varias facetas musicales es un privilegio que te da esta profesión: dirigir, interpretar, dar clases, hacer música de cámara, etc. Requiere mucha energía, eso sí, pero con muchas ganas y amor por este trabajo se lleva estupendamente.

JUANA GUILLEM

Juana Guillem es flauta solista de la Orquesta Nacional de España y, después de un largo periplo como concertista por diversas orquestas nacionales e internacionales, aterriza como profesora en ESMAR, además en Valencia, su ciudad natal.

¿Qué supone volver a su tierra y hacerlo dedicándose a su gran pasión, la flauta travesera?

Siempre me ha gustado tener alumnos valencianos que han venido regularmente a Madrid a estudiar conmigo. En nuestra tierra se respira la música y eso se nota en ellos, en su forma de cantar, en su ritmo, en su musicalidad. Estoy encantada de acercarme a ellos, a mi mar, a mi tierra. Estar como profesora en ESMAR me hace una especial ilusión, porque es formar parte de un proyecto musical de mucha calidad, tra-



© JUAN PABLO VALERO GARCÍA

“Desde mis inicios como intérprete iba observando la importancia de tener una visión panorámica de la carrera musical para poder tomar decisiones que ayudaran tanto al desarrollo del trabajo artístico como a la promoción de la cultura a nivel social”, indica Marisol Boulosa.

bajar junto a compañeros músicos que son referentes internacionales y hacer música con alumnos de un nivel altísimo.

Ha trabajado con cientos de directores, entre ellos nombres como J. López Cobos, A. Witt, Frühbeck de Burgos, Kurt Sanderling, Gustavo Dudamel o Walter Weller. Sin duda, un cúmulo de aprendizajes y de experiencias musicales que usted atesora y que comparte con sus alumnos de flauta. ¿Cómo influye toda esta vasta carrera profesional en su actividad docente?

He aprendido mucho y me he enriquecido tocando con grandes directores y acompañando a magníficos solistas, y a esto se une también la interpretación del repertorio sinfónico y de cámara más importante, de diferentes estilos. A mi parecer, esto nos hace tomar control sobre muchos detalles, como la proyección, la afinación, el empaste, la emisión del sonido, etc.; todo esto es lo que necesitan aprender los alumnos de superior. El haberlo conseguido tú previamente, y el seguir haciéndolo en tu actividad regular como intérprete día a día, te da la capacidad de poder explicarlo a los estudiantes.

Como profesora de flauta travesera, también tiene una amplia experiencia pedagógica en conservatorios superiores, universidades y cursos internacionales de perfeccionamiento. ¿Qué consejos daría a los jóvenes flautistas que están ahora estudiando con el sueño de poder llegar a tener una carrera profesional como la suya?

A mis alumnos les aconsejo que estudien como hormiguitas, que este camino es largo y nunca se acaba de aprender y de formarse, que aprovechen todas las oportunidades que se les presenten, que se metan en líos, que experimenten, que vivan, que toquen siempre y donde puedan, porque el intérprete se hace tocando sobre el escenario. También les aconsejo que intenten disfrutar al máximo de lo que hacen, y que se valoren mucho. Pero todo ello siempre con los pies en la tierra.



© JUAN PABLO VALERO GARCÍA

De izquierda a derecha, Vicente Alberola, Juana Guillem, Carmen Antequera, Marisol Boulosa y Adrian van Dongen, profesores superiores en ESMAR de reconocido prestigio como intérpretes.

MARISOL BOULLOSA

Marisol Boulosa inicia su carrera musical como soprano en centros como el Koninklijk Conservatorium de La Haya y en el Conservatorio Codarts de Rotterdam, pero pronto da el salto a la producción musical con el Máster en Gestión Cultural en la UOC, y un postgrado en relaciones institucionales.

¿Cuál fue su motivación para pasarse a la parte de la gestión en la industria de la música?

Desde mis inicios como intérprete iba observando la importancia de tener una visión panorámica de la carrera musical para poder tomar decisiones que ayudaran tanto al desarrollo del trabajo artístico como a la promoción de la cultura a nivel social. Ante la necesidad de suplir las carencias con respecto a estas inquietudes en los conservatorios, busqué en otros centros educativos. Posteriormente, a la vez que compaginaba mi carrera artística, comencé a desarrollar mis propios proyectos, desde la gestión de grupos propios o de compañeros, la gerencia de agencias artísticas de grandes intérpretes hasta el mundo de la cooperación cultural como fundadora y directiva de ARTS Cultura y desarrollo.

Actualmente es gerente de la empresa de proyectos culturales Nova Lux Artea S.L. y directora artística del festival de música antigua FestRibAlt. Además ha participado en la coordinación de numerosos festivales y proyectos como Residencies Moonwinds del Auditori de Barcelona o el *Orfeo ed Euridice* de la Fura del Baus en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. ¿Puede compartirnos un poco de su experiencia como mujer empresaria y gestora musical?

Hay muchas mujeres trabajando en el mundo de la cultura, en todos los campos. Muchas son grandes profesionales y están sobradamente preparadas y capacitadas, pero aun pocas están al frente de sus empresas, muy pocas en órganos de decisión, ocupando cargos directivos, directoras de festivales, teatros o auditorios. La cultura es un sector con miras muy abiertas y no tan estigmatizado como otros y la buena noticia es que estamos en un momento en el que se está avanzando. La idea de visibilizar nuestro trabajo es un reto para poder dar referentes a las futuras generaciones, y que

estos sean los mejores. Citando a la escritora Alice Walker: "Mira de cerca al presente que estás construyendo, porque debe parecerse al futuro con el que sueñas".

Y del mundo de la industria musical a la docencia. Es una de las pocas profesoras que existen en esta nueva titulación que es Producción y Gestión y que usted imparte en ESMAR. ¿Podría contarnos brevemente cuál es el perfil de alumnado que estudia esta carrera y en qué consiste?

Compaginar el trabajo profesional en el sector con la docencia me fascina, crear espacios y acompañamiento para ir generando un impacto en los futuros profesionales. Desde Producción y Gestión en ESMAR pretendemos fomentar en el alumnado la imaginación y la creatividad, forjar el carácter y proporcionar las herramientas que necesitan para desenvolverse en su vida profesional dentro del sector de la gestión musical. El perfil del alumnado es diverso, desde el interesado en realizar sus carreras como gestores de espacios culturales, agentes y managers, técnicos de instituciones públicas o privadas, los estudiantes de música como un magnífico complemento para incrementar sus opciones de empleabilidad; hasta artistas que llevan su propias carreras profesionales o emprenden sus proyectos.

ADRIAN VAN DONGEN

Adrian van Dongen ha sido solista en la Netherlands Philharmonic Orchestra y la Netherlands Chamber Orchestra de Amsterdam y ha trabajado bajo la batuta de directores como Sir Colin Davis, Abbado, Kitaenko, Zinman, Gergiev, Lazarev o Maazel, actuando en los mejores salas del mundo como Concertgebouw, Suntory Hall, Royal Albert Hall, Salzburger Festspielhaus o Berliner Philharmonie.

Un cellista con una vida musical tan intensa como la suya tendrá mucho que compartir con sus alumnos, ¿no es así? ¿Cómo repercute toda esta historia musical en sus clases de ESMAR?

A lo largo de mi carrera he tenido la suerte de trabajar con grandes directores de orquesta y de compartir el escenario con músicos fantásticos, de los que he aprendido mucho, pero quizá lo que más aprendo es de mis alumnos. Cada alumno te pone un espejo y te hace reflexionar sobre tus propias ideas. Todas mis experiencias en el mundo de la música de los últimos cuarenta años y lo que he aprendido de mis maestros, lo transmito a mis alumnos a través de mi propio método de enseñanza, e incluso les hablo de mis propios errores y de cómo he aprendido de ellos.

Aparte de la vertiente interpretativa, tiene un perfil como pedagogo y docente muy reconocido, con alumnos que son miembros de orquestas internacionales en Helsinki, México DF, Valencia, Amsterdam, Lausana, Bilbao, etc. ¿Cuál es la clave, si es que existe alguna, en la formación de los futuros cellistas profesionales? Técnica, sonoridad, repertorio... ¿o la mezcla de todas ellas?

Tener un sonido bonito es esencial para todo músico, por lo que en mis clases presto mucha atención a los distintos aspectos de la técnica de la mano derecha, como la articulación, la variedad de color del tono y el tocar con peso. Es una ley no escrita que la mano izquierda sólo se siente segura en el diapasón cuando se apoya en la mano derecha. La mano derecha también tiene un impacto directo en, por ejemplo, el *vibrato* y los cambios de posición. Creo que la elección del repertorio debe ser siempre "a medida", es decir, orientada al nivel del alumno, a su etapa de desarrollo e incluso a su propia personalidad. Un aspecto de la buena técnica que me gustaría destacar es el uso y el estudio de movimientos

naturales y compactos, realizados a partir de una conexión entre la parte superior del cuerpo y los brazos. He destacado este elemento en uno de mis vídeos tutoriales "Advanced Cello tips" en YouTube.

Imparte en ESMAR, además de violoncello, música de cámara como profesor especialista. La música de cámara es un ámbito importante de empleabilidad para los músicos, ya que este repertorio ocupa gran parte de los carteles de los escenarios internacionales. ¿Cómo debe prepararse un músico que quiera dedicarse a la música de cámara?

Me gustaría describir la música de cámara como "el arte de escuchar". Uno debe aprender a escuchar la totalidad más allá de su propia parte. El alumno que se adentra en el mundo íntimo de la música de cámara debe, además de un perfecto dominio de su propia partitura, abrir todas sus líneas de comunicación y ser receptivo a las ideas de sus compañeros. Además, es necesario un profundo conocimiento de todas las voces de la partitura para poder descifrar grandes obras maestras como el *Quinteto de cuerda* de Schubert o el *Octeto* de Mendelssohn.

CARMEN ANTEQUERA

Carmen Antequera se ha formado como violinista con profesores como Vartan Manoogian y Sergei Fatkoulina, así como músicos de la talla de Marta Gulyás o Ferenc Rados, y como pedagoga con referentes como Mimi Zweig.

Usted representa un perfil de cuerda especialmente cercano a la creación contemporánea. ¿Qué supone la música contemporánea dentro de la literatura para violín? ¿Es el alumnado receptivo a la incursión en el repertorio de creación actual?

El violín es un instrumento que tiene mucho repertorio en todas las épocas y así es también en la actualidad. Los compositores de los últimos cien años han escrito tanto para violín solo, como para violín y piano u otras formaciones gran cantidad de obras en donde se exploran diferentes maneras de abordar el sonido, muchas de ellas con la necesidad de la utilización de las técnicas extendidas. Al alumnado le resulta interesante que les descubra nuevas obras y nuevos compositores desconocidos para ellos, ya que todavía en las programaciones de los conservatorios cuesta incluir este repertorio.

Es Doctora Cum Laude con una tesis que presenta una catalogación sistemática y analítica de las técnicas extendidas en el violín, y tiene la doble vertiente de intérprete e investigadora, tan escasa como necesaria en el panorama musical. ¿Cómo ha compaginado la labor investigadora con la pedagógica e interpretativa? ¿En qué medida sus alumnos en ESMAR se enriquecen con su experiencia investigadora?

Siempre me ha interesado mucho aprender e investigar cada obra. He tenido la suerte de llegar a la música contemporánea a través del Grup Instrumental de Valencia (Premio Nacional de Música en 2005), del que formo parte desde 2002. Tocar en este ensemble me ha dado una visión muy amplia de los compositores nacionales e internacionales de la música de creación. Como en mi formación no se me había enseñado, he tenido que aprender este repertorio directamente a través de la práctica profesional, enfrentándome a muchas dificultades e incógnitas que despertaron mi interés por la investigación y profundización en los recursos instrumentales de la música de creación. Este interés y experiencia se materializaron en mi tesis doctoral, un documento que se ha convertido en un referente para compositores e intérpretes, tanto en España como en Latinoamérica. La visión crítica y la forma de abordar la interpretación, siempre desde la investigación, se conectó de



© JUAN PABLO VALERO GARCÍA

ESMAR, la Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento con sede en la Comunitat Valenciana, es una referencia por su profesorado altamente cualificado.

manera natural con la práctica docente. Para el próximo curso ESMAR inicia su Máster con un gran reto por delante, formar a alumnos que sean buenos intérpretes, pero con una capacidad investigadora que les dirija hacia interpretaciones personales y fundamentadas, más allá de la visión tradicionalista. En este proyecto yo compartiré toda esta experiencia.

Como pedagoga, investigadora y violinista, ¿podría darnos algunos referentes que para usted sean imprescindibles en el ámbito de la formación de los futuros violinistas?

Tanto Clive Brown como Irvine Arditti han sido grandes referentes como violinistas investigadores, mostrando que se puede afrontar el repertorio y la técnica instrumental de manera reflexiva e informada.



Esmar ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA DE ALTO RENDIMIENTO

Pruebas de acceso abiertas

Enseñanzas Superiores de Música en ESMAR

Curso 2022/23

www.esmarmusic.com

Teléfono 962 752 225



Esmar ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA DE ALTO RENDIMIENTO

Encuétranos en:

@esmarmusic

EsmarMusic

@esmar_de

Orquesta y Coro Nacionales de España Temporada 22/23

Ciclo Sinfónico

Descubre...
Conozcamos los nombres

Satélites

Focus Festival

En Familia

Abónete

Pablo Palazuelo *Gótica III*, 1972.
91 × 63,5 cm, aguatinta sobre papel Arches
© Fundación Pablo Palazuelo, Madrid, 2022.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sinfónico 1 23, 24 y 25 septiembre 2022

György Ligeti
Richard Strauss
Orquesta y Coro Nacionales de España
Sociedad Coral de Bilbao
David Afkham *Director*

Sinfónico 2 30 septiembre, 1 y 2 octubre 2022

María Teresa Prieto
Erich Wolfgang Korngold
Claude Debussy
Maurice Ravel
Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*
Leonidas Kavakos *Violín*

Sinfónico 3 7, 8 y 9 octubre 2022

Lili Boulanger
Mason Bates
Ígor Stravinski
Orquesta Nacional de España
Pablo Heras Casado *Director*
Daniil Trifonov *Piano*

Sinfónico 4 14, 15 y 16 octubre 2022

György Ligeti
Antonín Dvořák
Orquesta y Coro Nacionales de España
Anja Bihlmaier *Directora*
Nadja Mchantaf *Soprano*
Patrick Zielke *Barítono*

Sinfónico 5 21, 22 y 23 octubre 2022

Serguéi Rajmáninov
Dmitri Shostakóvich
Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*
Seong-Jin Cho *Piano*

Sinfónico 6 28, 29 y 30 octubre 2022

Roberto Gerhard
Dmitri Shostakóvich
Carl Nielsen
Orquesta Simfónica de Barcelona i
Nacional de Catalunya
Juanjo Mena *Director*
Narek Hakhnazaryan *Violonchelo*

Sinfónico 7 18, 19 y 20 noviembre 2022

María Eugenia Luc
Camille Saint-Saëns
Nikolái Rimski-Kórsakov
Orquesta Nacional de España
Jaime Martín *Director*
Bertrand Chamayou *Piano*

Sinfónico 8 25, 26 y 27 noviembre 2022

Leonard Bernstein
Modest Músorgsky
Orquesta y Coro Nacionales de España
Alondra de la Parra *Directora*
Juana Guillem *Flauta*
Terry Wey *Contratenor*

Sinfónico 9 16, 17 y 18 diciembre 2022

Felix Mendelssohn
Orquesta y Coro Nacionales de España
David Afkham *Director*
Julia Kleiter *Soprano*
Gerhild Romberger *Contralto*
Siyabonga Maqungo *Tenor*
Konstantin Krimmel *Bajo*

Sinfónico 10 20, 21 y 22 enero 2023

Maurice Ravel
Manuel de Falla
Orquesta y Coro Nacionales de España
Jaime Martín *Director*

Sinfónico 11 10, 11 y 12 febrero 2023

Edvard Grieg
Kaija Saariaho
Edward Elgar
Orquesta Nacional de España
Juanjo Mena *Director*
Kari Kriikku *Clarinete*

Sinfónico 12 17, 18 y 19 febrero 2023

György Ligeti
John Adams
Richard Strauss
Orquesta Nacional de España
Vasili Petrenko *Director*
Cuarteto Quiroga

Sinfónico 13 10, 11 y 12 marzo 2023

Thomas Adès
Leoš Janáček
Orquesta Nacional de España
Thomas Adès *Director*
Anthony Marwood *Violín*

Sinfónico 14 17, 18 y 19 marzo 2023

Benet Casablancas
Anton Bruckner
Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*
Leticia Moreno *Violín*

Sinfónico 15 31 marzo, 1 y 2 abril 2023

Luigi Boccherini
Francisco Corselli
Georg Friedrich Händel
Orquesta y Coro Nacionales de España
Miguel Ángel García Cañamero *Director*
José Antonio López *Barítono*

Sinfónico 16 21, 22 y 23 abril 2023

Richard Strauss
Orquesta Nacional de España
Josep Pons *Director*
Miina-Lisa Värelä *Soprano*

Sinfónico 17 28, 29 y 30 abril 2023

Johann Sebastian Bach
Franz Joseph Haydn
Serguéi Prokófiev
Orquesta Nacional de España
Leonidas Kavakos *Director y violín*

Sinfónico 18 5, 6 y 7 mayo 2023

Arvo Pärt
Unsu Chin
Piotr Ilich Chaikovski
Orquesta Nacional de España
Simone Young *Directora*
Alban Gerhardt *Violonchelo*

Sinfónico 19 12, 13 y 14 mayo 2023

Jean-Féry Rebel
Franz Schubert
Johann Sebastian Bach
Orquesta y Coro Nacionales de España
Ton Koopman *Director*

Sinfónico 20 19, 20 y 21 mayo 2023

Gustav Mahler
Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*

Sinfónico 21 16, 17 y 18 junio 2023

György Ligeti
Wolfgang Amadeus Mozart
Serguéi Prokófiev
Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*
Janine Jansen *Violín*

Sinfónico 22 30 junio, 1 y 2 julio 2023

Gustav Mahler
Orquesta y Coro Nacionales de España
Coro de la Comunidad de Madrid
Orfeón Donostiarra
Orfeón Pamplonés
Escolanía del Real Monasterio de El Escorial
David Afkham *Director*

Viernes y sábados a las 19:30h y domingos a las 11:30h Consulta aquí la programación



RADU LUPU

La sencillez hecha música

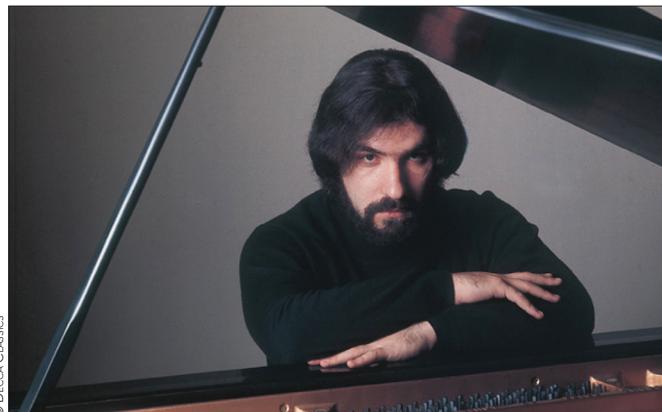
por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Cuando falleció el pasado 17 de abril del corriente año, Radu Lupu llevaba casi tres años ya alejado del mundo de los escenarios, desde su retirada al final de la temporada de 2019. La enfermedad que, durante ya demasiado tiempo, le condicionó de modo decisivo en la última etapa de su carrera, finalmente ganó su última batalla a sus 76 años. Que un músico se retire hoy en día con 74 años no suele ser habitual, cuando la esperanza de vida ha crecido como lo ha hecho en nuestro tiempo. Lupu se ha ido de este mundo como hizo prácticamente casi todas las cosas en su vida, de forma callada, en silencio, con sencillez, tras vivir los años de su retiro en su residencia de Lausana, con la paz que otorga la conciencia del trabajo bien hecho. En realidad, si hubiese que definir con una sola palabra toda su carrera, esta sería, sin duda, sencillez. La misma que derramó en su comportamiento con el público, con la prensa, pero, sobre todo, a la hora de enfrentarse con su música. Pues la sencillez era el modo como servía de canal transmisor entre la partitura y el auditorio. Primero, por la serenidad que transmitía desde que pisaba el escenario, y después por su economía de gestos, dejando que la música fluyese desde sus dedos con la mayor naturalidad y sin excesos. Pero la sencillez también fue una seña de identidad en la elección de su repertorio, no sólo por lo conciso del mismo, sino también por el acierto a la hora de adaptarlo a sus propias posibilidades. También su carrera se desarrolló en los términos de la sencillez, a pesar de que los altos logros conseguidos desde los primeros compases de la misma pudieran hacer pensar lo contrario, pues no es habitual que un pianista debute con éxito a los doce años con un programa integrado por obras propias.

Radu Lupu perteneció, además, a esa clase de artistas sobre los que parece quedar suspendida una sutil nebulosa de misterio. En parte, por su propia personalidad de hombre solitario, pero también por una muy especial actitud hacia el instrumento que tocaba. No es habitual que un pianista cambie la tradicional banquetta por una silla con respaldo, y mucho menos que se utilice éste para con toda naturalidad apoyar la espalda sobre él en los momentos de mayor delectación de la interpretación. Toda esta suerte de elementos externos que rodeaban su personalidad le permitían una plena identificación con su instrumento que, a su vez, era el canal por el que conectaba con el público.

Algunos datos biográficos

Lupu comenzó a dar sus primeros pasos musicales apenas cumplidos los seis años en Galati, la ciudad rumana que le vio nacer el 30 de noviembre de 1945. Estos primeros años de formación transcurren en Rumanía, entre Galati y Brasov, donde cursa estudios con diferentes pianistas rumanas, como Lia Busuioceanu, que es quien le inicia en el arte mu-



© DECCA CLASSICS

Radu Lupu se ha ido de este mundo como hizo prácticamente casi todas las cosas en su vida, de forma callada, en silencio, con sencillez”.

sical y, más tarde, con Floria Musicescu y Cella Delavrancea. No obstante, el salto decisivo en la formación musical del rumano se da en 1961, al recibir una beca para estudiar en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, primero bajo la tutela de Galyna Eghyazarova y más tarde con Heinrich y Stanislav Neuhaus. Esto último definirá definitivamente los trazos por donde va a discurrir la carrera de Lupu, desde entonces ligado a la escuela rusa de piano como lo estuvieron pianistas de una generación inmediatamente anterior a la suya, como son Richter o Gilels, con quienes el rumano comparte no pocas características comunes.

Ya sobrepasados los veinte años de edad, consigue tres premios durante la década de los sesenta que serán decisivos como detonante de su definitivo salto a la fama. Primero, en 1966, alcanza el prestigioso “Van Cliburn” de Texas, al año siguiente el “Enescu” y, dos años más tarde, en 1969, el del Festival de Leeds; precisamente compartirá nacionalidades rumana y británica a lo largo de su vida.

A pesar de que, como ya hemos indicado con anterioridad, Lupu gustaba de la soledad, nunca le faltaron grandes amigos músicos con quienes compartió experiencias, escenario e incluso teclado. Se casó dos veces, primero con la violonchelista Elizabeth Wilson y más tarde con la violinista de Lausana Delia Bugarin.

Entre los músicos, sin duda, fue Daniel Barenboim una de sus primeras y más reconocidas amistades. Con él debutó en Estados Unidos, junto a la Orquesta de Cleveland, en 1972. Eran aquellos unos años en que todo funcionaba a las mil maravillas en las orquestas norteamericanas. Cualquier solista o director que se precisase se sentía atraído por la aventura americana. Lupu lo hizo colaborando con diferentes formaciones del país, como la mencionada y otra también notable junto a la Sinfónica Chicago, dirigida en esta ocasión por Carlo Maria Giulini. Seis años más tarde, en 1978, debutó en el Festival de Salzburgo con Herbert von Karajan en el *Tercer Concierto* de Beethoven.

Pero, como vemos, el círculo de relaciones musicales del rumano se extendía entre los músicos de su misma generación, y también anteriores. Mucho debió aprender, sin duda, en sus trabajos junto a André Previn o Zubin Mehta, con quien grabó un notable ciclo de los *Conciertos* de Beethoven con la Filarmónica de Israel. Si bien el rasgo solitario

“Radu Lupu perteneció a esa clase de artistas sobre los que parece quedar suspendida una sutil nebulosa de misterio”

en la personalidad del pianista no le impedía relacionarse con otros colegas músicos, sí fue utilizado para mantener alejado el bullicio de la prensa, pues durante más de tres décadas no concedió entrevista alguna. Esto le permitió pasar los años difíciles de su enfermedad con la serenidad, y en medio del silencio que caracterizaron toda su vida.

El repertorio

Radu Lupu es uno de esos músicos que miden al milímetro su repertorio. Aunque a veces se permite algún escaqueo, sus caballos de batalla son casi siempre los mismos. Quizás, la propia personalidad del hombre es la que marca las pautas en la elección del repertorio que, en el caso del rumano, es conciso y reducido, perfectamente estudiado y adaptado a su propia naturaleza musical. Indudablemente, su paso por la escuela rusa definió gran parte de su estilo. Pero no debe ser esto entendido en el sentido del repertorio elegido, sino en cuanto a la manera de enfrentarse al mismo. Del mismo modo que la sinceridad es una de las cualidades que definen al hombre en el rumano, la transparencia es una característica fundamental que definen al músico. Esta transparencia es conseguida a través de un sonido nítido, de extraordinaria calidad, que procede del estudio en profundidad de los matices y colores subyacentes en la partitura. La música es entendida como una serie de leyes dialécticas que permitan su discurso, que, al mismo tiempo no es unidireccional, sino que permite innumerables vertientes perfectamente contrastadas. En sus interpretaciones, sin bien marcadas por la contundencia, nunca se ven cerradas todas las posibles vías de ejecución. Siempre hay un lugar para la confrontación dialéctica a través de posibles nuevas propuestas originadas por matices diferentes. La partitura nunca es, por lo tanto, algo inerte o inmutable, sino un ente dinámico, que cobra su razón de ser durante la interpretación.

En líneas anteriores hemos hecho mención a pianistas como Gilels o Richter, ambos también relacionados con la misma escuela; aunque los estilos del rumano y de aquellos dos son perfectamente diferenciables entre sí, sobre todo por la fuerte personalidad que marca cada uno de ellos, sí es posible encontrar características comunes que pueden ser apreciadas en el modo como cada uno de ellos afronta la interpretación de determinados repertorios y, más específicamente, incluso determinadas obras.

Esto lo podemos apreciar de forma muy clara en el Schubert o el Brahms que ofrecen, en los tres casos, de altura superlativa. Aunque, ya decimos, la fuerte personalidad que inunda el carácter de cada uno de ellos permita hacer únicos sus acercamientos a estos compositores. Sin duda, una de las características que definen el modo de hacer música los tres, deriva de su relación con la escuela rusa, y tiene que ver con la importancia que ofrece para cada uno de ellos el momento de la interpretación. Lupu, a diferencia de casi todos sus colegas pianistas, se ayuda del respaldo de su silla para transmitir esa cercanía con el auditorio que su aparente timidez o taciturnidad parecen negarle.

Brahms y Schubert

Brahms y Schubert son, sin duda, dos auténticas señas de identidad del repertorio de Lupu. Hemos de recalcar lo del compositor hamburgués, porque los logros obtenidos por el rumano en su música no son menores a los de Schubert, más reconocidos. Incluso en el *Primer Concierto para piano*, que no cuenta con mucha fortuna en su grabación para Decca junto a Edo de Waart, en parte por la dirección un tanto cicatera de este último, sí podemos apreciar lo que puede dar de sí el rumano en su versión en vivo junto a un genial Kurt Sanderling y la Sinfónica de la Radio Bávara.



Radu Lupu (en el centro de la imagen), recibiendo el Primer Premio en el Concurso Internacional "Van Cliburn" en 1966.

Se puede decir que el repertorio de Radu Lupu se encuentra vertebrado por los nombres de Mozart, Beethoven, Schubert y Brahms, si bien es cierto que no le son ajenos otros compositores como Debussy o Janáček. En cualquier caso, llama la atención en un pianista de sus características la práctica ausencia de Bach en su repertorio. También la de Haydn, aunque esto ya es más habitual. Además, como puede deducirse de lo dicho anteriormente, de los cuatro nombres, los logros conseguidos con Schubert o Brahms son apreciablemente superiores a los de Mozart o Beethoven. Sí que hemos de hacer notar, a pesar del marcado carácter solitario del pianista, que funciona a la perfección trabajando junto a la orquesta, a la agrupación de cámara o en dúo o acompañante.

Como de pocos intérpretes se puede decir, sí hemos de afirmar que para el rumano la música no es sólo un medio de expresión, sino también un vehículo de relación con su entorno, y esto se aprecia cuando interacciona con los músicos con quienes colabora. Para Lupu hacer música se convierte en algo vital que trasciende incluso las propias limitaciones físicas. Esto lo podemos comprobar de forma casi gráfica en su descomunal versión del primer movimiento de la *D 845* de Schubert, donde todos los parámetros que intervienen en la ejecución parecen encontrarse al límite, tal es así por lo que suena; pero, sabiendo quien es el intérprete, no cuesta imaginármole con su habitual gesto imperturbable a pesar de todo el magma que sale de sus dedos. Es ese rechazo a cualquier atisbo de exhibicionismo lo que caracteriza su repertorio; en el caso que describimos no hace sino corroborar que no hay nada externo ni superficial en su interpretación, sino que ésta es fruto del profundo estudio y la confrontación dialéctica que exige la misma obra.

Discografía, grabaciones

Hace unos años, el sello Decca lanzó un álbum que incluía la totalidad de las grabaciones oficiales protagonizadas por Lupu. Entre ellas se encontraban no sólo los registros de la propia Decca, la compañía discográfica de toda su carrera, sino algunos otros realizados para otros sellos, como

“Del mismo modo que la sinceridad es una de las cualidades que definen al hombre en el rumano, la transparencia es una característica fundamental que definen al músico”

“Brahms y Schubert son dos auténticas señas de identidad del repertorio de Lupu”

Sony, Warner y la antigua Emi, hoy también Warner o DG. El número de discos no llegaba a la treintena, pero, como decimos, incluían la totalidad de la discografía oficial del rumano. Este reducido número de discos que resumen toda su carrera, nos delatan a la perfección lo reducido de su repertorio. Ni qué decir tiene que lo incluido en ese álbum ya había aparecido publicado con anterioridad en el momento de su primer lanzamiento. De este contenido, en la última página de nuestro tema del mes hacemos nuestra tradicional selección de las doce publicaciones que nos parecen de mayor interés, siguiendo diferentes criterios; a veces por la calidad de las versiones, otras por la importancia histórica del registro, otras por su relevancia dentro del contexto del tema que tratamos, etc.

Un claro ejemplo de esto último es, sin duda, las Sonatas para violín y piano de Mozart que reseñamos, hoy bastante superadas por otras versiones, pero de importancia innegable en el contexto de la discografía del rumano.

Como cabía esperar, a tenor de su repertorio, la discografía de Lupu se centra de modo muy especial en Beethoven, de quien legó el apreciable ciclo de los Conciertos para piano que antes hemos mencionado, con Mehta al frente de la Filarmónica de Israel. Del de Bonn también nos dejó algunas Sonatas y otras obras para piano de excelente factura, si bien sus trabajos sobre el compositor no llegan a los de sus máximas especialidades que ya hemos dejado claras en párrafos precedentes.

Las tres incursiones de registros para otros sellos diferentes a Decca son extraordinarias, comenzando por el Schubert inigualable que nos regalan entre Barenboim y él, que se sitúa entre las dos o tres cosas más impresionantes que se han hecho nunca con la música para piano a cuatro manos del compositor; continuando por las entrañables selecciones de Lieder de Schubert junto a una Barbara Hendricks de



Radu Lupu en el Auditorium Manzoni de Bolonia en 2017, poco antes de su retirada.



Radu Lupu y Riccardo Muti en el backstage del Orchestra Hall tras un concierto con la Sinfónica de Chicago en 2017.

gran transparencia vocal, pero quizás no del todo adecuada en cuanto al concepto, sobre todo en determinadas canciones; y finalizando con sus grabaciones mozartianas junto a Perahia, donde el estadounidense y él combinan dosis de frescura con la reflexión y madurez que ya contienen estas obras.

Continuando con Mozart, obtuvieron alguna fama los conciertos que grabó con Uri Segal, pero sin llegar a la penetración que consiguió con Previn en sus grabaciones del *Concierto para dos pianos* y el KV 466. No obstante, de sus colaboraciones con Previn hemos elegido el registro de los *Conciertos* de Grieg y Schumann, sin duda dos de las grandes versiones de ambas obras. Excelente también el disco de este último compositor que aparece en las reseñas; indudablemente, a tenor de este disco y de otras interpretaciones ofrecidas por el rumano a lo largo de toda su carrera, Schumann fue otro de los compositores que mejor y con más decisión transmitió y conectó a través de su arte. De todo lo que contienen los álbumes que reseñamos, en lo que a Brahms y a Schubert se refiere, nada hay que sobre, si bien sí hemos de llamar la atención sobre algunas cosas, como la *Tercera Sonata* y las *Rapsodias* del hamburgués, o la citada *D 845*, pero también las *D 894*, la *D 958*... O los *Impromptus* y los *Momentos musicales* también en el caso de Schubert.

Para terminar, simplemente decir que no están, ni mucho menos de relleno, entre las reseñas los discos de los *Quintetos para viento* y piano de Beethoven y Mozart, sino que se trata de versiones de una altura considerable que, además nos advierten del modo en que el rumano se comportaba en terreno de la música de cámara, integrándose a la perfección el conjunto, y entrando en la dialéctica propuesta entre los diferentes elementos integrantes de la composición.

Es evidente que, por sus características, Lupu era un perfecto pianista para la música de cámara, campo en que se debería haber prodigado más. Tanto este disco, como el de las *Sonatas* de Debussy y Franck junto a Kyung Whan Chung, que también reseñamos en esa última página, así nos lo permiten deducir.

Selección de sus grabaciones

En solitario



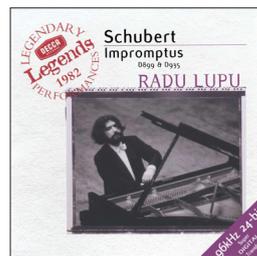
BRAHMS: Obras para piano. Concerto n.1. Lupu. London Philharmonic / Edo de Waart. Decca · 3 CD · DDD/ADD

Soberbias versiones de la *Tercera Sonata*, el *Tema y variaciones en re menor* (segundo movimiento del *Sexteto n. 1*), y las *Piezas de los Opp. 117-119*. Pero, sobre todo, unas irrepetibles *Rapsodias Op. 79*. Lo del *Concierto* es otra cosa.



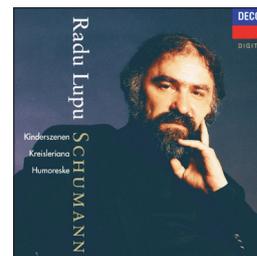
SCHUBERT: Sonatas. Momentos musicales. Radu Lupu, piano. Decca · 4 CD · DDD/ADD

Se inicia el álbum con el histórico registro de la *D 845*, un hito prácticamente inalcanzable de la discografía de la obra. Aunque nunca llegó a grabar la integral de las sonatas del austriaco, todo lo que dejó de él es de obligado conocimiento.



SCHUBERT: Impromptus. Radu Lupu, piano. Decca · CD · DDD

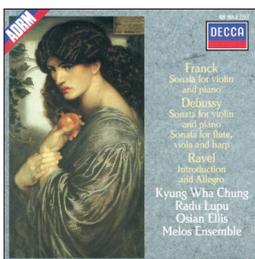
La música fluye de la mente a las manos, y de éstas a las teclas, en un ejercicio de transparencia que nos atrapa sin posibilidad de escapatoria. Una rara mezcla de frescura y profundidad, como pocas veces se ha conseguido en estas obras.



SCHUMANN: Kinderszenen. Kreisleriana. Humoreske. Radu Lupu, piano. Decca · CD · DDD

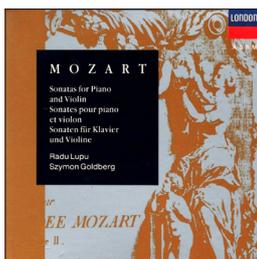
Habitualmente relacionado con la obra de Brahms, Mozart o Schubert, a menudo se pasa por alto la relación que el rumano mantuvo con otras músicas. Sin duda, Schumann fue otro de sus platos fuertes; este disco puede servir de ejemplo.

En pareja



DEBUSSY / FRANCK: Sonatas para violín. Kyung Wha Chung, violín. Decca · CD · ADD

Estas Sonatas fueron grabadas a comienzos de los años sesenta. El disco nos permite apreciar la capacidad del rumano como acompañante y nos revela, además, su afinidad con esta música, junto a una colosal intérprete de la misma.



MOZART: Sonatas para violín. Szymon Goldberg, violín. Decca · 4 CD · ADD

Goldberg ya había registrado las sonatas de Mozart con Lili Kraus un par de décadas antes de estas grabaciones. En este caso, al lado del pianista rumano, plantea un concepto más maduro y reflexivo, más cercano al del propio Lupu.



SCHUBERT: Obras para violín y piano. Szymon Goldberg, violín. Decca · 2 CD · ADD

Pocos años después de grabar las sonatas de Mozart, la pareja Goldberg-Lupu se metió con la obra para violín y piano de Schubert. La cosa no salió tan bien como se esperaba, pero contribuyeron al entendimiento de esta música insólita.



SCHUBERT: Lieder. Barbara Hendricks, soprano. Emi · 2 CD · DDD

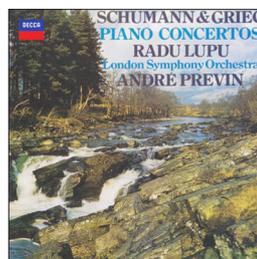
Siete años separan los registros de estas dos selecciones de Lieder de Schubert (1985 y 1992, respectivamente), que la Emi francesa publicó juntas en un pequeño estuche en 1993. Valiosos en el contexto de la discografía del rumano.

Entre amigos



BEETHOVEN / MOZART: Quintetos. De Vries, Pieterzon, Zarzo, Pollard. Decca · CD · ADD

Decca reunió junto a Lupu a un cuarteto de primeros atriles de viento, relacionados con el Concertgebouw de Ámsterdam y otras orquestas de los Países Bajos, para concebir una de las tres o cuatro referencias de estas obras.



GRIEG / SCHUMANN: Conciertos para piano. Sinfónica de Londres / Previn. Decca · CD · ADD

Hubo una serie de músicos con los que Lupu colaboró de manera más o menos habitual durante determinados momentos de su carrera. Con Previn dejó varios registros de interés, como esta pareja de obras nada fáciles, a pesar de su fama.



MOZART: Concertos para dos y tres pianos. Andante K 501. Fantasía K 608. English Chamber / Murray Perahia. Sony · CD · ADD / DDD

Perahia escoge a Lupu para completar su integral de conciertos mozartianos. Y sólo a él, pues elige el arreglo del propio Mozart del *Concierto para tres pianos*. La colaboración entre ambos músicos dio buenos frutos; he aquí una muestra.



SCHUBERT: Obras para piano a cuatro manos. Daniel Barenboim. Warner · CD · DDD

Trabajó a menudo con Barenboim, tanto en obras concertantes para orquesta, como sentados ambos al piano, muy especialmente durante la última etapa de su carrera. He aquí una de las cimas de la discografía de este difícil repertorio.

Sir Mark Elder

El *gentleman* de la batuta

por Lorena Jiménez

Hablar con el veterano y gran director de orquesta Sir Mark Elder es fácil. Al otro lado del teléfono, se adivina un hombre sonriente de agradabilísimo trato, que rezuma sabiduría y experiencia musical, y se entrega generoso a la charla cuando, seguramente, prefiere seguir disfrutando del desayuno que acabo de interrumpir. Británico de 1947, Mark Philip Elder, segundo hijo de familia numerosa, nació y creció en Northumberland, y fue niño corista en la catedral de Canterbury antes de viajar al suroeste de Inglaterra para estudiar en la Bryanston School de Dorset, donde aprendió a tocar el fagot y el piano. En su juventud, fue solista de fagot de la Orquesta Nacional Juvenil de Gran Bretaña (NYO), y tuvo sus primeras vivencias en la dirección durante su etapa de estudiante universitario en el Corpus Christi College de Cambridge. Sus primeras experiencias musicales, tras graduarse en Cambridge, se remontan a su trabajo como *répétiteur* en el Festival de Wexford, antes de ocupar los puestos de director de coro en el Festival de Glyndebourne y de *répétiteur* en la Royal Opera House, donde trabajó, entre otros muchos, con Georg Solti y Edward Downes, quien le invitó a trabajar como su asistente en la Ópera de Australia. Antes de su regreso a Londres para unirse a la ENO, un jovencísimo Mark Elder ya había dirigido sus primeras óperas en Melbourne. En sus catorce años como director musical de la English National Opera, llevó a la orquesta a un nivel sin precedentes y creó la llamada era "Power House". Salvó de su caótico declive a la Hallé Orchestra de Manchester, que bajo su dirección musical ha recuperado todo su esplendor y se ha convertido en una orquesta de renombre internacional. Mark Elder es un director de éxito que goza de gran reputación internacional como experimentado maestro, que ha trabajado en los más célebres teatros de ópera y ha dirigido a muchas de las más famosas orquestas del mundo. Su intensa contribución a la vida musical de su país fue reconocida con el título de "Sir" en el año 2008. Pero, ante todo, Elder es un músico que ha encontrado en la dirección su forma de expresar su amor por la música.





© B. EKLÖF

Sir Mark Elder dirige un programa con obras de Stravinsky y Richard Strauss en el Palau de les Arts de Valencia.

Este 10 de junio estará en el Palau de les Arts de Valencia, para dirigir la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky junto a la Orquesta de la Comunitat Valenciana y al Cor de la Generalitat Valenciana. Hábleme de esta obra única, en la que Stravinsky crea ese mundo sonoro tan especial...

Sí, sí lo crea... Se trata de una de sus obras más geniales porque encontró un modo muy original de escribir para los instrumentos y las voces, proporcionando un contrapunto a las palabras en latín. Su color orquestal, su textura, es muy particular, muy propio de él... Y como sabe, no hay violines ni violas, así que tenemos solo chelos y contrabajos con dos pianos, que aportan un color muy particular, un color percusivo que él usa muy bien, y digamos que hay algo como de ritual... Y los tres movimientos son muy diferentes entre ellos... En el primer movimiento es como si la música completara un servicio especial o una consagración; no es lírico en absoluto, sino que es, en cierto modo, *harsh*, inflexible; es muy Stravinsky, en definitiva... El segundo movimiento es completamente diferente porque, de hecho, es una doble fuga... Es muy bonito, muy lírico y transparente; emplea muy bien los instrumentos de viento madera, y el final es muy heroico, muy apasionado... Y luego está el tercer movimiento, que comienza con ese famoso *Aleluya* mucho más espiritual y tiene una magia totalmente diferente. Y aunque el *tempo* al comienzo es muy lento, es muy intenso; luego explota en esa energía, y la obra concluye en un clima *elevated*, devocional...

¿Y qué me dice de la otra obra en programa: *Ein Heldenleben* de Richard Strauss? ¿Es difícil para un director conseguir transmitir ese color orquestal tan característico de Strauss?

¡Ja,ja! ¡Buena pregunta! Depende de la orquesta, si está acostumbrada a tocar música de Strauss, sale solo, pero si no es así, tienes que trabajar para conseguirlo... Tienes que darles las líneas de la música para hacer que se escuchen entre ellos atentamente... Esta es una obra que me encanta, y que he hecho en varios sitios; de hecho, una de las últimas veces que la hice fue en Madrid... Creo que es una obra fantástica, pero es difícil hacerla bien, porque está llena de secciones diferentes, pero las orquestas siempre disfrutan mucho tocándola, y se involucran mucho... Mi trabajo como director es tomar decisiones con respecto a los *tempi* y encontrar un equilibrio para darle vida y forma, y que se tenga la sensación de que esos cuarenta minutos son una sola frase; es duro, pero, ¡es posi-

ble! Tiene que ver con el *timing*, la disciplina... Otra cosa que es muy importante para la música de Strauss es el carácter; la orquesta tiene que aprender qué es lo que está retratando con la música, qué es lo que está describiendo porque, como sabe, por ejemplo, el solo de violín es un retrato de su mujer...

A propósito de ese equilibrio que antes mencionaba, ¿el hecho de haber sido usted mismo cantante de coro, le ayuda a la hora de adaptar pasajes complejos cuando dirige obras con coro o cuando trabaja con cantantes?

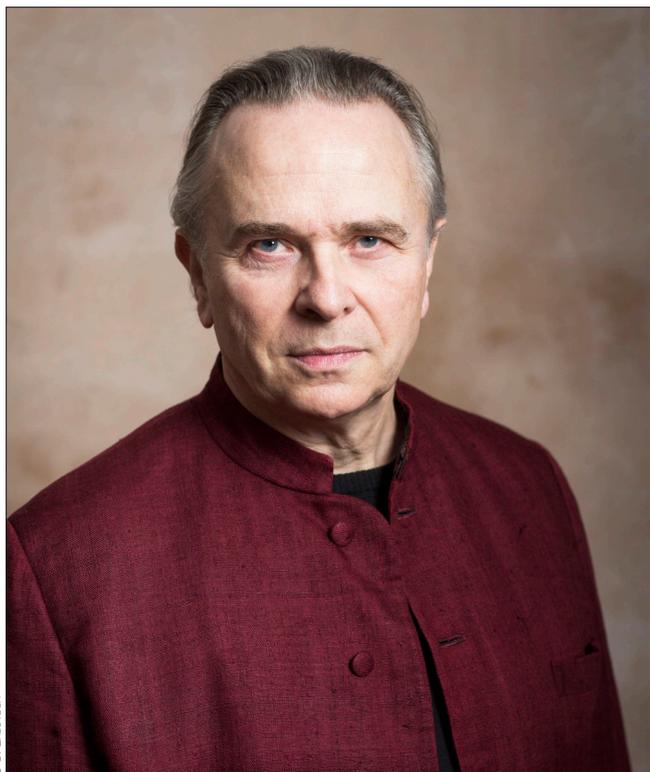
Absolutely! Mi vida musical comenzó a través del canto, y por tanto mi camino en la música fue a través de la voz. La voz es la base y una parte fundamental para hacer buena música... Todo el mundo tiene una voz; es gratis, no tienes que comprar el instrumento... Todos deberían cantar si tienen la posibilidad... Mi forma de entender la música orquestal complicada está basada en la voz. El mismo Strauss fue un gran músico de ópera, se casó con una cantante, y conocía perfectamente las cualidades de la voz humana...

De hecho, usted fue *Répétiteur* en la Royal Opera House de Londres, un *background* muy valioso para un futuro director de orquesta, aunque mucha gente desconoce en qué consiste exactamente el trabajo de un *Répétiteur*...

Pues es lo que los alemanes llamarían el *Prüfungszeit* (periodo de prueba), que es cuando empiezas a aprender el arte de la ópera, es decir, qué es la ópera, cómo funciona... Toda casa de ópera tiene un *staff* musical contratado para ocuparse de todo lo que tenga que ver con la función. Cuando era joven, antes de estar en el Covent Garden, empecé en el Glyndebourne Festival como *chorus master*, y como *Répétiteur* tienes que estar capacitado para tocar el piano y hacerlo sonar como si fuera una orquesta... Tienes que preparar a los cantantes y tocar la parte orquestal en el piano para que los cantantes entiendan cómo va a sonar la orquesta, es decir, lo que van a escuchar y lo que no van a escuchar... Tienes que ayudar a los cantantes con el texto en el idioma que sea, porque aunque se trate de un cantante inglés cantando en inglés, también se necesita trabajo y ayuda para hacer que el texto se entienda... Además, hay que entender las cualidades de cada cantante, porque lo que a una persona le puede resultar muy difícil, para otra en cambio puede ser muy fácil, y tienes que ayudarlos para que lo canten con sus mejores capacidades... Y recuerdo que de joven en el Covent Garden también hice muchísimo *prompting*, porque en aquella época se hacía en cada ópera, les dabas las pistas y les soplabas las palabras a los cantantes... ¡Era una forma fantástica para aprender una ópera! Pero ahora nadie hace *prompting*; de hecho, Plácido Domingo y Angela Gheorghiu son las únicas personas en el Covent Garden que necesitan un *prompter*... Pero ahora ya no hay *prompters*, por lo que tienes que ir fuera para encontrar a gente que tenga experiencia en hacer eso, pero yo lo hice de joven: lo hice con *Rigoletto*, *Trovatore*, *Salome*, *Rosenkavalier*, *Arabella*... en mi primer año en el Covent Garden. También hice *Die Walküre*, así que hice mucho *prompting* en alemán y en italiano... y también de francés...

Por cierto, ¿qué tal la experiencia de escuchar la voz de Pavarotti desde la *prompt box*?

Sí... Fue una experiencia increíble, muy emocionante... Pavarotti no era un músico rápido y preparado, por lo que tenía que trabajar duro para aprender, pero cuando aprendía algo, luego ya no lo olvidaba nunca, y sabía exactamente la forma en la que tenía que ser... Así que, en cierto sentido, me necesitaba para algunas entradas con pulso rápido, pero era increíblemente responsable... Estar tan cerca de ese extraordinario sonido y sentir esa potencia, fue, sin duda, una de las mejores experiencias de mi juventud... Y diría que incluso más emocionante todavía fue hacer de *prompter* para Leontyne Price en *Trovatore*,



© B. EALOVEGA

“La voz es la base y una parte fundamental para hacer buena música”, afirma el director Sir Mark Elder.

porque era una voz que yo no conocía y ella solo había cantado un poco durante los ensayos; era ya al final de su carrera... Así que yo no sabía qué iba a pasar durante la función, porque en los ensayos había estado muy callada (risas). Pero la verdad es que nos entendimos muy bien... Durante la función, en su primer aria, cantó una frase realmente arrolladora por su belleza, y yo estaba tan emocionado, que me olvidé de hacerle el *prompter* para la siguiente línea, y ella no sabía la letra, porque estaba acostumbrada a tener siempre el *prompter*, que era lo normal durante una función (risas), y si no lo oyes, no sabes qué viene después... Así que, como no tenía ni idea de la letra, simplemente se la inventó... Fue muy divertido (risas)... pero yo estaba abochornado...

¿Y qué recuerda de su trabajo como asistente de Georg Solti en el Covent Garden londinense?

Solti estuvo en el Covent Garden durante diez años, y yo estuve allí durante sus dos últimas temporadas... Era un hombre muy difícil porque tenía un temperamento increíble, era tenso como músico; lo que hacía que todo el mundo estuviera tenso... Por supuesto, a mí me fascinaba verlo trabajar, y ver a la compañía trabajar con él, pero tengo que decir que no disfruté mucho la forma en la que hacía música... Era emocionante pero también era visceral; para mí su forma de dirigir era muy rápida, muy acelerada, muy *rushed*... Pero lo más importante es que pude aprender mucho viéndolo y escuchándolo... Recuerdo que me llevó a Viena para ser su asistente cuando grabó *Parsifal*; yo era aún muy joven y él fue muy generoso conmigo, y eso siempre lo he tenido muy presente y nunca lo olvidaré... Me apoyó mu-

“Un aspecto muy importante para la música de Strauss es el carácter, la orquesta tiene que aprender qué es lo que está retratando con la música”

cho y apreciaba mi trabajo; de hecho, la primera orquesta que dirigí en América fue precisamente su orquesta, la Sinfónica de Chicago... Así que para mí fue, en cierto sentido, una gran influencia...

Hablando de Wagner, usted fue el primer director británico en dirigir una nueva producción en el Festival de Bayreuth, ¿le resultó difícil adaptarse al particular foso del Festspielhaus?

Todo el mundo me decía que no iba a ser difícil, pero la verdad es que es muy difícil, porque necesitas tiempo para acostumbrarte. Cuando regresas luego el segundo o el tercer año, estás mucho más acostumbrado, y ya eres capaz de controlarlo, pero el primer año es muy muy difícil... Yo era muy joven, quizás, demasiado joven, y la experiencia me resultó extraña y complicada, porque todavía no había trabajado mucho en Alemania y tampoco en alemán... No es como ahora, que sé lo que hacer y lo que tengo que decir, pero por aquel entonces era muy joven y no sabía cómo hacer que funcionara, ya que trabajar con orquestas alemanas es diferente a trabajar con orquestas inglesas y americanas...

Lleva más de dos décadas con su orquesta The Hallé de Manchester, de la que es Director Musical desde septiembre de 2000, ¿pero qué significó para usted hacerse cargo de esta legendaria orquesta en ese momento?

Para mí, fueron dos cosas... Fue un sueño hecho realidad, porque siempre quise ser lo suficientemente bueno y experimentado, para que, un día, pudiera ser el Director Musical de una orquesta en mi propio país, hacer música para mi propia gente, comunicarme con mi propio público... Por supuesto, ya había hecho esto durante muchos años en el London Coliseum cuando estaba a cargo de la English National Opera, pero el contacto con el público es un poco diferente en un teatro, con respecto a una sala de conciertos... Y lo hice durante muchos años y tuvimos momentos maravillosos y también momentos difíciles, pero quería establecer relaciones con el público de una sala de conciertos, es decir, ser parte de la *community*... Y es difícil sentir que eres parte de la *community* de Londres, cuando estás en el medio de esta gran ciudad, donde hay tantas otras cosas... Así que cuando se me pidió ir a Manchester, por una parte, estaba muy emocionado, honrado y agradecido, pero, al mismo tiempo, la situación financiera en Manchester era muy muy grave, no era buena en absoluto, y la orquesta estaba casi en bancarrota... Así que les dije que no iría y que no empezaría allí hasta que la situación financiera estuviera asegurada... Y lo hice junto a mi querido amigo John Summers, que vino a la orquesta conmigo... Empezamos juntos y resistimos juntos. Todo el mundo sabía que teníamos una buena relación, y que éramos buenos colegas y muy buenos amigos, y eso ayudó mucho porque, de hecho, eso es algo que no suele ocurrir y a veces hay toda una guerra entre el director de orquesta y el *management*... John fue chelista y sabía lo que era estar en una orquesta, tenía una gran experiencia y, además, era muy inteligente, con un instinto magnífico... Y por supuesto, también muchas veces estábamos en desacuerdo (risas), porque las cosas eran difíciles de gestionar, pero éramos buenos colegas, y eso hizo que la orquesta floreciera... Y para mí, también, estaba el reto de que era mi primera orquesta sinfónica en Inglaterra y además, una orquesta con una historia increíble... The Hallé estaba muy debilitada tras la muerte de Barbirolli, no estaba en buen lugar, no estaba feliz; y los directores que iban no conseguían hacer que fuera espectacular... La gente me pedía por favor que fuera a Manchester, y relanzara la Hallé... Así que me di cuenta que se me había dado una oportunidad que solo ocurre una vez en la vida... ¡Y todavía estoy aquí! ¡21 años!

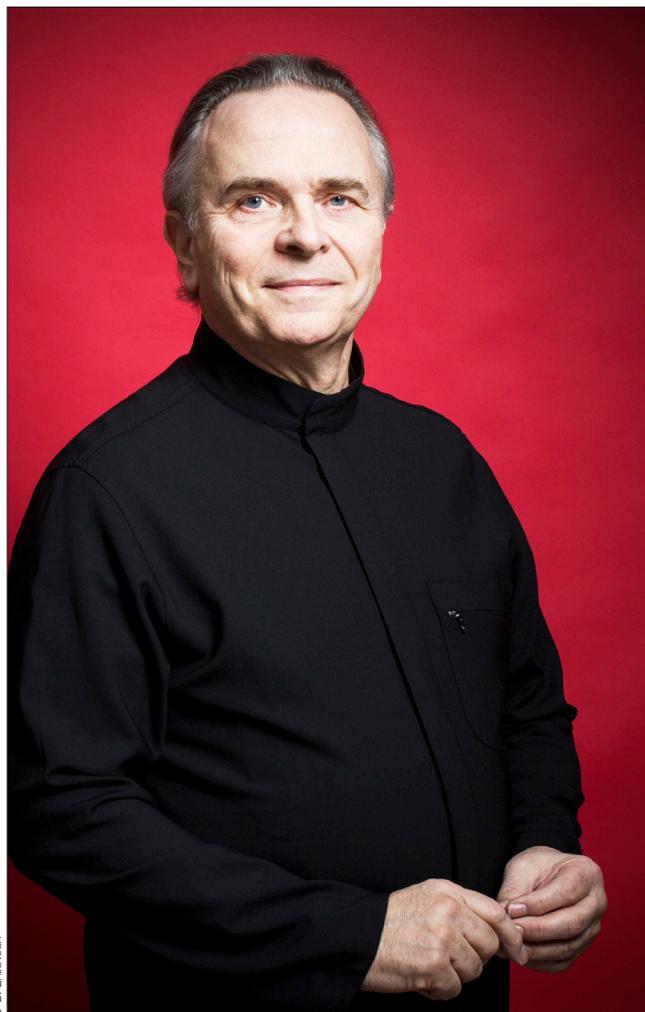
“He estado tratando de devolver a la orquesta Hallé a ese periodo después de la guerra en el que Barbirolli hizo que creciera nuevamente”

¿Qué rol ejerce esta orquesta en una ciudad como Manchester, famosa por el fútbol?

La mejor forma de explicarlo es que todos los taxistas conocen The Hallé, aunque no vayan a los conciertos (risas), porque The Hallé es parte de la ciudad. The Hallé es la orquesta profesional más antigua de Inglaterra, su primer concierto data de finales de 1850; tenía una gran reputación, porque los músicos convivían y trabajaban juntos semana tras semana y el propio Hallé era un hombre encantador e inteligente, que no tenía experiencia dirigiendo pero aprendió cómo hacerlo y preparó a la orquesta para ser buena... No puedes tener un buen equipo de fútbol sin entrenador, es decir, no puedes tener al Manchester United sin Alex Ferguson... Y con la orquesta Hallé pasó lo mismo; aprendió a hacerles tocar juntos, y eso no pasaba en Londres, pero después de la Segunda Guerra Mundial no hubo nada... todos desaparecieron... Y llegó Barbirolli, que hizo un trabajo increíble en muy poco tiempo, unió a la orquesta y empezó a hacer cosas especiales, hasta el principio de 1970, que es cuando falleció... Y lo que yo he estado tratando de hacer es devolver a la orquesta a ese periodo después de la guerra en el que Barbirolli hizo que creciera nuevamente, para devolver también la orquesta a la *community*, y hoy la *community* ama a la orquesta, y la respeta y la apoya... Tener música en vivo es una parte muy importante de la *community*; no solo de la ciudad, aunque por supuesto tiene que tener su sede en la ciudad, pero, también salimos a otras ciudades más pequeñas, bajamos a Bristol, subimos a Newcastle...

The Hallé ha realizado numerosas grabaciones de música británica. Hábleme de Elgar, un compositor muy vinculado al repertorio de esta orquesta y por el que usted siente una gran predilección...

Sí, así es, siempre he amado esta música desde joven, pero desconocía que sus obras eran tan grandes y ambiciosas, como las dos Sinfonías, el *Concierto para violín*, los oratorios..., son todas obras que requieren tiempo para conocerlas bien, y eso es una de las cosas que más me apasiona de estar aquí en Manchester... He pasado mucho tiempo trabajando la música de Elgar, para mí esto ha sido una de las cosas más importantes cuando vine aquí, porque estaba decidido a conseguir que la Hallé fuera la mejor orquesta en el mundo para tocar música británica, y quería conseguirlo haciendo regularmente ese repertorio y ensayando con mucho cuidado las obras, porque hay una cantidad enorme, y hay diferentes estilos... El problema para hacer música británica bien no reside en la música misma, sino en la forma de dirigirla y tocarla; si no la ensayas lo suficiente y no encuentras el secreto para las voces de determinados compositores, la gente tendrá una impresión grisácea, no habrá nada distintivo... Tiene que ensayarse para que todo el mundo sepa lo que requiere esa música en particular... Por ejemplo, nunca olvidaré cuando ensayé por primera vez *The Dream of Gerontius*, que nunca había dirigido antes; alguien me dijo que era la primera vez que ensayaban la obra desde la muerte de Barbirolli, porque normalmente ellos la leen una vez pero no la ensayan, y se trata de una fantástica partitura orquestal, es una obra brillante... Y el año que viene vamos a hacer los tres oratorios en ocho días...



© B. EALOVICA

“Uno de los problemas con las Sinfonías de Elgar es que son muy largas y es difícil mantener la atención del público si nunca las ha escuchado”, indica uno de los grandes especialistas actuales en el sinfonismo británico.

Una última pregunta: ¿por qué cree que esos oratorios, y la música de Elgar, en general, no se programan mucho fuera de Gran Bretaña?

Poco a poco está llegando, y hay directores que están defendiendo su música, como Daniel Barenboim, por ejemplo, que siempre ha adorado a Elgar, y también hay otros directores que disfrutan haciéndolo, pero el problema con Elgar, es que si bien tiene una relación con Brahms y la tradición alemana de finales del siglo XIX y viene de dicha tradición, él tiene una voz muy individual, porque no olvidemos que una de las cosas más apasionantes de Elgar es que es en gran parte autodidacta... No fue realmente a uno de esos *colleges* o conservatorios en Londres, sino que simplemente lo hizo él mismo y encontró su camino... Y todavía me sigue encantando su música después de todos estos años; me encanta llevarlo al extranjero, de hecho, voy a dirigir su *Segunda Sinfonía* en Bélgica, por ejemplo... Tenemos que hacer estas obras y mostrar al mundo la belleza de la música británica, y saber cómo ensayarla y explicarla a los músicos, pero uno de los problemas con las Sinfonías de Elgar es que son muy largas y es difícil mantener la atención del público si nunca las ha escuchado, pero eso no debe impedir que se programen... Yo hice la *Tercera Sinfonía* en Dallas el año pasado, ¿se puede imaginar? Y los músicos estaban muy contentos de tocarla porque les ayudé a entenderla y sentían que la conocían en profundidad...

Eso es llevar Elgar al más allá... Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Teresa

por Daniel Bianco *

El pasado 13 de mayo llegó la noticia pronto. Teresa Berganza había fallecido. La amiga de largas y fabulosas conversaciones, de confidencias. La artista inigualable. Una de las grandes voces de la lírica mundial. Esa voz suya que llevó nuestra música hasta donde nadie hubiera imaginado; que voló de sueño en sueño hasta regalarnos la pura belleza; esa divina hermosura que ya nadie nos puede arrebatar porque forma parte de nosotros, de nuestra vida.

Me parece mentira, mi querida Teresa. No me acostumbro. Todavía no me hago a la idea de que no vamos a volver a hablar de tantas cosas. Tan felices y tan libres.

Teresa era un ser único en todos los sentidos. De firme y envidiable personalidad y fuertes convicciones personales y artísticas. De un milagroso don para la escena y el canto. De un talento difícil de encontrar. Marca intransferible de la casa. Y no solo dedicó su vida por completo a la música, sino que esa verdad que le otorgaba a todo logró el amor que hacia ella sienten y han sentido, ese amor que sentirán innumerables personas en el mundo. Por esa verdad limpia, por tu voz, por tu entrega, por tu exigencia, por tu sonrisa, tu compromiso, tu humanidad..., estarás siempre en nuestra memoria hasta que la memoria se extinga con nosotros.

Qué dolorosa pérdida. Ella que era alimento para el alma. Su voz tenía la asombrosa cualidad de hacer felices, quién sabe cómo, los momentos difíciles.

Teresa que quiso irse sin hacer ruido, pero no pudo. Lo siento ¿Cómo iba a poder hacerlo siendo como era



referente insustituible de varias generaciones de cantantes, de aficionados de todas las edades y continentes que siempre le vamos a estar agradecidos? Cómo iba a marcharse de puntillas un ser de esa naturaleza, tan especial, tan presente, tan importante en nuestras vidas desde hace tantos años que se diluye en la memoria.

Tengo, eso sí, tenemos, su voz grabada que reconforta y fortalece. El recuerdo inmortal de noches prodigiosas, de momentos felices. No es poco, sino todo lo contrario. Es un tesoro sublime, pero eso no quita que la vaya a echar en falta siempre. Porque Teresa era uno de esos seres que parece que no van a desaparecer nunca. Que la muerte no va con ellos. Así era Teresa. Mi querida Teresa.

* Director del Teatro de la Zarzuela

Joaquín Rodrigo y el comienzo del éxito

Joaquín Rodrigo y el comienzo del éxito es el título del nuevo libro del profesor Fernando Pérez Ruano cuya presentación tuvo lugar en el Real Casino de Madrid y que contó con la intervención del director de orquesta Enrique García Asensio. El acto estuvo presidido por el vicesecretario de la insigne institución civil madrileña, el catedrático de Historia Moderna de la UAH José Ignacio Ruiz Rodríguez.

El libro, según explicó Pérez Ruano en la presentación, es un trabajo de investigación que aborda de manera inédita la primera década de andadura artística nacional e internacional, a través de las orquestas españolas de rango profesional en la época, de la universalmente conocida obra *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta tras su estreno en Barce-



lona en noviembre de 1940. Cuenta, además, con notas introductorias a modo de prólogo de José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga; Tomás Marco, compositor español de renombre internacional y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; el mencionado maestro García Asensio y el concertista de guitarra clásica Pablo Sáinz-Villegas.

Al acto de presentación asistió la hija del maestro Rodrigo, doña Cecilia Rodrigo Kamhi.

Joaquín Rodrigo y el comienzo del éxito
Autor: **Fernando Pérez Ruano**
156 páginas

El fuego de Juana de Arco en el Teatro Real

La adoración de la dama celestial y la turba fanática prendiendo en la hoguera a una mujer acusada de brujería constituyen los extremos de la representación medieval de lo femenino que unifica este estimulante programa doble, conformado por *La damoiselle élue* de Debussy como prólogo a *Juana de Arco en la hoguera* de Honegger. No escasean las conexiones entre ambas obras, pues aun cuando las dos reniegan del título de "ópera" (estamos ante una cantata simbolista en el caso de Debussy y de un oratorio dramático en el de Honegger), fueron compuestas teniendo a Wagner en mente. Por un lado, un joven Debussy capaz de tocar al piano de memoria *Tristan und Isolde*, antes de renegar del hechizo del "viejo mago" en *Pelléas et Mélisande*. Por otro, un Honegger en la cúspide de su carrera, fascinado (a la vez que su libretista Paul Claudel) por el concepto wagneriano de "obra de arte total", pero dispuesto a alcanzarlo con unos mimbres totalmente nuevos.

Con duraciones y registros dramáticos y musicales contrapuestos y perfectamente complementarios, *La damoiselle élue* resplandece como una vidriera de Fra Angelico, mientras el colorido modal, los agregados politonaes y el timbre fantasmagórico de las ondas Martenot de *Jeanne d'Arc au bûcher* parecen reflejar su luz en los muros de piedra (para más información, consultar la amplia entrevista del mes pasado en RITMO a Joan Matabosch, director artístico del Teatro Real; Àlex Ollé, de La Fura del Baus y



La actriz francesa Marion Cotillard encarnará a Juana de Arco en el Teatro Real.

responsable de la presente puesta escénica y Juanjo Mena, director musical para ambas obras).

En el reparto destaca la presencia de la afamada actriz francesa Marion Cotillard como

Jeanne d'Arc, estando además Sébastien Dutrieux, Sylvia Schwartz, Elena Copons, Enkelejda Shkosa, Charles Workman y Torben Jürgens, así como Camilla Tilling para la obra de Debussy. Las funciones, entre el 7 y el 17 de junio.

 ⇒⇒ www.teatroreal.es

Muerte o Retorno, temporada 2022-23 del L'Auditori de Barcelona



L'Auditori de Barcelona presentó la temporada 2022-23, que con el título de 3º movimiento: *Muerte o Retorno*, pone el punto y final a un relato artístico articulado en tres temporadas consecutivas. Un viaje que comenzó con la *Creación* (2020-21), siguió con *Amor y Odio* (2021-22) y acabará con este último episodio que situará al oyente en el inevitable final, explorando diferentes aproximaciones a la muerte.

De esta manera, la temporada llega llena de grandes obras maestras concebidas en torno a las reflexiones de madurez de las etapas finales de la vida. Los *Kindertotenlieder* de Mahler, el Cuarteto para el fin de los tiempos de Messiaen, el *Canto del destino* de Brahms, las Cuatro últimas canciones de Strauss o los réquiems de Victoria, Morales, Guerrero y Mozart son sólo algunos ejemplos.

El pistoletazo de salida lo dará la segunda edición de la Bienal de Cuartetos de Barcelona, co-comisariada con el Quartet Casals. Y es que los estrenos serán, una vez más, uno de los pilares fundamentales de la próxima temporada de L'Auditori, además de la gran apuesta que la casa hace por los proyectos patrimoniales. De este modo,

habrá una cincuentena de estrenos (de los cuales 23 estrenos mundiales) y cuarenta proyectos de patrimonio. En este marco, cabe destacar la conmemoración del centenario de la muerte del compositor tortosino Felipe Pedrell, acompañada de la recuperación de su obra *l triunfi*, que interpretará la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC) tanto en L'Auditori como en la gira de territorio que hará por Cataluña.

En el campo de la nueva creación, L'Auditori tendrá como compositores invitados a Sofia Gubaidulina y Hans Abrahamsen.

Por su parte, la OBC inicia una nueva etapa de cuatro años con la titularidad de Ludovic Morlot, contando también con la incorporación de Marta Gardolińska como Principal Directora Invitada, a los que hay que unir a Nicolas Altstaedt, Artista Invitado en la próxima temporada de L'Auditori. Y la presencia de nombres internacionales como Sarah Connolly, Narek Hakhnazaryan, Andreas Ottensamer; Sara Ferrández, Heidi Melton, Marta Mathéu, Serena Sáenz, Jorge Navarro Colorado, Emmanuel Pahud, Zoi Tsokanou, Rebecca Tong, Anja Bihlmaier, Elim Chan, Trevor Pinnock, Vasily Petrenko, Roderick Cox, Juanjo Mena, Cristian Macelaru, Matthias Pintscher, Jörg Widmann, Nacho de Paz, Pablo Ruso Broseta, Jordi Francés, Jordi Savall, Ensemble O Vos Omnes o el Quartet Gerhard, entre muchos otros, así como multitud de actividades socioeducativas, presencia de orquestas internacionales y proyectos derivados de la temporada.

 ⇒⇒ www.auditori.cat/es

36 edición del Festival Castell Peralada, "al más puro estilo Peralada"

La 36 edición del Festival Castell de Peralada se celebrará entre el 8 de julio y el 6 de agosto, con una programación de un total de 18 espectáculos que se podrán disfrutar entre el Auditorio Parque del Castillo, el claustro y la iglesia del Carmen y, como novedad, el Nou Celler Perelada, inaugurado recientemente y que se abre también a través del Festival como espacio de creación y maridajes artísticos, y al que Rafael Aranda, de RCR, ha dedicado el cartel del festival en esta edición. El Festival Castell de Peralada, organizado por la Fundació Castell de Peralada, cuenta para esta edición con un presupuesto de 3,7 millones de euros para seguir su firme compromiso con las artes, el territorio y el mecenazgo cultural.

Entre las propuestas de esta 36 edición, hay que señalar los recitales vocales de Josep Carreras, que volverá a subirse al escenario de Peralada (3 de agosto) junto a la Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu, noche en la que el Festival le hará entrega de la Medalla de Honor de este certamen; la joven mezzo Emily D'Angelo (23 de julio), la soprano Sonya Yoncheva (2 de agosto), la soprano Lise Davidsen (4 de agosto) y la soprano Ermonela Jahó (5 de agosto), que ya enamoró al público del Festival con su interpretación de *Madama Butterfly* en 2017.

Este verano volverá también la producción operística con el estreno de *The Fairy Queen* de Purcell (22 de julio), con dirección musical de Dani Espasa y con Joan Anton Rechi en la dirección escénica. El Teatro Real regresa este verano al Festival de Peralada antes de poner punto final a su temporada. Las bases estables del coliseo madrileño actuarán el 29 de julio, interpretando *Hadrian*, la ópera contemporánea (versión concierto semiescenificada) del cantante y compositor Rufus Wainwright, que contará con las voces de Thomas Hampson, Ainhoa Arteta, Xabier Anduaga, Vanessa Goikoetxea y Rubén Amoretti. Al día siguiente, 30 de julio, el Coro y Orquesta del Teatro Real volverá con *Nabucco* de Verdi (versión concierto) bajo la batuta de Nicola Luisotti y con la soprano Anna Pirozzi (Abigail), George Petean (Nabucco) y Dmitry Belosselskiy (Zaccaria) en los roles principales.

También llegará al claustro del Carmen el concierto *Sfogava con le stelle* de Raquel García-Tomás (27 de julio), tres obras de esta compositora inspiradas en el barroco y en diálogo con Bach y Monteverdi, interpretadas por Cosmos Quartet, Noelia Rodiles y con las voces de Lidia Vinyes Curtis y O Vos Omnes.

La actriz Monica Bellucci pondrá voz a Maria Callas, a través de la lectura de cartas y documentos escritos por la propia so-



Durante la presentación del 36 Festival Castell de Peralada, con Isabel Suqué Mateu, presidenta de la Fundació Castell de Peralada, y Oriol Aguilà, director del Festival Castell de Peralada.

prano. Dirigida por Tom Volf, y con música interpretada per la GIO Symphonia, bajo la dirección de Francesc Prat, llega el 15 de julio *Lettres et mémoires*, un espectáculo en el que Callas podrá explicar con sus propias palabras la verdadera historia de su vida.

Además de estos espectáculos, hay que destacar la presencia de Joan Manuel Serrat, Pink Martini, Lucas Vidal y un amplio abanico de actuaciones de danza, con el Bayerisches Staatsballett (Ballet de la Ópera de Múnich), que inaugurará el Festival el 8 de julio, el bailarín Sergio Bernal, *On Before* o el espectáculo protagonizado por el mítico bailarín cubano Carlos Acosta, así como numerosas actividades paralelas.

Las entradas están a la venta en la web del Festival y en el teléfono 902 374 737.

  => www.festivalperalada.com

Temporada 22-23 de Euskadiko Orkestra, de la tragedia a la superación

La nueva temporada de Euskadiko Orkestra nos lleva de la tragedia a la superación a través de la música y de sus grandes ejemplos: de la crudeza de Shostakovich, a los fantasmas de Tchaikovsky, la Sinfonía más grande de Bruckner y la obra más famosa de Carl Orff. La orquesta recuperará proyectos abandonados en la pandemia, como el estreno de *Mamu kantak* de Carpenter, obra encargada conjuntamente con tres orquestas británicas. La creación vasca también cobrará importancia con el estreno de *Mare Marginis*, obra encargo a Ramón Lazkano, así como con el cierre del proyecto *Elkano: Mundubira musika bidelagun*, que vendrá de la mano de Zuriñe F. Gerenabarrena y su obra *Lorraz*, después de cumplir con la vuelta al mundo a través del imaginario de nuestras/os compositoras/es.

Euskadiko Orkestra fomentará asimismo el descubrimiento de obras rara vez interpretadas y que merecen ser escuchadas, como *Doctor Atomic Symphony* de Adams y otros trabajos de autores poco conocidos en Euskadi como Veprik y Dzenitis. Para cumplir con este propósito, se contará con artistas de la talla de Alexei Volodin, Alena Baeva, Yulianna Avdeeva, Dinis Sousa, Roderick Cox o Frank Peter Zimmermann. Y recibirán a grandes artistas vascos como el Orfeón Donostiarra en su 125 aniversario, Easo Gazte y Easo Eskolania, Carlos Mena y la soprano Jone Martínez. Por su parte, Robert Treviño seguirá como director titular de Euskadiko Orkestra.

  => <https://es.euskadikoorkestra.eus>

Ibermúsica presenta su nueva temporada 2022/23

53 años después de su fundación, Ibermúsica continúa apostando por la máxima calidad en sus series, siendo uno de los ciclos de música clásica de referencia en el mundo. La inauguración de la temporada 22/23 tendrá lugar el 26 de octubre y durará hasta el 4 de mayo, ofreciendo un total de 24 conciertos, 22 en las series Arriaga y Barbieri y dos conciertos extraordinarios, uno con los Niños Cantores de Viena y la cita inaugural con el mítico violonchelista Yo-Yo Ma y Kathryn Stott.

2022/23 marca el regreso de algunas de las orquestas más destacadas a nivel mundial, como la Royal Concertgebouw, Filarmónica de Berlín, Philharmonia, Bamberger Symphoniker, Münchner Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Budapest Festival Orchestra, Sinfónica de Radio Fráncfort, London Philharmonic, St. Louis Symphony Orchestra, Sinfónica de Amberes, Belgian National Orchestra, Bach Collegium Japan, Filarmonica della Scala, Coro y Orquesta Sinfónica Giuseppe Verdi o Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma.

Por el podio del Auditorio Nacional de Música pasarán maestros tan relevantes como Zubin Mehta, Ivàn Fischer, Stéphane Denève, Krzysztof Urbański, Santtu-Matias Rouvali, Jakub Hrusa, Alain Altinoglu, Elim Chan Daniel Harding, Claus Peter Flor, Masaaki Suzuki, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Vasily Petrenko, Josep Vicent y Edward Gardner. La temporada contará, también, con una gran presencia de solistas internacionales, como Yuja Wang, Leif Ove Andsnes, Denis Kozhukhin, Francesco Piemontesi, Víkingur Ólafsson, Evgeny Kissin, Patricia Kopatchinskaja, Nemanja Radulović, Leónidas Kavakos, Pablo Sáinz-Villegas, Yo-Yo Ma, Kathryn Stott, Pablo Ferrández, Truls Mørk, Katharina Konradi, Louise Alder, Anna Bonitatibus y un largo etcétera.



Kirill Petrenko, que debuta en Ibermúsica, dirigirá en dos programas a la Filarmónica de Berlín.

Los conciertos tendrán lugar en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid y comenzarán a las 19:30 h. Con el objetivo de llevar la música a todos los públicos, la entidad ofrecerá abonos de 4, 7 u 11 conciertos desde 145€, con un amplio abanico de precios y opciones de pago. También se podrán adquirir entradas sueltas con reducciones exclusivas para abonados, que podrán beneficiarse, además, de un 30% de rebaja en el importe de su abono si invitan a un nuevo abonado con la promoción "Quien tiene un amigo, tiene un tesoro".

  ⇒⇒ www.ibermusica.es

IV Festival Internacional de Guitarra de Madrid

Organizado por la guitarrista Laura Verdugo del Rey, a través de la asociación ProMúsica y Guitarra, el IV Festival Internacional de Guitarra de Madrid se celebrará del 10 al 19 de junio de 2022 y esta edición estará dedicada al maestro Joaquín Rodrigo, por el 120 aniversario del nacimiento del compositor. Por ello, en todos los conciertos se interpretará una obra suya, desde la inauguración con David Russell (10 de junio) y en los restantes conciertos, con intérpretes de la talla de Rafael Aguirre (11 de junio), Ricardo Gallén (12 de junio), Dúo Aryaga (16 de junio), Ana Vidovic (17 de junio) y Ana María Lordache (19 de junio).

Las actividades se han programado en torno a cuatro grupos: los conciertos, el concurso, la formación y proyección de los jóvenes intérpretes y la feria de guitarras. Más información en la web del festival:

  ⇒⇒ www.festivalguitramadrid.com

Fundació
Música
Ferrer-Salat

Empowering people through music since 1982

Convoca el

**XL PREMIO REINA SOFÍA
DE COMPOSICIÓN MUSICAL**

Con una dotación de 100.000€,
destinada a la música sinfónica

Se admitirán a concurso obras inéditas, no estrenadas,
recibidas antes del 31 de diciembre de 2022, en el domicilio
social: Avda. Diagonal, 549 08029 BARCELONA

Para más información sobre las bases visite
www.fundaciomusicaferriersalat.com

Curiosidad, pasión y ambición artística: nueva temporada de la Orquesta y Coro Nacionales de España

La Orquesta y Coro Nacionales de España presentó su nueva temporada 2022/23 en un acto celebrado en el Auditorio Nacional de Música, que contó con la participación Joan Francesc Marco, director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), David Afkham, director titular y artístico de la OCNE, Miguel Ángel García Cañamero, director del Coro Nacional de España y Félix Palomero, director técnico de la OCNE. También participaron, en la sala o través de vídeos, varios de los compositores y compositoras, directores y directoras e intérpretes que participarán en la nueva temporada.

Un total de 113 actuaciones compondrán la nueva temporada, estructurada en ocho espacios de programación: 22 programas triples (viernes, sábado y domingo) del ciclo *Sinfónico*; tres programas del ciclo *Descubre...*

Conozcamos los nombres; 24 conciertos del ciclo *Satélites*, la propuesta de música de cámara y polifonía, con miembros de la orquesta y del coro; los dos conciertos sinfónicos del festival *Focus*, que llega a su tercera edición; las cinco actuaciones de los conciertos *En Familia*; los 10 conciertos de las giras; tres conciertos extraordinarios y la actividad del Área Socioeducativa.

La temporada se iniciará el 23 de septiembre con la música del compositor húngaro György Ligeti, de quien se celebra su centenario en 2023, cuya obra será una de las tres líneas temáticas que recorrerán los conciertos sinfónicos. Las otras dos líneas temáticas serán *Orillas del Báltico*, que pone en valor la rica cantera e importancia musical de la región a través de obras de Tchaikovsky, Shostakovich, Kaija Saariaho o Arvo Pärt y *Visiones de América*, que incluye autores que han marcado la identidad musical norteamericana, así como compositores europeos inspirados por ella.

Se ha prestado, además, una atención especial a la presencia de mujeres creadoras y directoras. Entre las primeras destacan María Teresa Prieto, Lili Boulanger, Unsuk Chin, María Eugenia Luc o la ya mencionada Saariaho en el ciclo sinfónico; o Alicia Díaz de la Fuente, Marisa Manchado e Inés Badalo, en el ciclo *Satélites*. Y entre las directoras, Alondra de la Parra, Anja Bihlmaier, Simone Young e Isabel Rubio.

David Afkham dirigirá ocho de los programas del ciclo sinfónico. Directores españoles como Juanjo Mena, Jaime Martín, Pablo Heras Casado, Josep Pons y Miguel Ángel García Cañamero se pondrán también al frente de la OCNE. Entre los directores invitados estarán Anja Bihlmaier, Alondra de la Parra, Vasili Petrenko, Thomas Adès, Simone Young, Ton Koopman y Leonidas Kavakos, que será artista invitado durante la temporada 2022/23, participando en los ciclos Sinfónico y Satélites en su doble faceta de violinista y director de orquesta.

Entre los solistas de esta temporada estarán el flautista Juana Guillem, miembro de la orquesta, además de los



De izq. a dcha., Félix Palomero, Joan Francesc Marco, David Afkham y Miguel Ángel García Cañamero.

violinistas Anthony Marwood, Leticia Moreno, Janine Jansen y el ya mencionado Kavakos; los violonchelistas Narek Hakhazaryan y Alban Gerhardt, los pianistas Daniil Trifonov, Seong-Jin Cho y Bertrand Chamayou, el clarinetista Kari Kriikku, el Cuarteto Quiroga, así como algunas de las principales voces españolas e internacionales y varias agrupaciones corales de nuestro país.

La presencia del Coro Nacional de España es este año mayor que en temporadas anteriores, y es especialmente relevante por la importancia de las partituras que se afrontará como el *Requiem* de Ligeti, *Te deum* de Dvorák o *Elías* de Mendelssohn, entre otras.

Nueva creación española

En el ámbito de la nueva creación española se estrenarán encargos realizados a María Eugenia Luc y Benet Casablanca, asimismo, se estrenará *The exterminating Angel Symphony* de Thomas Adès, co-encargo con otras orquestas internacionales, y se presentará por primera vez en España el *Concierto para piano y orquesta* de Mason Bates, protagonizado por Daniil Trifonov.

Varias propuestas iniciadas en las temporadas anteriores tienen su continuidad en la próxima: como los ciclos *Descubre...* *Conozcamos los nombres*, el *Focus Festival* en su tercera edición, de nuevo en colaboración con la Fundación Juan March; el ciclo *Satélites*, con un total de 24 conciertos, a cargo de músicos de la Orquesta y Coro Nacionales de España agrupados en diferentes formaciones instrumentales y vocales; y los conciertos *En Familia*.

Del mismo modo, la ONE estará presente la próxima temporada en siete ciudades españolas con un total de diez conciertos, y a finales de 2022 se presentarán dos nuevas producciones discográficas del sello OCNE, las grabaciones de *Elena y Malvina*, de Ramón Carnicer, nueva edición ICCMU; y de la *Sinfonía Resurrección*, de Mahler, en la versión reducida de José Luis Turina.



Fondazione
ARENA DI VERONA

99th Arena di Verona Opera Festival

17th June/
4th September
2022

OPERA

Carmen
by **Georges Bizet**
17, 24, 30 June/
14, 21, 31 July/
11, 14, 27 August

Aida
by **Giuseppe Verdi**
18, 23 June/
3, 8, 16, 24, 28 July/
5, 21, 28 August/
4 September

Nabucco
by **Giuseppe Verdi**
25 June/
1, 7, 10, 23, 29 July/
18 August/ 3 September

La Traviata
by **Giuseppe Verdi**
2, 9, 15, 22, 30 July/
6, 20 August/
1 September

Turandot
by **Giacomo Puccini**
4, 7, 10, 13, 19, 26 August/
2 September

GALA

**Roberto Bolle
and Friends**
20 July

Carmina Burana
12 August

**Domingo
in Verdi Opera Night**
25 August

Fondazione Arena di Verona
Orchestra, Chorus, Ballet
and Technical Team

The most
Italian place
on Earth™

arena.it



Major partner



Automotive partner



Official sponsor



Mobility partner



Media partner



Anna Petrova

El alma eslava de una pianista

por Gonzalo Pérez Chamorro

Scriabin, Rachmaninov, Prokofiev y Pancho Vladigerov como bis... Uno pensaría que es un disco para una virtuosa, pero este *Slavic Heart* está repleto de momentos ensoñadores donde la pianista es una narradora y una poeta... ¿Por qué esta selección y por qué está motivada?

La motivación es puramente personal, es el viaje musical de mi vida. Con *Slavic Heart*, mi cuarto disco y primero en solitario, quería grabar la música que más amaba; obras con las que sentía que tenía algo especial y distinto que decir. Son como un autorretrato, porque las he tocado en muchos momentos cruciales de mi carrera y son representativas del cruce de culturas que hay en mí. Aprendí la Sonata de Scriabin con 15 años y recuerdo lo hipnotizada que estaba con el primer movimiento. Me encantaba cantar y tocarla mientras practicaba en mi casa de Plovdiv (Bulgaria); con ella gané una importante beca en Holanda, donde hice recitales y trabajé con Friedeman Rieger, que con esta obra me abrió un mundo de posibilidades expresivas. Por otra parte, escuché por primera vez las *Variaciones* de Rachmaninov en Ohrid (Macedonia del Norte), donde asistía a las clases magistrales de Boris Romanov. Las aprendí a los 16 años, en un desafío que mucha gente pensó que no lograría, y las toqué en muchos concursos con buenos resultados. Una integrante del jurado de un concurso en Sofía me dijo: "Anna, no sé si es bueno interpretar estas piezas tan joven. ¿Qué vas a tocar cuando tengas 30 años?". Es divertido porque la respuesta es: "¡todavía esta pieza!".

Y nos quedan Prokofiev y Vladigerov...

La Sonata de Prokofiev es una pieza exigente, que escuchaba en la grabación de Simon Trpceski, amigo y fantástico pianista. Cuando me graduaba en la Manhattan School of Music, decidí tocarla en mi recital. La devoré en pocas semanas y la he interpretado en ocasiones relevantes, como en el Concurso Queen Elizabeth en Bélgica, donde fui semifinalista, y en una gira por China y Chile. Prokofiev es uno de mis compositores preferidos, he interpretado sus *Conciertos* n.º 1 y 3 y gran parte de su música de cámara. Lo siento cerca por su sensibilidad, lirismo, sarcasmo... Vladigerov es nuestro héroe de la música clásica en Bulgaria. Es el compositor más reconocido en el extranjero, y como búlgara, tenía muchas ganas de añadir el sabor del folclore de mi país. Su música está profundamente arraigada en mí y corre por mis venas. Me encanta el ritmo, el cromatismo parecido al canto microtonal de nuestras canciones populares; creo que esta pieza captura un lado hermoso de mi gente. Es una representación de mi conexión con la música folclórica.

Se grabó antes de la pandemia, ¿habría cambiado algo si se hubiera hecho ya con la pandemia en nuestras vidas, qué tanto la alteró?



La pianista Anna Petrova ha grabado *Slavic Heart*, un disco con obras de Scriabin, Rachmaninov, Prokofiev y Pancho Vladigerov.

La pandemia hizo que este proyecto fuera mucho más significativo, porque representa mi refugio y mi trabajo más sincero e íntimo. La publicación se retrasó, pero mis razones para presentarlo se hicieron mucho más fuertes. Ahora, con la guerra de Ucrania, con sus atrocidades y devastación, este álbum es una defensa de la cultura y los artistas eslavos al mostrar la hermosa mezcla de Oriente y Occidente. Espero que también sea un recordatorio de que el arte trasciende las fronteras y las diferencias de los pueblos. Me solidarizo con los músicos rusos que han sido sancionados por algo que no defienden, no creen y no quieren. Y son la mayoría. Con suerte, este disco hace pensar que Rusia y su cultura son mucho más que sus líderes políticos, al igual que la de EE.UU o España es mucho más que sus dirigentes.

¿Cuáles son sus proyectos artísticos actuales y futuros?

Los conciertos aumentan y estoy ilusionada por presentar *Slavic Heart* en una gira en Nueva York, Washington DC, California... En Europa tocaré el *Concertino* de Karel Husa en el Festival Mundial de Música de Viento de Praga en julio. Además continuó con la violista Molly Carr, en una gira por Israel (Carr-Petrova Duo). Con Iris Trio, junto a Carr y la clarinetista Christine Carter, estaremos de gira por Canadá con el Proyecto Tierra, una iniciativa artística interdisciplinaria, con obras del pianista y compositor de jazz Florian Hoefner y poesías de Don McKay, que pone el foco en nuestro planeta y en sus relaciones de interdependencia fusionando música y poesía.

Ahora enseña tanto en la Universidad de Louisville como profesora invitada en diferentes escuelas, siendo una de ellas la de Musical Arts Madrid. ¿Cómo encaja la docencia en tu camino artístico y creativo?

Me incorporé a la enseñanza de nivel universitario con 25 años y soy profesora a tiempo completo en la Universidad de Louisville. Me

ha convertido en una música más reflexiva y me aporta mucho. Estoy muy ocupada, pero soy más creativa cuando tengo una agenda más intensa. Ayudar a un artista a crecer, desarrollar un sentido estético y encontrar su propia voz es lo que más valoro. Además, me ha enseñado a priorizar, potenciar y apreciar mis cualidades.

Y qué puede decir a los lectores sobre la pequeña pieza de Vladigerov, la sexta de sus *Acuarelas Op. 37...*

Espero que descubran la música de Vladigerov, lo tiene todo para satisfacer a un pianista o a un melómano. Hay mucho virtuosismo, pero también conmovedora melancolía y lirismo. Si a eso agregas la hermosa métrica irregular de 5/8, 7/8 o 9/8, obtienes una mezcla muy especial y única. Es como un pequeño bombón para cerrar una comida equilibrada y variada.

Muchos lectores pincharán en sus plataformas digitales para escuchar esta grabación, ¿por dónde deben comenzar?

Dejo a ellos que decidan... El álbum se puede adquirir en mi web, en Amazon, iTunes y a través de la web del sello Solo Musica.



<http://anna-petrova.com>

<https://solo-musica.de/en/anna-petrova-slavic-heart>

Iker Sánchez Silva

El Falla más auténtico

por Lucas Quirós

Ha publicado "Falla 1915" recientemente junto a la BilbaoSinfonietta en el sello IBS Classical, que incluye *El amor Brujo* en su primera versión de 1915, de la que existen pocas grabaciones discográficas, y las *Siete canciones populares españolas*, adaptadas por Francisco Domínguez. ¿Cómo surgió el proyecto y qué valoración hace de él?

El proyecto nace con una producción escénica del Teatro Arriaga de Bilbao, en la temporada 19/20. Bajo la dirección escénica de Barbora Horakova interpretamos la primera versión de *El amor Brujo* y el estreno de una nueva orquestación de *Las 7 canciones*. Aprovechamos este encuentro para buscar la posibilidad de grabar este mismo contenido, pero esta vez con una cantaora, como lo había concebido Falla en su creación. Paco Moya, director de IBS Classical, se mostró entusiasmado con la idea. Él nos dio varios nombres y entre ellos estaba María Toledo, una de las cantoras más reconocidas fuera y dentro del circuito sinfónico y con la que hemos trabajado a las mil maravillas, no sólo en el proceso de grabación, sino en la propia presentación del CD el pasado diciembre en la Filarmónica de Bilbao. Las críticas obtenidas hasta el momento están siendo excelentes.

Este disco vino precedido de otra colaboración con IBS, la recuperación de *Maitena*, la ópera de Charles Colin, y acaba de grabar un nuevo CD con obras de Guillermo Lauzurika. Háblenos de estos dos proyectos tan distintos...

Así es. Meses antes tuve la oportunidad de grabar junto a la Sinfónica de Bilbao y la Coral de Bilbao la primera de una serie de óperas vascas que a comienzos del siglo XX la Sociedad Coral de Bilbao encargó a relevantes compositores vascos, con el objetivo de crear un repertorio lírico en euskera. Entre estos destacan los trabajos de Usandizaga, Guridi, Santos Intxausti o Charles Colin. *Maitena* es una pastoral lírica vasca en dos actos, estrenada en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao en 1909. Con la iniciativa de recuperar un patrimonio que se guardaba desde hace muchos años en un cajón, Iñigo Alberdi, gerente de la Coral, me propuso iniciar este hermoso proceso junto a la BOS, con un estupendo elenco y también con IBS Classical. Llevo muchos años desarrollando en paralelo el gran repertorio sinfónico y operístico junto al contemporáneo. Siempre me ha atraído tratar de dar voz a las creaciones actuales y estar al día de la evolución de la escritura musical. Esto además me permite trabajar estrechamente con los creadores, cosa que me parece todo un lujo, así, estas semanas estamos grabando un disco monográfico del compositor Guillermo Lauzurika, con el sello Sinkro Records. El Ensemble de mismo nombre, Sinkro, es una versátil agrupación que lleva más de veinte años promocionando la música actual, avalado con más de veinte discos. Lauzurika nos presenta en este trabajo su obra instrumental, además de varias



El director Iker Sánchez Silva ha grabado "Falla 1915" y mantiene una agenda de grandes proyectos para el verano y la próxima temporada.

piezas electroacústicas, sin duda un trabajo redondo.

Es director artístico de la BilbaoSinfonietta, una agrupación que aborda proyectos muy diferentes y que acaba de tener un gran éxito con *Alzira* de Verdi en la temporada de ópera de ABAO. ¿Cómo es su trabajo con ella?

Nos gusta definirnos como una "orquesta de cámara polivalente y flexible capaz de abarcar la música clásica-contemporánea en diferentes contextos y con una clara dirección: llegar al corazón de la cultura de hoy a través de versiones coherentes y arriesgadas". No solo nos adentramos en la música del siglo XX y XXI, sino que trabajamos con compañías como ABAO y diferentes teatros para cubrir, de la mejor forma posible, las necesidades que estas entidades. Mi trabajo en toda esta vorágine es tratar de coordinar artísticamente todo lo que va sucediendo, anticiparse y buscar nuevos espacios para seguir mostrando nuestro trabajo, además de dirigir musicalmente la mayoría de los proyectos.

Al margen de la BilbaoSinfonietta, ha trabajado con muchas orquestas españolas e internacionales, háblenos de su trayectoria...

Mi trayectoria profesional comienza allá por 2006, cuando gano el concurso que convoca la Sinfónica de Bilbao para ocupar la plaza de director asistente. A partir de entonces, además de mantener hasta el día de hoy una estrecha relación con la BOS, he trabajado en España con orquesta como OBC, OSE, OSPA, OFIL, OST, OCN, entre otras, y en cuanto a orquestas internacionales he colaborado con Oporto Casa da Música, Bayonne Côte Basque o asiduamente con la Sinfónica de Montenegro, abriendo la presente temporada junto a ellos con una gira por el país.

Háblenos de sus próximos proyectos...

En el terreno sinfónico, este mes de junio me pondré frente a la BOS en dos diversos

programas. El primero en el 25 aniversario del Guggenheim y el 100 de la propia orquesta, interpretando los *Cuadros de una exposición*, además de una soberbia obra de Augusta Holmes, *Andromeda*. El segundo será una gala lírica en el Teatro Arriaga. En agosto también seguiré trabajando junto a la BOS en varios conciertos en Bilbao y la provincia de Bizkaia. En cuanto a las óperas, tengo varios títulos cerrados, como *Dido y Eneas*, *Pagliacci*, *Traviata* y para dentro de dos temporadas *Madame Butterfly*, además de varios *Mesías* de Haendel junto a voces como Carlos Mena o Jone Martínez. También tengo varios compromisos en el terreno de la música del siglo XX-XXI: dirigiré en Quincena *Pierrot Lunaire* junto a un estreno de Gabriel Erkoreka, además de una nueva ópera para principios de año de José María Sánchez Verdú. Y para terminar, en cuanto a lo discográfico, acabamos de grabar un monodrama de Asier López, *Bigarren Sexua*, sobre textos de Simone de Beauvoir y próximamente grabaré junto a BilbaoSinfonietta una ópera de cámara de Fran Domínguez, *Arrosa Xuriaren artean*, así como un nuevo disco junto a la Sinfónica de Bilbao con música de Mikel Urdangarín y Bingen Mendizábal.



<http://ikersanchez.com/es>

www.ibsclassical.es/product/falla-1915

Josu de Solaun

Haydn *in tempore belli*

por Blanca Gallego

Este mes de mayo sale al mercado y se presenta en Madrid su nuevo trabajo discográfico en solitario, *Haydn Piano Sonatas*, para el sello IBS Classical, después de las obras completas de Enescu para piano, el disco *Brahms/Schumann* y el recital improvisado *Pandemicity*. ¿Por qué Haydn y por qué ahora?

Lo cierto es que se entrecruzan varias razones. Primero, Haydn es uno de mis compositores preferidos y sus partituras han sido para mí una verdadera consolación durante muchos momentos de mi vida. Me parece uno de los más grandes genios de la Historia Universal, tristemente a veces infravalorado. Llevo años tocando, estudiando y también enseñando estas piezas y sentía que era hora de dejar testimonio de mi mezcla personal con ellas. Siempre he amado a Haydn más que a Mozart o Beethoven. Segundo, odio que se me encasille y el llamado estilo clásico o vienés (término equívoco y resbaladizo donde los haya) era algo que yo notaba que la gente no relaciona mucho conmigo. Mi lado de *enfant terrible*, por cierto algo de lo que Haydn entiende mucho, me llevaba a rebelarme frente a estas etiquetas ramplonas. Amigos queridos, además, me alentaron a que lo hiciera. Tercero, era algo muy distinto de lo que he hecho hasta ahora, algo más propio con mi vida presente, en el que intento combatir los problemas de la prosa de la vida con un poco más de ingenio, humor, aceptación: todo ideas que Haydn nos enseña magistralmente en sus partituras.

Parece que su discografía a largo plazo está muy bien pensada... ¿Qué conecta Haydn con Schumann, por ejemplo? ¿Y con Enescu? ¿Y Brahms?

La conexión entre Haydn y Brahms es profunda. De hecho, el comienzo de la *Sonata en do Menor Hob. XVI: 20*, que incluyo en el disco, era una especie de idea fija en el universo compositivo de Brahms. Citó ese comienzo en algunas de sus canciones, en el tiempo lento del *Segundo Concierto para piano*, en sus *Danzas Húngaras*, etc. Incluso Brahms escribió, como es bien sabido, unas *Variaciones sobre un tema de Haydn*. Haydn era un gran maestro de la variación y un tipo de poeta sonoro con un marco de referencia musical, racional, amplísimo. Creo que esto atraía mucho a Brahms. Hay algo que ambos comparten: una cierta distancia frente al drama. Distancia, que nunca frialdad. Entre Haydn y Schumann las conexiones son todavía, creo yo, más profundas. Ambos son, quizás junto con Beethoven y Scarlatti, los grandes maestros de la digresión, de la parábasis. De nuevo, una interrupción irónica que crea una cierta distancia con el material. Tanto en Schumann como en Haydn prima lo carnavalesco, el mestizaje, la *heteroglossia*, que diría Bajtín: muchos registros coexistiendo, todo ello con cierto ánimo transgresor, pero también lleno



© FERNANDO FRADE

El pianista Josu de Solaun ha grabado un doble álbum con algunas de las Sonatas más bellas de Haydn, "sus partituras han sido para mí una verdadera consolación durante muchos momentos de mi vida".

de ternura. Después las conexiones entre Enescu y Brahms son claras: se conocieron y tocaron juntos. Y entre Haydn y Enescu hay un nexo curioso, su amor por la doble variación. Véase por ejemplo la *Burlesca* de Enescu, de su *Op. 18*, una obra haydniana en espíritu donde las haya.

¿Cuál será su siguiente trabajo en solitario? ¿Y de cámara?

Seguramente un nuevo recital improvisado, titulado *Raíces*, que ofreceré en el ADDA de Alicante este verano. Después de eso, hay muchas sorpresas: compositores españoles vivos, quizás algo de Chopin también, Fauré, Granados o música estadounidense. Hay muchos proyectos en la recámara. De música de cámara, salen ahora dos amados proyectos: uno con el gran chelista Adolfo Gutierrez, titulado *Loss and Love* (ver crítica en este número, página 63 -nota del editor-) y otro de improvisación libre, muy experimental, con el gran saxofonista Josep Lluís Galiana, titulado *First Times*.

¿Qué Sonatas de Haydn ha elegido y por qué?

Todas son Sonatas que he tocado desde niño, incluyendo la primera obra que jamás tocara en un recital de piano, a los 10 años, en 1992. Las decisiones de repertorio son puramente autobiográficas y no históricas o estilísticas. Esta es mi pequeña carta de amor a Haydn.

¿Cree que las grabaciones tienen la misma relevancia que antes? ¿Por qué uno debe o no grabar?

A los humanos nos gusta dejar huellas, surcos, marcas. Huellas en la arena, en la nieve, manos pintadas en las cuevas de nuestros ancestros, etc. El disco es simplemente una forma más de escritura. Se trata de dejar un

testimonio, una pequeña fotografía artística de un momento. En mi caso, lo hago por devoción a esos compositores, para que mi hijo algún día me escuche, etc., etc.

¿Qué proyectos futuros tiene?

Entre este año y el que viene, tocaré con las orquestas de Las Palmas, Extremadura, Granada, Córdoba, Málaga, Valencia, Murcia y la Orquesta Nacional. Esto además de orquestas en Rumanía: las de Ploiesti, Pitești, Oradea, Targu Mureș, Ramnicu Vâlcea, Satu Mare, Timișoara y Bucharest. También haré mi debut con la Orquesta de la Radio de Berlín, mi debut en el legendario *Festival Piano Aux Jacobins* de Tolouse y mi debut oficial como director de orquesta en Rumanía, dirigiendo obras como la *Cuarta Sinfonía* de Dvorák, o las *Sinfonías ns. 88 y 104* de mi amado Haydn. También el estreno de mi *Concierto para piano y orquesta*, que se pospuso por la dichosa pandemia, la publicación de un nuevo libro de poesía titulado *Breve Tratado de Cabuyería*, varios trabajos de composición que espero se toquen y graben también y mi rica vida de docencia, música de cámara, recitales y alguna que otra improvisación para volar un poco más libre.



www.josudesolaun.com

Stefano Trespidi

Arena de Verona: espectáculos para hacer soñar

por Lucas Quirós

La Fondazione Arena di Verona celebra su 99 Festival, siendo su directora artística Cecilia Gasdia y director artístico adjunto Stefano Trespidi, con el que mantuvimos este encuentro para dar a conocer el 99 Festival de Ópera de Arena de Verona 2022, donde además estuvo presente Elina Garanča, que cantará Carmen en su debut en Verona, el que es el más antiguo y famoso festival de ópera al aire libre.

¿Cuáles son las líneas generales de un festival como Arena de Verona?

En primer lugar, respetando la naturaleza del festival desde su creación en 1913, que, contando los años de cierre por las dos guerras del siglo XX, cumplirá 100 años el próximo año 2023, es decir, siendo el verdadero teatro de ópera abierto, no sólo a quienes no pueden permitirse económicamente los costes de los teatros de sala, sino también a quienes normalmente se sienten inadecuados y tienen miedo al teatro histórico de su ciudad, por lo tanto, es un público transversal al que hay que seguir quitando el miedo a la ópera. En este sentido, por ejemplo, la elección de volver a proponer nuestras producciones históricas, un verdadero repaso a la historia del teatro y a sus gustos y modas, garantiza al público una puesta en escena que se ciñe al libreto, apta por tanto para quienes leen el libreto en Wikipedia el día antes de acudir al teatro, a los que les resultaría difícil entender las re-interpretaciones extremas actuales. Además, siempre escenificamos espectáculos grandiosos que hacen soñar a la gente por su magnificencia, para los aficionados a la ópera pero también para los que la conocen y están menos familiarizados con ella.

El 99 Festival Arena de Verona se inaugura con Carmen el 17 de junio, con el debut en Verona de Elina Garanča en el rol principal. ¿Con qué se va a encontrar el público en esta producción?

Es un espectáculo bellissimo; cuando se creó era tan revolucionario y grandioso que era



“Escenificamos espectáculos grandiosos que hacen soñar a la gente, tanto a los aficionados a la ópera como para los que están menos familiarizados con ella”, afirma Stefano Trespidi, codirector artístico de Fondazione Arena di Verona.

imposible ponerlo en escena sin larguísimo tiempo de cambio de escenario, por lo que el propio Zeffirelli estudió durante años diferentes soluciones para su espectacular gigantismo. Por ello, este año podemos disfrutar de una síntesis, en nuestra opinión la mejor posible, de las muchas soluciones que ideó a lo largo del tiempo. Y en este sentido, para los amantes de la historia del teatro o de la trayectoria artística de Zeffirelli, es casi una lección viva de ese determinado siglo XX que representó en el mundo, por lo que para muchos será también una experiencia estética didáctica.

Además de Carmen, están Aida, Nabucco, La Traviata y Turandot, es decir, óperas dentro del top five de la ópera más popular italiana, y servida en Verona de manera tradicional. ¿Cree que el regista de nuestros días debe encontrar mayor acercamiento con el público?

Creo que “Il fin è la meraviglia” (El fin es la maravilla), citando al poeta barroco Marino, que teatralizó la literatura del siglo XVII en Italia. Los directores pueden, o más bien deben, innovar, pero siempre con inteligencia, belleza y envolviendo emocionalmente al público. No creo en la visión casi *adorniana*

de un teatro punitivo que pide al público un esfuerzo compensatorio para entender el mensaje. La ópera nació como entretenimiento, que no es una palabra fea ni ofensiva; desnaturalizarla en exceso es un error.

¿Cómo es trabajar como codirector artístico junto a la gran soprano Cecilia Gasdia, directora artística del festival Arena de Verona?

Es difícil porque es la mejor. Cecilia es extremadamente competente en todos los detalles de la obra teatral y trae consigo décadas de grandes interpretaciones, ya sea en el frente vocal, de la dirección orquestal o de dirección. Además, conserva el carisma de la gran soprano, de la *prima donna*; se puede y se debe aprender mucho de ella, pero sí hay que hacerle frente, y esto ocurre raramente, es extremadamente difícil.

Y en 2023 son cento anni...

Estamos preparando un gran festival que toda la ciudad tendrá que recordar. Necesitaremos el apoyo de todos porque la idea es traer un cartel de una densidad sin precedentes, así que será un esfuerzo titánico para nosotros. Digamos que los 1.500 empleados de Arena dormirán muy poco en el verano de 2023...



99 Opera Festival 2022

17 junio al 4 de septiembre

Carmen de Bizet | Regia Franco Zeffirelli
17, 24, 30 junio / 14, 21, 31 junio / 11, 14, 27 agosto

Aida de Verdi | Regia Franco Zeffirelli
18, 23 junio / 3, 8, 16, 24, 28 julio / 5, 21, 28 agosto / 4 septiembre

Nabucco de Verdi | Regia Arnaud Bernard
25 junio / 1, 7, 10, 23, 29 julio / 18 agosto / 3 septiembre

La Traviata de Verdi | Regia Franco Zeffirelli
2, 9, 15, 22, 30 julio / 6, 20 agosto / 1 septiembre

Roberto Bolle and Friends
20 julio

Turandot de Puccini | Regia Franco Zeffirelli
4, 7, 10, 13, 19, 26 agosto / 2 septiembre

Carmina Burana
12 agosto

Domingo in Verdi Opera Night
25 agosto

www.arena.it/it/arena-di-verona

Felipe Pedrell

Compositor, musicólogo, docente y gran maestro de la música española

por Paulino Capdepón Verdú *

Introducción

Nacido en la ciudad de Tortosa en 1841, la figura de Felipe Pedrell Sabaté constituye una de las personalidades fundamentales de la música del siglo XIX y comienzos del XX en España. A su destacada labor como compositor, se unió la faceta como musicólogo y pedagogo, mientras que su impronta artística y humanística se dejó sentir en compositores tan relevantes como Enrique Granados, Isaac Albéniz o Manuel de Falla, ente otros, por lo cual se le considera uno de los padres del nacionalismo musical.

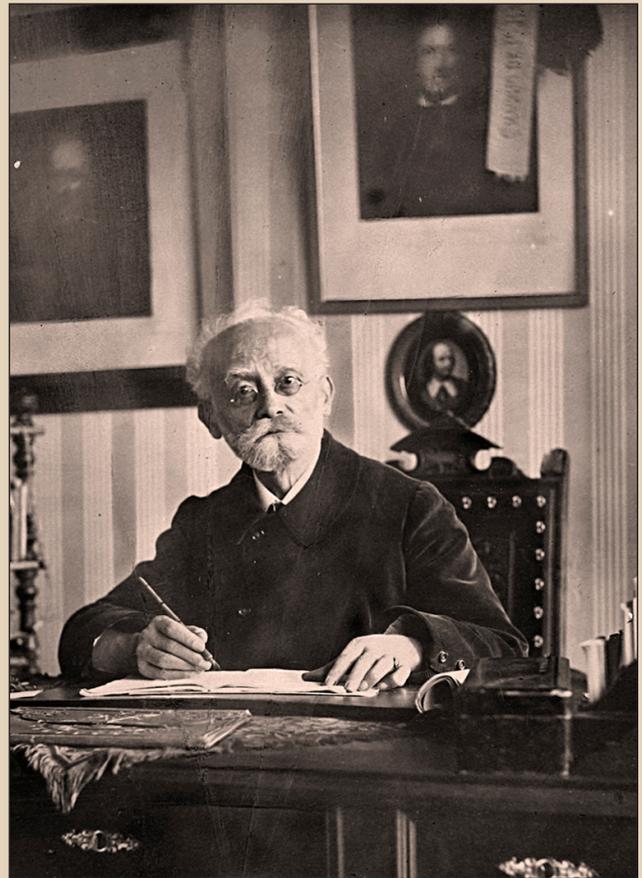
Trayectoria biográfica

Sus primeros conocimientos musicales los obtuvo en la escolanía de la Catedral de Tortosa, en la que fue admitido como tiple segundo cuando estaba dirigida por Joan Antoni Nin i Serra: la formación musical específica se centró en el estudio del solfeo, piano, armonía, contrapunto, instrumentación y composición. Con sólo quince años compuso su primera obra, un *Stabat Mater*, estrenada con ocasión de la procesión del Viernes Santo de 1856. Posteriormente amplió su instrucción musical gracias al estudio del violín y del trombón, instrumentos que Pedrell asimismo tocaba en la banda-orquesta de Tortosa.

En 1859 viajó por primera vez a Barcelona, donde pudo escuchar las representaciones de óperas como *Lucia di Lammermoor* e *I Puritani* en el Teatro del Liceo. Los años siguientes estuvieron consagrados a la composición de breves piezas de salón para piano, música litúrgica y fantasías de ópera. En septiembre de 1873 se asentó definitivamente en Barcelona, donde consiguió trabajo en calidad de segundo director de una compañía de opereta entre 1873 y 1874, actividad que compaginó con la investigación musicológica y pedagógica. Un año después estrenó su primera ópera, *L'ultimo Abenzeraggio* (compuesta en 1868), en el Liceo de Barcelona, que fue recibida favorablemente; al año siguiente estrenó su segunda ópera, *Quasimodo*, mérito que sirvió para que las Diputaciones Provinciales de Tarragona y Gerona le concedieran una beca para ampliar estudios en el extranjero, por lo que en abril de 1876 se trasladó a Francia e Italia: en este último país compuso las canciones *Pantoum* y *Clair de lune*, del ciclo *Orientales*, con texto de Víctor Hugo.

Retornó a España el 28 de junio de 1876 y, tras el verano (durante el cual escribió el ciclo de doce *lieder* *Consolations*), regresó a Roma, con el objetivo de profundizar el estudio de las Humanidades en general y de la Historia y Estética de la Música, en particular. La segunda fase de su viaje de estudios se inició en julio de 1877 y se prolongó hasta octubre del año siguiente, fijando su residencia en esta ocasión en París, y en esta ocasión dedicándose al a la composición: de la etapa parisina surgieron el poema sinfónico *La veu de les muntanyes* (luego titulado *Lo cant de les muntanyes*), la *Cançó llatina*, la *Marche du couronnement* y la versión para canto y piano del poema lírico *Mazeppa*.

Retornó a España a principios de octubre de 1878 y se estableció en el estudio del pintor Jaime Morera en Lérida, donde compuso el *Cuarteto de cuerda* y la ópera *Cléopatre*,



"Su impronta artística y humanística se dejó sentir en compositores tan relevantes como Granados, Albéniz o Falla, ente otros, por lo cual se le considera uno de los padres del nacionalismo musical".

así como *lieder* y obras para piano. Se trasladó de nuevo a París el 11 de octubre de 1879 y allí permaneció hasta finales de febrero de 1880. Las obras más significativas compuestas en 1880 fueron *La primavera*, los poemas sinfónicos *Excelsior* e *I trionfi* y la sinfonía *Lenore*. En 1882 fijó su residencia de nuevo en Barcelona, donde comenzó a publicar *Salterio Sacro-Hispano* y la revista semanal *Notas Musicales y Literarias*; también ejerció brevemente en esta época el magisterio de capilla en la Colegiata de Santa Anna de Barcelona.

Entre 1884 a 1887 Pedrell sufrió una crisis, pese a lo cual pudo finalizar obras destacadas en su producción ensayística y en su repertorio musical, tales como los dos *Lieder* *Avui farà un any* y *Mai més*, *Mignon*, la "Marcha fúnebre" para la tragedia *Otger* y dos óperas cómicas, *Eda* y *Little Carmen*; también a esta etapa pertenecen los trabajos preliminares del ensayo sobre los músicos españoles antiguos y modernos que daría a conocer dos años después o la colaboración en las biografías de músicos españoles para la afamada obra *Celebridades musicales* (1886).

Sin embargo, a partir de 1888 la personalidad artística de Pedrell acabó por consolidarse definitivamente, prueba de lo cual es la publicación del primer número de la revista

La Ilustración Musical Hispano-Americana, publicación quincenal dirigida por Pedrell; además, como suplemento de la revista se publicaron sus obras *Ensayo bibliográfico*, el *Diccionario técnico de la música* y el *Diccionario biográfico-bibliográfico*, aunque tanto la primera como la tercera no llegaron a completarse.

El 6 de octubre de 1889 se estrenó con éxito en el Teatre Líric de Barcelona la versión definitiva de su primera ópera, *L'último Abenzeraggio*, y a esa época se remonta la ópera cómica *Mara*, la zarzuela *Los secuestradores* y los dos ciclos de canciones titulados *Aires andaluces* y *Aires de la tierra del cantaor Silverio*. Posteriormente inició la composición de la trilogía *Els Pirineus*, al mismo tiempo que anotaba toda una serie de reflexiones que configuraron "un cuerpo doctrinal que era a la vez una exposición metodológica y el verdadero manifiesto del nacionalismo musical español", en opinión de Francesc Bonastre (de dichas reflexiones surgiría el 1 de septiembre de 1891 su obra *Por nuestra música*).

Reconocimientos públicos

Los reconocimientos públicos no tardaron en llegar: en 1892 le fue otorgado el primer premio de composición de la Societat Catalana de Concerts de Barcelona por el poema sinfónico *Lo cant de la muntanya*, escrito catorce años antes, y cuya versión integral fue dada a conocer el 19 de octubre de 1892 en el Teatre Líric. Su actividad como conferenciante en esta época fue incesante y contribuyó decisivamente al mejor conocimiento de nuestra música histórica: parte del interés de sus disertaciones eran las ilustraciones musicales a cargo de diferentes intérpretes.

Decepcionado por la negativa del Teatre del Liceu a representar *Els Pirineus* y reconocido, sin embargo, por el premio obtenido en el concurso del Teatro Real de Madrid, en 1891, adoptó la decisión de trasladarse a la capital de España, donde se encadenarán una serie de éxitos: en 1895, nombramiento como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y catedrático de Conjunto Vocal del Real Conservatorio de Madrid; en 1890, nombramiento como catedrático de Historia de la Música en dicho Conservatorio, función que asimismo desempeñó en la Escuela de Estudios Superiores, nueva institución fundada en 1896. Su tarea como docente implicó una mayor dedicación a la investigación musical, pues de esta etapa de su vida dataron la antología *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894-1896), *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (1897-1898), el *Diccionario biográfico y bibliográfico* (1897), el *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (1901), las *Prácticas preparatorias de instrumentación* (1902) así como numerosos artículos de investigación. Por otra parte, fundó y dirigió durante tres años (1897-1899) la revista *La Música Religiosa en España*.

A partir de 1902 emprendió uno de sus grandes logros: la *Opera omnia* de Tomás Luis de Victoria, encargo de la prestigiosa editorial alemana Breitkopf und Härtel de Leipzig. Por lo que se refiere a la composición, empezó a significar una

"A partir de 1888 la personalidad artística de Pedrell acabó por consolidarse, con la publicación del primer número de la revista *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, publicación quincenal dirigida por Pedrell"



En esta fotografía realizada en 1901, Felipe Pedrell aprovecha para dedicarla firmada a un amigo.

actividad secundaria, pues de su pluma sólo salió la ópera *La Celestina* (1902). A pesar de las esperanzas depositadas en el posible estreno de *Els Pirineus* en el Teatro Real, esta ópera no logró ser representada en Madrid, aunque sí se interpretó el *Prólogo* de la trilogía en el Liceo Benedetto Marcello de Venecia. El estreno absoluto de dicha obra tuvo lugar por fin el 4 de enero de 1902 en el Teatre del Liceu de Barcelona, con buena acogida por parte del público.

A finales de diciembre de 1904 decidió abandonar Madrid e instalarse de nuevo en Barcelona, llevando consigo una nueva ópera, *El comte Arnau*, escrita durante los últimos meses madrileños. En la capital catalana, además de ejercer la crítica en *La Vanguardia* (ya desde 1902), comenzó a escribir para la *Revista Musical Catalana*, órgano del Orfeo Catalán, para la que preparó la serie "Músichs vells de la terra"; además compuso la cantata escénica *La Matinada*, el poema *Visió de Randa*, el salmo *Super flumina Babylonis*, la *Glossa o Sinfonía jubilar* con ocasión de la inauguración del Palau de la Música Catalana en 1908, *Canciones arabescas*, *Glosa a lo divino* y las *Coplas "del alma que pena por ver a Dios"*.

En el campo musicológico dio a conocer los dos volúmenes del *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, la miscelánea *Escritos heortásticos*, *Antología de organistas clásicos españoles*, *Cancionero musical popular español*, *P. Antonio Eximeno* y la última obra, en colaboración con su discípulo Higinio Anglés, *Els Madrigals i la Missa de difunts d'En Brudieu*. El 20 de agosto de 1922 Felipe Pedrell falleció en Barcelona.

Obra compositiva

En cuanto a la obra creativa en el campo de la composición musical, su catálogo comprende un total de doscientas treinta y una obras de diferente factura. Lo cierto es que se observa una dedicación decreciente en la composición



Retrato de Felipe Pedrell, por Ramon Casas, conservado en el MNAC de Barcelona.

de nuevas obras con el devenir de los años, debido al mayor peso de la investigación musical en las prioridades e intereses de Pedrell. Cultivó la mayor parte de los géneros conocidos: obras sinfónicas, escénicas, camerísticas, pianísticas, liederísticas, religiosas, corales, etc. En opinión del profesor Bonastre, especialista en la obra de Pedrell, la producción musical de Pedrell puede dividirse en tres períodos: aprendizaje (1856-1876), consolidación (1876-1891) y madurez (1891-1908).

En la primera etapa (1856-1876), predominan las obras pianísticas frente al resto (sinfónicas, litúrgicas, escénicas, voz y piano, arreglos y fantasías de ópera, etc., todas las cuales son el fruto de su aprendizaje). Especialmente en las obras para piano cabe percibir un mayor dominio estilístico. Bonastre destaca de esta primera fase el orientalismo, que se mantendría a lo largo de toda su trayectoria compositiva: no puede olvidarse al respecto la impronta que ejerció en su formación la existencia en Tortosa de canciones populares que han preservado la sustancia de la sonoridad árabe; sin embargo, la creciente influencia de la música de Wagner, tan perceptible en otros compositores españoles de la época, no fue tan crucial en esta etapa inicial de Pedrell.

La segunda etapa (1876-1891) abarca cuarenta y ocho composiciones originales, repartidas entre doce obras liederísticas, once sinfónicas, diez escénicas, cinco camerísticas,

“En 1891 adoptó la decisión de trasladarse a la capital de España, donde encadenará una serie de éxitos”

cinco para voces y conjunto instrumental, tres para piano, ocho composiciones litúrgicas y una obra coral. En todo caso llama la atención la desaparición del piano desde el punto de vista compositivo así como el peso logrado por las piezas religiosas, liederísticas, sinfónicas y operísticas, lo cual confirma un notable cambio de tendencia en los intereses del compositor, a lo que no fueron ajenos los viajes a Italia y Francia entre 1877 y 1878, que le habían permitido no sólo un mayor conocimiento de los estilos musicales imperantes en Europa, sino también consolidar su vocación por la investigación musical.

Bonastre subraya como elementos distintivos de este segundo período “la tendencia al trabajo temático en los ciclos liederísticos, la consolidación de su escritura sinfónica y la sutilidad de su obra camerística; el wagnerismo, por otra parte, hace acto de presencia con harta frecuencia, así como el cultivo de la canción popular, pasada a veces por el tamiz de la ironía y del folclore imaginario”. Las obras más destacadas de esta segunda fase de consolidación son: *Dieciséis lieder* (1879), *Lais* (1879), *La primavera y Aires de la tierra del cantautor Silverio* (1889), los poemas sinfónicos *La veu de les muntanyes* (1877), *Excelsior* (1880) e *I trionfi* (1880), obras de cámara como el *Cuarteto de cuerda* (1878), *La festa de Tibulus* (1879), *Himne a Venus y Jesús als pecadors* (1880) y las óperas *Cléopatre* (1878) y *Els Pirineus* (1891).

La tercera y última etapa (1891-1908) abarca sólo trece obras: tres de ellas son reducciones para piano o canto y piano de otras composiciones, cuatro obras para coro y orquesta, dos óperas, dos para canto y piano, una obra sinfónica, una obra coral y una adaptación de obras anteriores. Ya se ha comentado en el apartado anterior la menor intensidad a la composición, en contraste con el mayor énfasis en la investigación musicológica. Como rasgos más definitorios de esta última fase, en opinión de Francesc Bonastre, sobresale “un mayor grado de abstracción y de estilización en su trayectoria nacionalista, especialmente en las óperas *La Celestina* (1902) y *El comte Arnau* (1904), así como un creciente cansancio debido al trabajo, a los desengaños, a la edad y al infortunio de su vida familiar, dramáticamente truncada después de la muerte de su hija Carmen en 1912”.

Las dos óperas citadas anteriormente junto a los poemas sinfónico-corales *La matinada* (1905), *Visió de Randa* (1905) y *Glossa o Sinfonía jubilar* (1906), y el ciclo liederístico *Canciones arabescas* (1906), forman el conjunto creativo de Pedrell más significativo de su última etapa.

Obra musicológica

La producción musicológica de Pedrell abarca, por su parte, ochenta y dos títulos. De formación autodidacta y sin apenas medios a su alcance, sorprende la calidad y extensión de las investigaciones del autor catalán. En su opinión, la musicología constituye una disciplina científica que debe alejarse de la mera narración o exposición positivista de hechos, tendencia que predominaba durante la segunda mitad del siglo XIX. Mientras que sus primeras obras se consagraron más bien en el ensayo, la biografía o la pedagogía, la estancia en Roma fue determinante para consolidar su vocación musicológica, fruto de lo cual será la aparición en 1882 de las publicaciones *El Salterio Sacro Hispano y Notas Musicales y Literarias*, ambas de corta vida.

Mayor alcance y repercusión tuvo años después la presencia de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*; la revista iba acompañada de una serie de suplementos musicales: dos incompletos (*Los músicos españoles an-*

tiguos y modernos en sus libros o escritos sobre música en 1888 y el *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles*, en 1897) y uno que sí logró completar, el *Diccionario técnico de la música* (1892-1895).

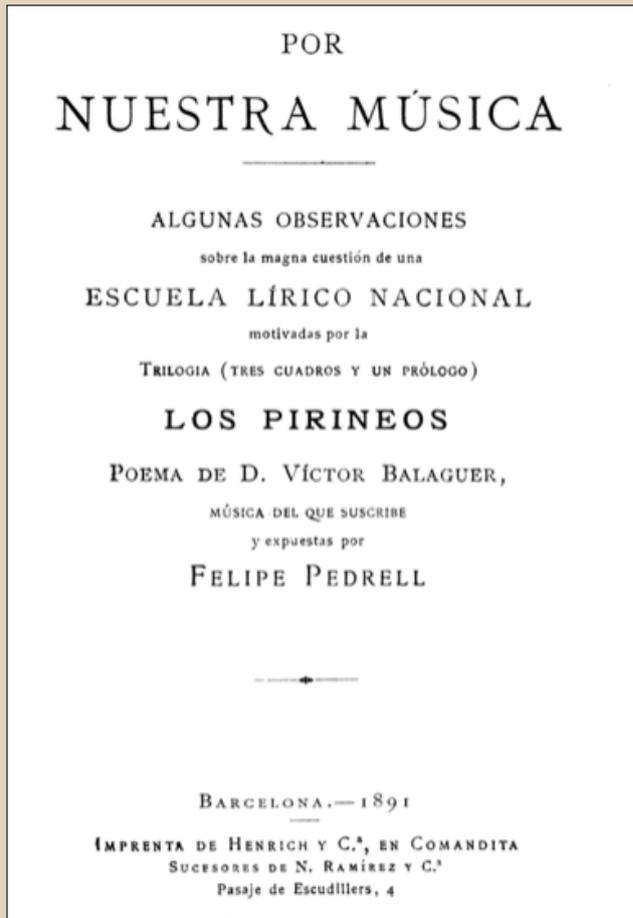
Entre 1894 y 1896 se dieron a conocer los ocho volúmenes de la colección *Hispaniae Schola Musica Sacra*, gracias a la cual Pedrell propagó los hitos más importantes del Siglo de Oro de la polifonía española, incluyendo no sólo la transcripción de las obras musicales, sino también un muy completo estudio teórico: Esta obra contribuyó decisivamente al amplio prestigio que Pedrell logró en toda Europa.

La siguiente gran empresa musicológica de Pedrell estuvo centrada en la publicación entre 1897 y 1898 de los cinco volúmenes del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La edición de la *Hispaniae Schola Musica Sacra* y la *Opera omnia* de Tomás Luis de Victoria a partir de 1902 representó para Pedrell el mayor reconocimiento científico, demostrando su dominio de las técnicas paleográficas, así como sus profundos conocimientos históricos y musicales sobre el Renacimiento español. Entre 1904 y 1910 Pedrell escribió para la *Revista Musical Catalana* la serie "Músichs vells de la terra", un conjunto de monografías sobre compositores catalanes de los siglos XVI y XVIII.

El prestigio internacional de Pedrell quedó refrendado desde comienzos del siglo XX gracias a su presencia en revistas internacionales como *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* de Leipzig, o su participación en la quinta edición del *Musik-Lexikon* de H. Riemann (1903) y en la *Riemann-Festchrift* (1909). Además, colaboró en publicaciones catalanas como *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* y *Estudis Universitaris Catalans*. Siguiendo la estela emanada del *Motu Proprio* de Pío X (1903), publicó *El organista litúrgico español* (1905) y los dos volúmenes de la *Antología de organistas clásicos españoles* (1908). En el ámbito de la catalogación de fuentes musicales dio a conocer en 1909 el *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*.

Por otra parte, el tema del nacionalismo musical en relación con la canción popular suscitó el interés de Pedrell, fruto de lo cual fue la publicación en 1906 de "La cançó popular catalana, la lírica nacionalizada i l'obra de l'Orfeo Catala" y *Lírica nacionalizada, estudios sobre el folklore musical*,

"Como compositor, Pedrell cultivó la mayor parte de los géneros conocidos: obras sinfónicas, escénicas, camerísticas, pianísticas, liederísticas, religiosas, corales, etc."



"A partir de 1902 emprendió uno de sus grandes logros: la *Opera omnia* de Tomás Luis de Victoria, encargo de la prestigiosa editorial alemana Breitkopf und Härtel de Leipzig" (en la imagen, portada de *Por nuestra Música*, 1897).

publicada en París en 1909. De sus últimos años datan sus obras *Tomás Luis de Victoria abulense* (1918), los cuatro volúmenes del *Cancionero musical popular español* (1917-1922), el ensayo *P. Antonio Eximeno* (1920) y *Els Madrigals i La Missa de Difunts d'En Brudieu* (1921).

En definitiva, en pocas ocasiones a lo largo de nuestra historia musical se han unido en la misma persona tantas cualidades y méritos en los ámbitos de la creación, investigación, pedagogía o gestión cultural, como en el caso de Felipe Pedrell, por lo que su vida y obra merecen ocupar un lugar de honor muy destacado.

* Catedrático de Historia de la Música en la Universidad de Castilla-La Mancha. Director del Centro de Investigación y Documentación Musical-Unidad Asociada al CSIC. Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia.

Bibliografía

- Bonastre, F.: "Pedrell Sabaté, Felipe", en E. Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VIII, Madrid: SGAE, 2001.
- Bonastre, F.: "Els Pirineus en el panorama de la música hispànica i europea del seu temps", *Revista de Musicologia*, 14-15 (2004-2005), págs. 255-268.
- Capdepón, Paulino: "Pedrell, Felipe", *Diccionario Biográfico Electrónico*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2017.
- Cortès i Mir, F.: *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- Gómez Amat, C.: *Historia de la música española*. 5. Siglo XIX, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Joseph-Guy Ropartz

por Juan Carlos Moreno

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, Francia vivió el triunfo del regionalismo: novelistas, dramaturgos, poetas, pintores y compositores se alzaron contra el centralismo representado por París y abogaron por un arte que reivindicara los rasgos distintivos de regiones con tradiciones tan propias como Bretaña, Normandía u Occitania. En el ámbito musical, el bretón Joseph-Guy Ropartz fue uno de los más preclaros representantes de esta tendencia.

Nacido en el seno de una familia de la vieja nobleza bretona, Ropartz estaba destinado a seguir los pasos de su padre y convertirse en abogado. Esa fue la carrera que estudió, aunque sus intereses fueran otros muy diferentes. Por un lado, la música, en la que se inició a edad temprana: no solo participaba como intérprete de corneta, trompa o contrabajo en conciertos de aficionados, sino que, a partir de 1882, aún estudiante de Derecho, empezó a componer pequeñas piezas vocales e instrumentales. Por otro, la poesía, arte del que llegó a publicar tres libros que obtuvieron una buena acogida por su tono intimista y delicado. Cuando apareció el primero, *Adagiettos* (1888), Ropartz ya había decidido que no se dedicaría profesionalmente a la abogacía, si bien aún se debatía entre la música y la poesía; cuando fueron publicados los otros dos, *Modes mineurs* (1890) y *Les Muances* (1892), la elección ya había sido tomada.

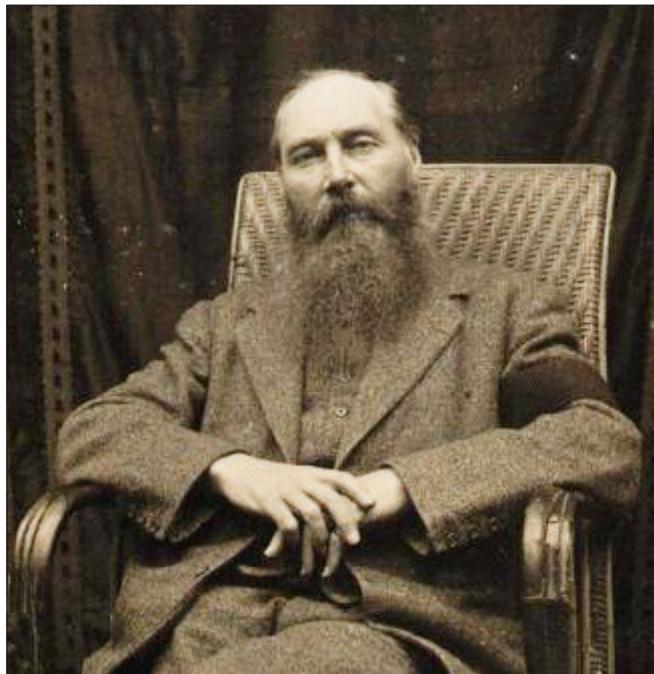
Alumno de César Franck

En 1885, al poco de acabar sus estudios de Derecho, Ropartz se había matriculado en el Conservatorio de París. Fue allí donde, un año más tarde, conoció en la clase de órgano al hombre que marcaría de modo decisivo su vida al orientarla definitivamente hacia la música: César Franck. El joven bretón se convirtió en uno de los muchos incondicionales que ese maestro tenía entre sus alumnos. Una obra de uno de estos, *Le Chant de la cloche* de Vincent d'Indy, le acabó reafirmando no solo en su decisión de ser compositor, sino que también le reveló el tipo de música que quería componer: una música que fuera capaz de aunar la delicadeza de sentimiento y la perfección formal; una música que, como la de Franck y D'Indy, tuviera una clara vocación humanista y universal, pero que a la vez reivindicara el acento local. La *Sinfonía n. 1 "Sur un chant breton"*, escrita entre 1894 y 1895, y estrenada el 29 de diciembre de ese último año en París, es un buen ejemplo de esa voluntad: se trata de una partitura en la que, al modo de Franck, la orquestación se basa en la oposición de bloques instrumentales, el cromatismo tiene un relieve destacado y se recurre a temas cíclicos, pero en la que uno de estos, el principal, consigue evocar el alma religiosa, salvaje e inmutable de Bretaña.

Ropartz fue consecuente con el vínculo que le unía con su tierra natal, por lo que, en lugar de luchar

"Ropartz fue consecuente con el vínculo que le unía con su tierra natal, por lo que, en lugar de luchar por triunfar en París, decidió regresar a Bretaña"

por triunfar en París, decidió regresar a Bretaña. En 1894, sin embargo, se trasladó a Nancy, la capital de Lorena, para



"Joseph-Guy Ropartz compuso obras que, en cuanto a temas, bebían de tres fuentes: la Bretaña, el mar y la fe religiosa".

ocupar el cargo de director del conservatorio. La labor que llevó a cabo al frente de esa institución fue impresionante, pues no solo amplió su oferta de enseñanza con instrumentos como la viola o el trombón, sino que organizó también una temporada de conciertos sinfónicos que acabó transformando una insignificante orquesta de estudiantes en uno de los mejores conjuntos de Francia. Al frente de él, Ropartz dio a conocer la música de sus contemporáneos, así como obras maestras del pasado como la *Pasión según san Juan* de Bach.

Bretaña, el mar y la fe

Esa labor como director de orquesta, pedagogo y organizador musical no le impidió a Ropartz seguir componiendo obras que, en cuanto a temas, bebían de tres fuentes: la Bretaña, el mar y la fe religiosa. La *Sinfonía n. 3*, para solistas, coro y orquesta, es una de las partituras en las que esa triple huella resulta más evidente. Escrita sobre un texto propio que exalta la comunión de la humanidad con la naturaleza, conoció su estreno en París el 11 de noviembre de 1906. Otra obra destacada es el poema sinfónico *La Chasse du prince Arthur* (1912), cuya música condensa la quintaesencia del folclor bretón y celta.

En 1919, Ropartz fue nombrado director del Conservatorio de Estrasburgo, donde se esforzó por "afrancesar" a nivel musical una ciudad que, hasta el final de la Primera Guerra Mundial, había sido alemana. Paralelamente, siguió componiendo, sobre todo obras de cámara como el *Cuarteto de cuerda n. 3* (1925) y la *Sonata para violín y piano n. 3* (1927), y vocales como la *Misa "Te Deum Laudamus"* (1926). Diez años duró ese paréntesis alsaciano, tras el cual Ropartz pudo regresar al fin a la Bretaña que tanto amaba y que ya no volvió a abandonar. Murió en 1955, a la edad de 91 años.

La sensación de exilio

A pesar de la calurosa acogida dispensada por los artistas e intelectuales de Nancy, Ropartz se sentía un exiliado en esa ciudad. No resulta por ello sorprendente la impresión causada por la lectura de un relato del también bretón Charles Le Goffic, *La islandesa*, todo él concebido a partir de ese sentimiento de exilio y nostalgia: el que siente un náufrago bretón lanzado a las costas de Islandia y salvado por el pescador

Jörgen y su hija Kaethe, que se enamora de él. Tanto le conmovió ese texto, que decidió convertirlo en un drama musical: *Le Pays*.

"Tanto le conmovió *La islandesa*, que decidió convertirlo en un drama musical: *Le Pays*"

Hasta ese momento, la única aportación a la escena de Ropartz la constituía la música incidental para *Pêcheur d'Islande* (1891), un drama de Pierre Loti del que le sedujo la ambientación marina. La ópera le interesaba, pero no tal y como se llevaba a cabo en Francia. Él soñaba con una obra que no hiciera concesiones al gusto del público y que, abjurando del mero espectáculo, redujera los personajes al mínimo y diera todo el protagonismo a la acción interior. El propio Le Goffic fue el encargado de redactar el libreto, sobre el que Ropartz trabajó entre 1908 y 1910. El resultado pudo verse el 1 de febrero de 1912, aunque ni esa interpretación ni la que, un año más tarde, le siguió en París lograron despertar el entusiasmo de un público desconcertado ante la originalidad y austeridad de esa música.

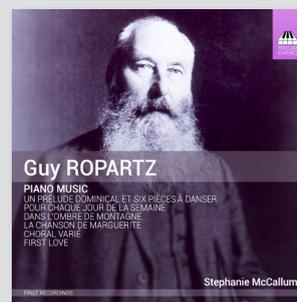
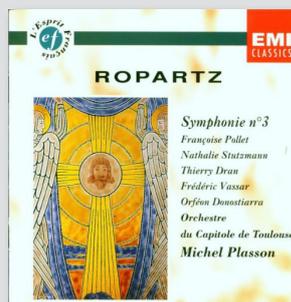
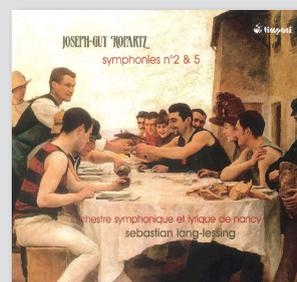
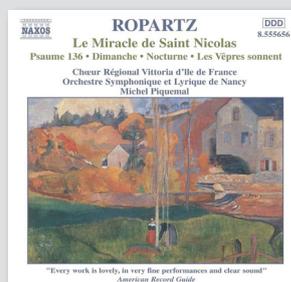
CRONOLOGÍA

- 1864 Nace el 15 de junio en Guingamp, en la región de Bretaña.
- 1882 Escribe sus primeras composiciones, así como poemas y novelas.
- 1885 Tras estudiar Derecho, ingresa en el Conservatorio de París.
- 1891 Compone la música de escena para el drama *Pêcheur d'Islande*, de Pierre Loti.
- 1893 Influido por César Franck, escribe el *Cuarteto de cuerda n. 1*.
- 1894 Es nombrado director del Conservatorio de Nancy.
- 1895 Estreno de la *Sinfonía n. 1 "Sur un choral breton"*.
- 1902 Dirige la primera interpretación en Francia de la *Pasión según san Juan* de Bach.
- 1906 Estreno en París de la *Sinfonía n. 3*, para solistas, coro y orquesta.
- 1909 Recibe el premio Chartier por su música de cámara.
- 1912 En Nancy, dirige el estreno de su única ópera, *Le Pays*.
- 1919 Acepta la dirección del Conservatorio de Estrasburgo.
- 1927 Publica la *Sonata para violín y piano n. 3*.
- 1929 Se retira a la localidad de Lanloup, en su Bretaña natal.
- 1944 Concluye la que será su última sinfonía, la *Quinta*.
- 1949 Es elegido miembro de la Academia de Bellas Artes.
- 1955 Muere el 22 de noviembre en Lanloup.

DISCOGRAFÍA

- *Le Pays*. Mireille Delunsch, Gilles Ragon, Olivier Lallouette. Orquesta Filarmónica de Luxemburgo / Jean-Yves Ossonce. Timpani. 2 CD. DDD.
- *Sinfonías n. 1 "Sur un choral breton" y 4*. Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy / Sebastian Lang-Lessing. Timpani. DDD.
- *Sinfonías n. 2 y 5*. Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy / Sebastian Lang-Lessing. Timpani. DDD.
- *Sinfonía n. 3*. Françoise Pollet, soprano; Nathalie Stutzmann, mezzosoprano; Thierry Dran, tenor; Frédéric Vassar, bajo. Orfeón Donostiarra. Orchestre du Capitole de Toulouse / Michel Plasson. Emi Classics. DDD.
- *La Chasse du Prince Arthur. Cloche des morts. Soir sur les chaumes. Quatre Poèmes. Quatre Odelettes*. Cécile Perrin, soprano; Vincent Le Texier, barítono. Orquesta Filarmónica de Luxemburgo / Emmanuel Krivine. Timpani. DDD.
- *Cuartetos de cuerda n. 1-6*. Cuarteto Stanislas. Timpani. 3 CD. DDD.
- *Obras para piano*. Stephanie McCallum, piano. Toccata Classics. DDD.
- *Misas y motetes*. Ensemble vocal Michel Piquemal. Eric Lebrun, órgano. Naxos. DDD.

- *Le Miracle de Saint Nicolas. Psaume 136. Dimanche. Nocturne. Les Vêpres sonnent*. Choeur Régional Vittoria d'Ille de France. Orquestre Symphonique et Lyrique de Nancy / Michel Piquemal. Naxos. DDD.



L'AUDITORI TEMPORADA 2022-2023



ABÓNATE A
L'AUDITORI

3R
MOVIMIENTO:
**MUERTE
O RETORNO**

AUDITORI.CAT

L'AUDITORI ES UN CONSORCIO DE



CON EL APOYO DE



AUDITORIO



© Uwe Arens

Conciertos

Dentro de la gira que ha tenido por nuestro país la mítica Academy of St. Martin in the Fields, con la dirección y violín solista de Julia Fischer (en la imagen), nos detenemos en el concierto que se celebró en el Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA), del mismo modo que Jerónimo Marín nos relata la *Dama de Picas* de Piotr Ilich Tchaikovsky, ópera en versión concierto, que la Orquesta Filarmónica de Berlín, con la dirección de su titular Kirill Petrenko, ofreció en la Philharmonie de Berlín: “Desde el primer momento, la envoltura acariciante del sonido producido por esta orquesta, hace que el público y la crítica quede desarmada; todo es una sucesión de empaste, equilibrio de planos sonoros y brillantez virtuosística de los diferentes solistas instrumentales”.

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



© Wilfried Hosi

Ópera

Se repuso en Múnich el alabado *Der Rosenkavalier* en la excelente producción de Barrie Kosky (en la imagen), a la vez que se subía a escena en el mismo escenario la nueva producción de Christophe Honoré de *Les Troyens*, la inmensa obra de Berlioz, y la *Agrippina* de Haendel, también por Barrie Kosky. Hablamos también de *Alzira* de Verdi en la ABAO, *El cónsul*, de Gian Carlo Menotti, en Buenos Aires; *Lohengrin* en la Royal Opera House, *Las bodas de Fígaro* en el Teatro Real de Madrid, *Don Gil de Alcalá*, de Manuel Penella, en el Teatro de la Zarzuela; *Un ballo in maschera* desde la Scala de Milán, *Fidelio* desde La Seine Musicale de París, el estreno en Francia (Palais Garnier) de *Fin de partie*, de György Kurtág; *I Puritani* en Roma, el *Tristán* vienés de Calixto Bieito y una deliciosa *Platée* de Rameau en Versalles.

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

DISCOS



© Nicky Webb

Discos

“René Jacobs es fiel a sí mismo y su visión de *Der Freischütz* mira más hacia el pasado, en lugar de hacer una lectura anticipativa del romanticismo posterior. En esta ocasión Jacobs opta por voces líricas, provenientes del mundo del oratorio, con resultados excepcionales, especialmente la Agathe de Polina Pastirchak y la Annchen de Katharina Ruckgaber (en la imagen)”. Así nos relata Juan Berberana este fantástico registro con la habitual Orquesta Barroca de Friburgo. También destacamos el Beethoven de Alisa Weilerstein, lo último de Sokolov, el estuche Monteverdi en Naxos, *Serse* de Haendel por la Accademia Bizantina, la obra completa de cámara de Poulenc, *El ángel de fuego* de Andrea Breth, una integral de Sibelius en DVD por Paavo Berglund y *Ondulation*, del guitarrista Pedro Mateo González, entre otras muchas grabaciones comentadas.

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

38

AUDITORIO

50

DISCOS

66

BUFFET DISCOS

68

EL PENÚLTIMO SIBELIUS DE PAAVO BERGLUND

70

DELICIOSA INTEGRAL MONTEVERDIANA

83

DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Al borde del Síndrome de Stendhal

Alicante



Julia Fischer ejerció de solista y directora de la portentosa orquesta de cámara Academy of St. Martin in the Fields.

Pocas veces, aunque algunas en mi dilatada experiencia como escuchante atento que ha de reflejar por escrito las impresiones percibidas en un concierto, he llegado a sentirme tan turbado de emoción como en éste, ante una verdadera avalancha de puro arte hecho música. Ha sido con ocasión de la presentación de Julia Fischer en el escenario del ADDA junto a la portentosa orquesta de cámara Academy of St. Martin in the Fields. Lo hacían con un programa de enorme atractivo e interés, en el que se pudieron admirar las esencias de los cuatro autores que lo integraban a través de obras muy representativas de su pensamiento musical: *Rondó para violín y orquesta D 438* de Schubert, *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge Op. 10* de Britten, *Rondó para violín y orquesta KV 373* de Mozart y *Sinfonía de cámara Op. 110a* de Shostakovich.

Con estos mimbres Julia Fischer realizó un concierto en el que los adjetivos de alabanza se quedan cortos ante el nivel y esencia de belleza alcanzados en cada nota, cada compás, cada pasaje y, en definitiva, cada obra. El *Adagio* que abre el *Rondó* schubertiano sirvió para dar sentido al feliz encuentro entre la solista y la orquesta, que en su *Allegro giusto* expandieron toda su potencialidad, sobresaliendo siempre el virtuosismo de la

“La directora y violinista Julia Fischer realizó un concierto en el que los adjetivos de alabanza se quedan cortos ante el nivel y esencia de belleza alcanzados en cada obra”

violinista bávara, que impactaba desde la claridad de su articulado fraseo. La música de Britten adquiriría máxima categoría estética en la interpretación de sus *Variaciones*, que se convirtieron en una especie de escrutador escáner de su enorme calidad, rubricada con el elaborado tiempo final propicio para extraer una idea de la magnificencia musical de esta formación londinense en cada uno de sus grupos de cuerda, especialmente las violas.

En Mozart, la solista alcanzó ese punto de protagonismo que justificaba tal categoría, poniendo en verdadero valor la salvífica genialidad de este compositor que no deja de crecer a través de la proyección histórica de la música. Toda la alegría que desprende esta obra se transformó en intensa amargura con el arreglo que Rudolf Barshai realizó para orquesta de cuerdas del *Cuarteto n. 8 Op. 110* de Shostakovich, una de las composiciones que mejor traducen el gran espíritu y la sustancial humanidad de este músico, que, como ocurre en Mozart, no se detiene en su expansiva grandeza con el paso del tiempo. El *Largo* inicial fue un ejemplo de balanceo entre *pianissimo* y tensión, logrado en un raro y exquisito equilibrio. Una especie de paroxismo se apoderó del *Allegro* subsiguiente, generándose unos *sforzandi* que llegaban a los niveles dinámicos de una gran orquesta, dando así sobrada razón de ser a su función contrapuntística. La sutileza inicial del *Allegretto* fue todo un ejercicio de preparación dramática para la entrada de la primera violonchelista (Caroline Dale), que mantuvo su misterioso clima. Fischer recogió el testigo en el segundo *Largo* que ocupa el elegíaco cuarto movimiento, donde se alcanzó uno de los momentos sublimes de este memorable concierto. La potencia estética de esta obra genial fue *morendo* en su *Largo* conclusivo, llegando a convertir en anécdota el bis de Tchaikovsky pese a la preciosa *Melodía* de su *Op. 42/3*.

José Antonio Cantón

Academy of St. Martin in the Fields / Julia Fischer. Obras de Britten, Mozart, Schubert y Shostakovich.
Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Dama de picas insuperable

Berlín

Acude uno a la Philharmonie berlinesa con la ilusión de un infante y el recuerdo de un concierto en esta misma sala que se ha alejado ya treinta años. Además, el programa, la ópera *Dama de Picas*, una delicia para los que amamos la música de Tchaikovsky, es un aliciente mayúsculo, redondeado por un paseo previo en el Tiergarten en esta soleada tarde de primavera. Es la última función de los conciertos de los Berliner y su titular, Kirill Petrenko, con este título tras su presentación en Baden-Baden. Desde el primer momento, la envoltura acariciante del sonido producido por esta orquesta, hace que el público y la crítica quede desarmada; todo es una sucesión de empaste, equilibrio de planos sonoros y brillantez virtuosística de los diferentes solistas instrumentales. ¡Hasta el mismísimo timbalero merece ser aplaudido en solitario!



Aigul Akhmetshina y Elena Stikhina, en esta *Dama de Picas* en versión de concierto en la Philharmonie berlinesa.

Era la primera vez que veíamos en directo a Kirill Petrenko, y su prodigiosa mano izquierda nos cautiva: pocos directores hay en la actualidad que tengan su ductilidad. Además, no es solo la concatenación de escenas en la ópera con una naturalidad pasmosa y una adecuación de *tempo* perfecta para la facilidad de fraseo en los cantantes, sino también las indicaciones continuas a los cantantes, que le quedaban un poco a su espalda, para facilitarles las entradas, sobre todo en aquellas escenas más complicadas por ser a *tempo* rápido. Un detalle: ya saben que el papel de la Gräfin se le suele asignar a mezzos casi retiradas de los escenarios, y en este caso fue la otrora poderosa Doris Soffel, que, ciertamente, aún retiene muchas de sus cualidades; el mimo con el que Petrenko la acompañó en su escena y aria, con unas cuerdas cantando melancólicamente en piano, y la mirada cómplice del director cuidando no sobrepasarla nunca, fue un momento que habla por sí solo de la humanidad y cuidado para con sus músicos y cantantes de este director.

Tanto cantantes como coro cantaron de memoria, entrando y saliendo de escena (el coro, obviamente, no) según les correspondiera. Y el nivel de todos fue sobresaliente. Elena Stikhina como Lisa, tiene la voz bien proyectada, los registros homogéneos, y una presencia escénica sensacional. Arsen Soghomonyan, como Hermann, salió algo reservón, pero cuando tuvo que sacar el *squillo* y el fraseo de gran aliento, cumplió con creces. Los dos barítonos, Vladislav Sulimsky como Conde Tomsy, y Boris Pinkhasovich como Jeletzki tenían timbres contrastantes que facilitaba su caracterización, más bajo- barítono Sulimsky; y Pinkhasovich brilló en su aria "Ya vas liu-

blu", una de esas músicas inolvidables de Tchaikovsky, cantando con una facilidad insultante en el Sol agudo culmen del aria. Al Coro Filarmónico Eslovaco no hay nada que recriminar, al contrario, su compromiso escénico fue total, con momentos esplendorosos como la escena final de la ópera, donde la sección de hombres brilló.

Aplausos caudalosos y calurosos para todos. Y tras estos aplausos, y con el escenario vacío, aun seguíamos unos cuarenta aplaudiendo y sin ganas de abandonar la sala: Kirill Petrenko volvió a salir, esta vez solo, y tras recibir agradecido nuestros aplausos, volvió a llamar a los solistas para compartir el júbilo del público. No hubo *atrezzo* ni vestuario, pero no se echó en falta. ¡La verdad dramática venció!

Jerónimo Marín

Elena Stikhina, Arsen Soghomonyan, Vladislav Sulimsky, Boris Pinkhasovich, Doris Soffel, Aigul Akhmetshina, etc. Coro Filarmónico Eslovaco y Cantus Juvenum. Berliner Philharmoniker / Kirill Petrenko. *Dama de Picas*, de Piotr Ilich Tchaikovsky. Philharmonie, Berlín.

"La mirada cómplice de Petrenko fue un momento que habla por sí solo de la humanidad y cuidado para con sus músicos y cantantes"

Gracias a los intérpretes

Bilbao

Con las cuatro representaciones de *Alzira* se ha dado fin al proceso *Tutto Verdi* que ha ocupado a la ABAO durante los últimos dieciséis años, desde que *Rigoletto* diera el pistoletazo de salida allá por 2006. Por el camino se ha producido una readaptación del mismo abandonando algunas de las segundas versiones programadas en un principio pero, al menos, se han podido ver y escuchar todos los títulos y ello es de agradecer a la entidad bilbaína.

Este *Tutto Verdi* nos ha permitido descubrir una de las óperas más desconocidas del compositor y, quizás, la que peor fama arrastra, *Alzira*, y en la función del Euskalduna podemos concluir que tuvimos la suerte de contar con un reparto realmente interesante, que estuvo muy por encima del valor de la obra. La mano de Verdi se percibe aquí o allá, pero *Alzira* es una obra menor tanto en lo musical como en el aspecto dramático. Situada entre *Giovanna d'Arco* y *Attila*, *Alzira* mira más al pasado que al futuro.

Los tres pilares de este endeble drama sito en la América colonizada son la protagonista que da nombre a la ópera, Zamoro (inca) y Gusmano (gobernador del Perú), siendo las voces de Carmen Solís, Sergio Escobar y Juan Jesús Rodríguez las notables intérpretes de los mismos. Rodríguez enseña una voz de evidente color verdiano, una voz baritonal hermosa y bien proyectada y este malo arrepentido, precursor de otros grandes roles baritoniales verdianos, quedó construido de forma sólida. Escobar dio a Zamoro bella dimensión lírica con una voz de timbre brillante. Y la gran triunfadora fue una Carmen Solís (sorprendentemente contratada para el papel femenino secundario), que nos ofreció sus dos arias con una voz diamantina y en su aria "Nell'astro che più fulgido" se alcanzó el clímax de la velada.

Muy bien todos los secundarios, destacando la presencia de las voces de David Lagares y Gerardo López, sin desmerecer un ápice las del resto, a saber, Josep Miquel Ramón, Vicenç Esteve y María



La gran triunfadora fue Carmen Solís en el papel que da título a la ópera verdiana.

Zapata. Muy bien el Coro de la casa y enérgico e implicado Daniel Oren, que asistió al debut de la nueva Bilbao Sinfonietta, entidad que se implica en las temporadas bilbaínas de la ópera. La producción, en colaboración con las Óperas de Lima y Lieja, ha sido bastante sencilla, con predominio del oscuro y un vestuario algo desconcertante y desafortunado en el caso de *Alzira*.

Enrique Bert

Carmen Solís, María Zapata, Sergio Escobar, Juan Jesús Rodríguez, Josep Miquel Ramón, David Lagares, etc. Coro ABAO, Bilbao Sinfonietta / Daniel Oren. Escena: Jean Pierre Gamarra. *Alzira*, de Giuseppe Verdi. Palacio Euskalduna, Bilbao.

Lograda reposición de *El cónsul*

Buenos Aires



El cónsul, ópera de Gian Carlo Menotti y un alegato en tiempo de la Guerra Fría, se repuso en el Teatro Colón.

La personalidad de Gian Carlo Menotti ocupa un lugar significativo en la música estadounidense del siglo XX. Su calificación de italo-norteamericano tiene una lógica geográfica, porque nació en Codegliano, en 1911, comenzando a estudiar en Milán durante cuatro años para trasladarse a Filadelfia, donde siguió haciendo su perfeccionamiento en el afamado Curtis Institute. Lo cierto es que en los Estados Unidos desarrolló su carrera y presentó varias operas, volviendo con el tiempo a Italia para fundar y mantener por años el Festival dei Due Mondi, en Spoleto, iniciado en 1958.

Sin duda *El cónsul* ganó fama en su producción, de la que sus libretos también eran propios, estrechando el vínculo entre la música y el teatro en casos como muestra esta ópera, estrenada en Filadelfia en 1950, que le originó fama y premios y que es un alegato de fuerte teatralidad a la desesperación humana en tiempo de la Guerra Fría, como episodio en un país europeo supuesto, sin mención, y frente al fenómeno de la deshumanización para el caso del argumento que él mismo construyera. El acudir al consulado en busca de auxilio, como es la trama, nunca encontrará respuesta. *El cónsul* es el referente abstracto de imposible acceso.

“El director Justin Brown tradujo la partitura de *El cónsul* con ajuste y transparencia y un rango dinámico a lo Menotti, por así definirlo”

Fue notable recordar su visita a Buenos Aires y el Colón en 1999, cuando se dio por última vez y en inglés (la primera fue en 1952, dos años después del estreno y en italiano), y quien esto escribe lo recuerda en un reportaje radial, cuando a sus aún joviales 88 años su lucidez seguía intacta. Falleció

en 2007 a los 96 años.

De manera que volver a *El cónsul* es reubicarse en su medio y época y en su lenguaje músico-teatral personal y de impacto sensorial. El Colón, en esta suerte de homenaje al músico, que nunca le gustó que lo denominen “pos-verista”, destacó en esta nueva versión ese fundamento en la burocracia y la deshumanización, por el puestista Rubén Szuchmacher, con la dirección musical de Justin Brown, de probados antecedentes (actualmente dirige la Sinfónica de Alabama) que tradujo la partitura con ajuste y transparencia y un rango dinámico “a lo Menotti”, por así definirlo.

Sobresalió en el elenco la soprano Carla Filipčić Holm, con vibrantes pasajes, en el papel de Magda; el barítono Leonardo Neiva como su esposo, y cantantes del elenco del teatro como Adriana Mastrangelo y Virginia Correa Dupuy, entre otros. Una versión en suma eficaz

y muy correcta, que hizo honor a la que vimos y comentamos hace 23 años en estas páginas, con el propio Menotti estableciendo sus pausas músico-teatrales desde la dirección de escena. En próximo despacho continuaré con las reseñas de la temporada en transcurso.

Néstor Echevarría

Leonardo Neiva, Carla Filipčić Holm, Adriana Mastrangelo, Virginia Correa Dupuy, etc. Orquesta del Colón / Justin Brown. Escena: Rubén Szuchmacher. *El cónsul*, de Gian Carlo Menotti. Teatro Colón, Buenos Aires.

Pathos contra el Covid

Londres



“El monumento de piedra blanca reminiscente de la arquitectura de Albert Speer, coronado por un masivo cisne, que nos anuncia el efímero triunfo de un nuevo líder o, ¿por qué no decirlo? Führer o Caudillo”.

Después de tres años de ausencia, Wagner volvió al Covent Garden con la reposición de *Lohengrin* en puesta de escena de David Alden estrenada en 2018. En ella, una agresiva soldadesca armada se preocupa de subyugar a hombres y mujeres con vestuarios contemporáneos a los fatídicos 1930-40, en medio de sombríos bastidores de un expresionismo que hace acordar a la famosa película del doctor Caligari. Con ellos contrasta, en el segundo acto, el imponente monumento de piedra blanca reminiscente de la arquitectura de Albert Speer, coronado por un masivo cisne, que nos anuncia el efímero triunfo de un nuevo líder o, ¿por qué no decirlo? Führer o Caudillo. ¡Pena que Alden no se anima a explorar un poco más sobre la personalidad de un protagonista que, como frecuentemente ocurre en esta obra, sigue siendo demasiado dulzón y blandusco, y aquí afeado por un traje ambo blanco que lo hace aún más bobo! Pero, de cualquier manera, la escena, ya comentada por RITMO, es en general intensa y en la revisión de Peter Relton aún más acentuada en su vigor de contornos claros y oscuros e incluso algunos detalles de humor, como por ejemplo Telramund ensayando fugazmente pases de esgrima antes de su duelo con Lohengrin.

Tal vez la escena más floja de esta producción sea la cámara nupcial del tercer acto, convencional como un salón de Ikea y con su enorme lecho. La reposición incluyó mayor variedad en los avances de Lohengrin, que hasta invita a Elsa a conversar sobre su identidad en el suelo, sobre una colcha blanca y bebiendo champagne. Pero no: estas ocurrencias no ayudaron a los dos amantes a penetrar en la compleja dramaturgia musical de las ansiedades y miedos que finalmente terminan aniquilando su noche de bodas.

De cualquier manera, la versión musical acrecentó los aciertos de la puesta con una coherencia y vigor de antología, principalmente, gra-

cias a Jakub Hruša, que instruyó a la excelente orquesta de la casa aún a superarse a sí misma en una interpretación maravillosamente estructurada. En ella, el cincelado de cada detalle orquestal fue integrado a una riquísima variación de énfasis, dinámicas y color. También el coro pareció querer desbordar su histrionismo sobre un público entusiasta y ansioso de volver a extasiarse con Wagner sin máscaras de ningún tipo: ni en la escena ni en la sala. A todos, este *Lohengrin* nos arrolló, aun cuando el fraseo de los cantantes pareció concentrarse más en la fuerza de proyección que en detalles intimistas.

Proyección de verdadero *Heldentenor* fue la del protagonista de Brandon Jovanovich, que incluso se permitió algún que otro magnífico *mezzo piano* en las frases *legato* iniciales de su relato de Montsalvat. Pero a su heroísmo de clarín sería conveniente agregarle algo más de introversión, tanto en este relato como en su frustrante confrontación con Elsa en la cámara nupcial. Jennifer Davis repitió este último rol con un timbre lírico que parece irse afianzando hacia el de una soprano dramática, pero que a veces malogra con alguna que otra estridencia. El suyo es decididamente un vozarrón en busca de un control severo y de contornos bien precisos. El otro gran vozarrón fue el de la Ortrude de Anna Smirnova, una mezzo a quién no parece preocuparle demasiado el imponerse a la orquesta antes que hacer

lo correcto, esto es, buscar un adecuado balance de dinámicas con ella. Craig Colclough puede haber impresionado menos en su fuerza de apoyo, pero lo cierto es que presentó un Telramund fraseado con voz cálida y atento a la complejidad de matices interpretativos que requiere este rol. Similares cualidades exhibió el Rey Enrique de Gábor Bretz, nunca del todo convincente en su afirmación como autoridad regidora de la obra, pero de cualquier manera sensible y claro en sus monólogos. En la emergencia, quien logró catapultar la acción con brío decididamente dictatorial fue el Heraldo despótico, fumador y parcialmente inválido con su pierna y brazo postizos de Derek Welton. En resumen: aun cuando no estilísticamente perfecto en el canto, este *Lohengrin* arrolló con un irresistible *pathos* post pandémico a una audiencia más preocupada por recuperar un compositor prohibido por tres años que por los riesgos de algún *omicrón* leve.

Agustín Blanco Bazán

Gábor Bretz, Craig Colclough, Anna Smirnova, Jennifer Davis, Brandon Jovanovich. Escena: David Alden. Royal Opera House / Jakub Hruša. *Lohengrin*, de Richard Wagner. Royal Opera House, Londres.

Don Gil o la habanera

Madrid



La dirección de escena corrió a cargo de Emilio Sagi, la escenografía por Daniel Bianco y un destacado vestuario de Pepa Ojanguren.

Una convincente (aun siendo relativamente sencillas para lo que nos tienen acostumbrados) puesta en escena, dramaturgia e, incluso, coreografía de *Don Gil de Alcalá* de Manuel Penella, lucieron con generosidad, no sólo las espléndidas y poderosas voces de su elenco (un magisterio vocal incluso en los más breves papeles secundarios), sino las fundamentales facetas dramáticas y cómicas, con un final memorable, perfectamente ajustado ya desde su original, en la nueva propuesta del Teatro de la Zarzuela, a su vez producción (2017) del Festival de Teatro Lírico Español de Oviedo. La dirección de escena corrió a cargo de Emilio Sagi, la escenografía por Daniel Bianco y un destacado vestuario (en el que, por cierto, no llegué a ver espadas desde mi posición en *platea*, aunque se mencionaban en libreto) de Pepa Ojanguren. Junto a ellos la Orquesta de la Comunidad de Madrid, cuerda y dos arpas, que tuvieron momentos sobresalientes, y el Coro del Teatro de la Zarzuela, dirigidos todos puntualmente por Lucas Macías.

Toda una ópera en tres actos que, sin embargo, no fue menoscaído de un desarrollo teatral ágil del que no voy a cesar de mencionar la versatilidad cómico-dramática de su ingenioso final, con libreto del propio músico, Penella. Un despliegue dramático en el que brillaron los mal llamados *papeles secundarios*. Papeles, por otro lado, básicos, fundamentales para el disfrute de esta trama y excelente-

mente resueltos. Y así correspondió el público en los aplausos finales, señalando el buen hacer de aquellos artistas que los encarnaron con gusto y gracia.

Un gracejo que iba acompañado, además, de la correspondiente condición cantante, resuelta con idéntico primor. Incluso, en uno de los casos más llamativos, por tratarse del protagonista, con ligeramente mejor *proyección* en *platea* que el papel principal que, a menudo, le acompañaba en escena. Una última medida hora redonda, diría que espectacular, te llevaba, ya en volandas, hacia un final de moderada picaresca a la española e inopinado éxito en la empresa del afortunado anti-héroe (casi). Un final brillante de la que ya era una deliciosa segunda parte, tras el descanso de esta representación. Una sección que contaba, ¡cómo no!, con la famosa *habanera* que tuvo un aclamado *bis* el día, sábado, en que acudimos, y que parece ya una tradición repetir. Hay quien bromeaba a la salida con eso de que “¡Vaya con Penella! ¡Lo que ha tenido que ocurrir! ¡Toda una ópera en tres actos nada menos..., para colocar... su *habanera*!”.

Un reparto formado en este día (según el orden del propio teatro) por: Don Gil, Celso Albelo; Niña Estrella, Sabina Puértolas; Chamacó, Carlos Cosías; Maya, Carol García; Don Diego, Manel Esteve; Virrey, Pablo López; Sargento Carrasquilla, Simón Orfila; Madre abadesa, María José Suárez; Padre magistral, David Sánchez; Maestro de ceremonias, Ricardo Muñiz; y Gobernador, Miguel Sola.

Una anécdota al paso. Se sorprendían en los bares de los alrededores del Teatro, acostumbrados a otros espectáculos, por la notoria efusividad general del público a la salida (a la entrada del bar, se sobreentiende):

- Pero... ¿Qué han dado hoy en el Teatro?
- Don Gil de Alcalá de Manuel Penella.
- ¿El de la habanera?
- ¡Vaya, otro que bien baila!

Luis Mazorra Incera

Celso Albelo, Sabina Puértolas, Carlos Cosías, Carol García, Manel Esteve, Pablo López, Simón Orfila, María José Suárez. David Sánchez, Ricardo Muñiz y Miguel Sola. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de La Zarzuela (Antonio Fauró) / Lucas Macías. Escena: Emilio Sagi. *Don Gil de Alcalá*, de Manuel Penella. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Impercederas Bodas de Fígaro

Madrid



© JAVIER DEL REAL / TEATRO REAL

María José Moreno (Condesa), Rachel Wilson (Cherubino) y Julie Fuchs (Susanna), durante "Venite, inginocchiatevi", del segundo acto.

Con esta producción de *Las Bodas* que hemos visto en Madrid, se inauguró en 2006 la "Casa de Mozart" de Salzburgo, denominada "Kleines Festspielhaus", antes de su reforma. Era el año del 250 aniversario del nacimiento de Mozart y su ciudad natal quiso conmemorarlo por todo lo alto. El primer acontecimiento fue estas *Bodas de Fígaro*, pensadas por el director de orquesta Nikolaus Harnoncourt, que eligió al director teatral Claus Guth como compañero de viaje. Previamente anunciaron que serían una *Bodas* diferentes. Nada de comedias, sino una obra muy seria en la que se acentuase el lado menos festivo del libreto.

Guth traslada la obra del siglo XVIII, y un palacete en el campo cercano a Sevilla, a una mansión en decadencia en el Norte de Europa, a principios del XX y se decanta por una interpretación psicoanalítica del extraordinario libreto, transformándolo en una recreación del mundo de Ibsen o Bergman. Tres parejas, ya presentes en la obertura, representan el amor en crisis, la Condesa y el Conde, otra el amor a punto de lograr su plenitud, Susanna y Figaro, y otra, Marcellina y Bartolo, un amor agostado. Entre ellos, deambulando, sin una razón clara un Eros/Cherubino alado que es el motor de las reacciones e impulsos de las tres parejas. Se trata de un drama en el que nadie logra sus expectativas, todos quedan frustrados e infelices.

Las obras del calibre de *Las Bodas* permiten todas las interpretaciones posibles, pero la grandeza de Mozart y Da Ponte es la de haber creado una joya poliédrica a la que quitar algunos de sus reflejos no hace más que empequeñecerla. *Las Bodas* es todo, comedia, drama, lágrimas y sonrisas, rozando al final del segundo acto la farsa. Es uno de los retratos más certeros de la fragilidad humana pero también de su posibilidad de redimirse.

Por todo esto, *Las Bodas* de Guth, aquí resucitadas por Axel Weidauer e inspiradas por el inefable "reformador" Harnoncourt, al cabo de 15 años me siguen pareciendo insuficientes. Eso sí, la dirección teatral del espectáculo es estupenda, aunque a veces caiga en detalles del peor gusto, como la gratuita tortura a Cherubino al final del primer acto. Mozart es la pincelada exquisita, jamás el vulgar chafarrinón, y en esta representación vemos bastante brocha gorda. La escenografía y vestuario de Christian Schmidt están muy bien realizados, aunque al desarrollarse toda la acción, excepto el segundo acto en la habitación de la Condesa, en el mismo decorado, se crea cierta confusión.

Supongo que las bellas *Bodas* de Emilio Sagi, que se han re- puesto tantas veces en el Teatro Real, eran demasiado literales, demasiado "adocenadas" para los tiempos que corren. No había dramaturgia, la dramaturgia era de Da Ponte y se ajustaba como anillo al dedo a la música de Mozart. Eso es hoy intolerable...

El reparto vocal rozó lo impecable. La única pega que le pongo es que las voces de María José Moreno, la Condesa, y Julie Fuchs, Susanna, tienen un timbre muy similar y se empastan perfectamente, pero no se distinguen la una de la otra. Ambas cantaron maravillosamente y con un gusto exquisito, luciendo timbres bellísimos, aunque a mí para la Condesa me gusten voces más rotundas, con más cuerpo. Las dos cantantes, al ser el vestuario tan neutro y triste, no pudieron mostrar el diferente estatus social al que pertenecen, siendo la Condesa la más perjudicada.

Andrè Schuen hizo gala de una voz de barítono maravillosa con potente centro, agudo fácil, timbre aterciopelado y perfecta adecuación al personaje. Sus recitativos fueron fabulosos y a

niveles teatrales no se le pudo poner una pega. Fígaro fue Vito Priante, que tiene el defecto de engolar la voz para hacerla sonar como la de un bajo barítono, cosa que no es y, además, carece del refinamiento necesario para cantar este repertorio, aunque lo haga con dignidad y no desentonase al

lado del alto nivel de todos sus compañeros de reparto. El papel bombón de la obra, Cherubino, fue defendido con dignidad por Rachael Wilson, que se dice mezzosoprano aunque se trate de una voz demasiado ligera para calificarla así, aunque la cantante la utiliza con sumo gusto. Lástima que su apariencia no haga honor al bello paje. Sensacional Monica Bacelli como Marcellina; fue un lujo, aunque sea una de esas mezzos que a mí no me lo parecen, pero fuera de este reparo, cantó maravillosamente, con picardía y expresividad y bordando el personaje a niveles teatrales.

Muy bien el Bartolo de Fernando Radó, con una voz más importante de la que estamos acostumbrados para el papel. Deliciosa la Barbarina de Alexandra Flood, voz de lírica ligera, transparente, perfectamente controlada. Estupendos en sus respectivos papeles Christopher Mortagne, como Basilio; Moisés Marín, como Don Curzio y Leonardo Galeazzi, como Antonio. El bailarín y actor Uli Kirsch, como Cherubino-Eros, me asombró bordando el personaje 15 años después de la primera vez que se lo vi en Salzburgo. El tiempo no pasa por él.

Ivor Bolton estuvo brillante. Se ve el amor que tiene a esta obra y la dirigió con brillo y exquisitez; quizá me hubiese gustado más refinamiento en los momentos más líricos, pero esto es *pecata minuta* al lado de todo lo positivo que encontré en su interpretación de la más grande partitura de ópera de la historia. Fue atento con los cantantes, bordó los momentos de conjunto y extrajo los mil matices de la obra de forma impecable. La orquesta, en un principio un tanto confusa, logró una actuación más que notable.

Francisco Villalba

María José Moreno, Julie Fuchs, Andrè Schuen, Vito Priante, Rachael Wilson, Monica Bacelli, Fernando Radó, Alexandra Flood, Christopher Mortagne, Moisés Marín, Leonardo Galeazzi, Uli Kirsch (bailarín). Coro y Orquesta del Teatro Real / Ivor Bolton. *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. Teatro Real, Madrid.

"Obras de este calibre permiten todas las interpretaciones posibles, pero la grandeza de Mozart y Da Ponte es la de haber creado una joya poliédrica"

Continuidad sinfónica

Madrid



La violinista Karen Gomyo fue la solista en el *Concierto para violín n. 1* de Shostakovich.

Estreno, concierto y sinfonía, tríptico base del programa moderno de concierto, fue el suculento menú que sirviera la Orquesta Nacional de España en su temporada, bajo la dirección de su titular David Afkham. Un esquema tan veterano como versátil que permite muchas variantes y que se concretó de inicio, en esta ocasión, con el estreno absoluto, obra encargo de la propia OCNE: *Stilleben mit Orchester* de Elena Mendoza. Todo un ejercicio de construcción de texturas y timbres; una apuesta por nuevas formas de *orquestración* no exenta de inteligente sentido del humor, especialmente en sus secciones centrales más uniformes, a lomos de una retórica de efectos instrumentales recurrentes. Se ha escrito mucho sobre el "humor romántico" (con Rossini a la cabeza) y, de alguna forma, este vistoso concepto orquestal (*mutatis mutandis*), me lo recordó. El final, *morendo* y *pedal* sobre atmósfera *inarmónica*, fue todo un revelador ejercicio de ingenio, un tanto al margen de la trama que había caracterizado la composición.

El *Primer Concierto para violín* de Dmitri Shostakovich, con Karen Gomyo, era la siguiente escala en programa antes del descanso. Sobriedad y excelente sonido ya desde un arranque que luciera a esta solista sobre las cuerdas graves de un intenso *Nocturno*, con una orquesta, eso sí, igualmente volcada en la empresa. Y digo bien, porque fue digna de mención la ajustada *continuidad sinfónica* entre aquella eximia violinista y los diversos instrumentos a los que les pasaba el testigo o le daban pie, así como el ajustado equilibrio con los bloques *armónicos* (mal llamados) "de acompañamiento", a menudo placados, comprometidos por afinación y dinámica. Más aun tratándose de una orquesta montada en su cuerda sobre seis contrabajos y de acuerdo al patrón usual (14/12/10/8/6). El *Scherzo*, con sus característicos retazos temáticos DSCH, no hizo sino refrendar aquellas cualidades en un entorno de lucimiento y mayor complejidad rítmica, siempre sobre el cimientado del excelente sonido, *carácter*, dominio y ajustada *concertación* de Gomyo: *Chapeau!*

De seguido, tono severo y profundidad en una *Pasacalle* que mantuvo con tesón, su empaque formal. *Cadencia* y resuelta *Burlesca*, con natural ovación para esta solista en primer lugar y, por ende, para todo el elenco. Destacar el considerado gesto en su última salida, pidiendo al director que saliera con ella y levantara a toda la orquesta.

La *Cuarta Sinfonía* de Brahms cerraba programa. Gusto, nobleza y grandes líneas, con una generosa plantilla ya asentada, a la antigua usanza, en ocho contrabajos. Su primer movimiento *Allegro non troppo* se construyó sobre el contraste de carácter e intensidad dinámica que esta disposición propiciaba, con enérgicos punto culminante y coda. El *Andante moderato* insistió en aquella cuidada continuidad

sinfónica pasando las frases musicales con plasticidad de unos grupos a otros, sin olvidar un punto constante de intensidad y contraste, pero con ponderación a la postre. Poderoso y denso *Allegro giocoso* en el vital rol de *scherzo*, con especial atención a los bajos, para converger en trascendental *pasacalle*; otra, la segunda de esta enjundiosa velada. Una *Pasacalle* donde se reprodujeron aquellas cualidades con decididos destellos de agógica y dinámica, densidad y contraste.

Luis Mazorra Incera

Karen Gomyo, violín. Orquesta Nacional de España / David Afkham. Obras de Brahms, Mendoza y Shostakovich. OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Entre frustrante y frustrado

Milán

Una nueva producción de una ópera de Verdi en la Scala se espera siempre con interés. En este caso, la última había sido tormentosa. Esta vez no en lo referente a la parte escénica, que parece querer ser tradicional, pero ni siquiera llega a eso, entre trajes y escenas de época, más o menos absurdos los primeros y feas las segundas, y sin marcación real de intérpretes. Eso no pareció preocupar al público (numerosísimo). Tampoco que Riccardo Chailly finalmente no pudiera encargarse de la concertación, por lo que hubo que recurrir a dos directores en fechas diversas que coincidían con un cambio parcial en el reparto que resultó mayor que lo anunciado. Pero fiel a su fama hubo protestas, no generalizadas y sí poco generosas. Meli comenzó flojo, con sonidos abiertos y notas blancas para afirmarse en el segundo cuadro y el segundo acto, y, al parecer, sufrió un malestar en el tercero, lo que afectó a su gran escena "Ma se m'è forza perderti", comprendida la esperada frase que cierra el cuadro "Sì, rivederti Amelia".

No es la primera vez que digo que su voz resulta corta para muchos de los papeles que encarna, pero es cierto también que tiene buen timbre y buen fraseo. No será "el" tenor que muchos pretenden, pero es un muy buen elemento y no se merecía el abucheo, repito, parcial. Mayores, pero más ocultos por los grandes aplausos, fue los que recibió Radvanovsky, una Amelia de gran caudal, timbre cada vez más ingrato y metálico, graves potentes pero feos, ese *vibratello* que la caracteriza y que a algunos nos molesta y un canto tan construido como poco espontáneo. Cantó muy bien sus dos arias, aunque en la primera y en los concertantes creció las notas y en varios momentos pasó del agudo al grito. Damerau repitió la Ulrica que le había conocido en Múnich con resultados parecidos, más bien opacos, aunque aceptables. Muy bien Guida en un paje Oscar muy penalizado por la dirección de escena.



Un *ballo in maschera* se repuso en el teatro verdiano por antonomasia, la Scala de Milán.

Tres días en la capital de Baviera

Múnich



En la Ópera Estatal de Baviera se estrenó la nueva producción de Christophe Honoré de *Les Troyens*, la inmensa obra de Berlioz.

Como se sabe, Múnich es una de las ciudades con mayor oferta musical de Alemania. Hubo días en que tuve que decidir entre un concierto y una ópera o entre dos títulos operísticos. En el Prinzregenten Theater (la extraordinaria "sala pequeña" donde se hacen títulos del barroco, pocos conocidos, operetas, etc.), se repuso la *Agrippina* de Haendel en una óptima puesta en escena de Barrie Kosky, muy contemporánea en vestuario y con pocos elementos escenográficos, sumamente satírica y cínica. Bien dirigida por Stefano Montanari, que no desdenó algún enfoque no demasiado filológico para insuflar sentimiento y pasión (bravo a su coraje) a una orquesta de cámara de Múnich que sonó estupendamente, como su hermana mayor, la del Estado de Baviera en las otras funciones. Del numeroso elenco destacaron la protagonista de Anna Bonitatibus (aunque su agudo no pasa por el mejor momento, pero compensa con su estilo y su técnica), una notable Elsa Benoit en *Poppea*, Gianluca Buratto, probablemente el mejor como cantante y actor en un estupendo Claudio, y en un papel relativamente secundario (Palante) un excelente pero algo desaprovechado Mattia Olivieri, privado de la segunda de sus arias. De los tres contratadores el más musical fue Iestyn Davies (Ottone) y el de voz más (demasiado) incisiva y pobre pronunciación John Holiday (Nerone). Cortez Mitchell fue un apenas audible Narciso. Correcto el Lesbo de Andrew Hamilton. Teatro completo y mucho éxito.

Les Troyens

Ya en el teatro principal de la Ópera de Baviera, el segundo título fue el estreno (muy mal recibido, y con razón) de la nueva producción de Christophe Honoré de *Les Troyens*: la inmensa obra de Berlioz fue objeto de una estupidez tras otra (en particular en la segunda parte, con una serie de desnudos masculinos y escenas de homosexualidad absolutamente gratuitas, que sirvieron para el "prohibido para menores de dieciocho años", seguramente una primera vez en la historia de la ópera). El mejor de todos fue Gregory Kunde en un vigoroso Eneas, aunque la voz resulta hoy algo fija para el gran dúo de amor, bien secundado por Marie-Nicole Lemieux (excelente Cassandre, pese a no ser una soprano), Ekaterina Semenchuk (una Didon mejor que en París) y Stéphane Degout (un Chorèbe algo más lírico que lo habitual). Algunos de los otros roles de cierta importancia no fueron bien distribuidos, excluidos

el buen Hylas de Jonas Hacker, el Ascanio (absurdo en su apariencia) de Eve-Maud Hubeaux y la Anna (de buenos graves aunque voz pequeña) de Lindsay Amman. Dirigió Daniele Rustioni, muy aplaudido, pero irregular en su enfoque, en especial en una primera parte sin demasiada tensión. El coro, preparado por Stellario Fagone, se lució mucho (los ballets no tuvieron bailarines por los motivos antes apuntados sobre la puesta en escena). Por primera vez no vi personas a la caza de billetes y sí claros en la audiencia, aumentados tras cada pausa.

Der Rosenkavalier

Mi visita concluyó con la reposición de *Der Rosenkavalier* de R. Strauss, de nuevo en una excelente producción (algunos detalles aparte, como parece hoy inevitable) de la autoría de Kosky, muy bien dirigida por Vladimir Jurowski (con una cierta tendencia al sonido grueso en algunos momentos, en particular en el segundo acto), y con un muy buen reparto, sobre todo equilibrado, cosa difícil de lograr, y en el que destacaron el Ochs divertido pero no grosero y bien cantado de Christof Fischesser, con un buen registro grave; la juvenil y más que notable Sophie de Liv Redpath, la buena Mariscala de Marlis Petersen (algo ligera en lo vocal para la parte, pero muy buena intérprete) y la más que correcta (de voz no muy interesante) Samantha Hankey en Oktavian, rodeados de una



Se repuso *Der Rosenkavalier* en la excelente producción de Barrie Kosky.

formidable compañía en la que ni un solo papel resultó menos que muy correcto, encabezada por el envarado Faninal de Johannes Martin Kränzle, los divertidos Annina y Valzacchi de Ursula Hesse von den Steinen y Ulrich Röss, y el buen cantante italiano de Josh Lovell, llegado una hora antes de la función (un elocuente signo de la capacidad del Teatro). Sala repleta, como sucede siempre con este título y autor, y sumamente entusiasta.

Jorge Binaghi

Gianluca Buratto, Anna Bonitatibus, John Holiday, Elsa Benoit, Iestyn Davies, etc. Münchener Kammerorchester / Stefano Montanari. Escena: Barrie Kosky. Agrippina, de Haendel.

Marie-Nicole Lemieux, Ekaterina Semenchuk, Gregory Kunde, Stéphane Degout, etc. Ópera del Estado de Baviera / Daniele Rustioni. Escena: Christophe Honoré. Les Troyens, de Berlioz.

Marlis Petersen, Christof Fischesser, Samantha Hankey, Johannes M. Kränzle, etc. Ópera del Estado de Baviera / Vladimir Jurowski. Escena: Barrie Kosky. Der Rosenkavalier, de R. Strauss. Prinzregententheater y Ópera Estatal, Múnich.

Wolfgang Amadeus Mozart
Così fan tutte

Valentina Naornita Vasilisa Berzhanskaya
Mattia Olivieri Matthew Swensen
Benedetta Torre Thomas Hampson



Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino
Conductor **Zubin Mehta**

Stage Director **Sven-Eric Bechtolf**

Hubo elecciones que dejan perplejo: ¿no hay en Italia cantantes iguales (o seguramente mejores) que los conspiradores de Coliban y Park, habituales del elenco estable de Viena? ¿Hay necesidad de importar a un cantante tan modesto (por ser eufemístico) como Liviu Holender para Silvano? De modo que lo único sobresaliente en el escenario fue el admirable, por todo concepto, Ludovic Tézier, que volvía tras muchos años de ausencia y obtuvo un verdadero y legítimo triunfo, no sólo tras “Eri tu”, sino al final del espectáculo.

La dirección de Bisanti empezó con un primer cuadro lento y carente de tensión, pero mejoró a partir del antro (horrible pero cómico más que siniestro en este caso) de la maga. De paso, notemos que se introdujeron variantes políticamente correctas (y absolutamente estúpidas) en el libreto. Parece que los problemas de Verdi con la censura, que creíamos terminados, continúan. Por fortuna, uno de los dislates (el original y eficaz “Sangre vuolsi e tu morrai”, cuya corrección por “rea ti festi e tu morrai” no creo que contribuya a erradicar el machismo y el feminicidio) no se perpetró porque el cantante respetó el texto que Verdi puso en música.

Jorge Binaghi

Jessica Pratt, John Osborn, Franco Vassallo, Nicola Ulivieri, Roberto Lorenzi, Irene Savignano. Orquesta y Coro del Teatro / Roberto Abbado. Escena: Andrea De Rosa. *I Puritani*, de Vincenzo Bellini. Teatro de la Ópera, Roma.

Esperado *Fin de partie*

París

Por fin se estrena en Francia la única ópera del compositor húngaro György Kurtág (nacido en 1926), *Fin de partie* (*Fin de partida*), una ópera además con un libreto en francés. Encargo de la Scala de Milán, la ópera fue estrenada en 2018 en este teatro, un año después repuesta en la misma producción en la Ópera de Ámsterdam y en 2020 en el Palau de les Arts de Valencia. Es esta producción la que se ve ahora en la Ópera de París, con la puesta en escena concebida por Pierre Audi, la dirección musical de Markus Stenz y con el mismo reparto vocal que en sus precedentes estrenos. El libreto, en francés como lo indica el título de la obra, retoma el texto de la pieza teatral homónima escrita en 1957 en francés por el escritor irlandés Samuel Beckett (1906-1989) que narra las penas de cuatro personajes excluidos por la sociedad. Una historia tenebrosa, que la música de Kurtág ilustra con una manera de canto hablado muy característico. La orquesta acompaña con acentos sombríos y profundos. Una ópera de gran categoría, que roza la obra maestra.



Fin de partie, de György Kurtág, por fin se ha estrenado en Francia.

En el Palacio Garnier, teatro propicio para esta obra intimista, la música resplandece con una orquesta translúcida bajo la dirección sabia de Stenz. Los cuatro cantantes expresan sus personajes atormentados con toda verdad. El bajo Frode Olsen encarna al ciego Hamm en su silla de ruedas con una voz ágil. El barítono Leigh Melrose interpreta a su sirviente Clov, único que se mueve sobre el escenario pero cojeando, con su voz intensa. El padre de Hamm, Nagg, se beneficia del lirismo del tenor Leonardo Cortellazzi, y la madre, Nell, se afirma plenamente con la contralto de Hilary Summers, los dos sacando la cabeza de su cubo de basura.

La puesta en escena de Pierre Audi se adecúa fielmente a la trama, siguiendo las indicaciones del compositor mismo, en un decorado de casita gris y dos cubos de basura, con vestidos raídos y sucios, acción bien transmitida bajo luces grises. ¡Todo de gris! Y el conjunto, la obra y su interpretación tanto musical como escénica, convence al público que reserva aplausos poco frecuentes para una ópera contemporánea.

Pierre-René Serna

Frode Olsen, Leigh Melrose, Leonardo Cortellazzi, Hilary Summers. Orquesta de la Ópera de París / Markus Stenz. Escena: Pierre Audi. *Fin de partie*, de György Kurtág. Palais Garnier, París.

Fidelio: aire y luz

París

La Seine Musicale es un centro cultural de la Isla de Seguin, en el Sena, al oeste de París, un modernísimo complejo artístico inaugurado en 2017 que incluye un auditorio con posibilidades de multiuso, ya sea como “arena”, escenario de conciertos tradicionales u ópera, como en el caso de este excepcional *Fidelio* con escena de David Bobée. La interpretación musical estuvo a cargo de la orquesta residente, la Insula Orchestra, una agrupación de instrumentos historicistas dirigida por su titular Laurence Equilbey. La puesta de Bobée está dominada por un enorme bloque de concreto al centro del escenario, con una gran apertura cerrada con puertas metálicas que sólo se abrirán para permitir emerger un exhausto Florestan en el segundo acto. La escena está cerrada a los costados por una multitud de bloques del mismo cemento a los cuales coros y solistas se agazapan ocasionalmente, como en busca de una salida al gran encierro de la prisión. Al fondo, un enorme enrejado separa de un cielo azul a los prisioneros que como sombras lo remontan durante su célebre coro.

Los vestuarios son grises y, paradójicamente, a la vez contemporáneos e intemporales en sus harapos y uniformes. La *regie* de personas es intensa y sobria, y con un detalle revelador de los extremos a que está dispuesta Leonora para liberar a su marido: en su disfraz de *Fidelio*, la esposa no duda en ganarse la confianza de Marzellina con un apasionado beso en la boca.

La nitidez de la *regie* fue correspondida con una excepcional interpretación musical. A diferencia de otras obras del período romántico temprano, *Fidelio* es una ópera que no ha sido explorada a menudo con instrumentos historicistas. Y en esta ocasión, Equilbey ilumina la partitura con cuernos y maderas de viento precisos y de una expresividad desconocida en las interpretaciones a que estamos acostumbrados. Sin la frondosidad estereotipada de instrumentos “modernos”, las cuerdas, los vientos y la percusión de los de período logran unirse a las frases cantadas como una voz más, y la paleta de colores se explora con contornos vivos y precisos.

Con esta interpretación Equilbey demuestra que Beethoven está más cerca de Mozart que de Wagner en materia de ritmo color y dife-



© VINCENT PONTET

"La escenografía de Bobée está dominada por un enorme bloque en el centro del escenario, que sólo se abrirá para permitir emerger un exhausto Florestan en el segundo acto".

renciación de texturas. Un ejemplo fue la introducción y el acompañamiento al monólogo de Florestan, apoyado en una orquestación incisiva y clara que permitió a Stanislas de Barbeyrac, debutar en este rol explayando un magnífico timbre de *Heldentenor* con apoyo y calidez en un pasaje al agudo antológicamente impostado en

la garganta. A él se unió Snéad Campbell-Wallace, una Leonore de robusto timbre lírico dramático en un dúo prolijamente declamado con la ayuda de dinámicas precisas y enfáticos acorde de cuerdas.

En ningún momento parecieron los cantantes confrontarse con una llamada "masa" orquestal, sino que más bien fueron apoyados por comentarios instrumentales de precisión camerística. Los ecos de Mozart fueron más perceptibles que nunca en el aria de Rocco, interpretada por Christian Immler, con un marcado vivaz y liviano, y Hélène Charpentier cantó una Marzellina brillantemente timbrada. Sebastian Holecek logró un espontáneo aplauso gracias al balance de mordente y legato y su poderosa fuerza de proyección en "Ha welch ein Augenblick" y similarmente convincentes estuvieron Patrick Grahl como Jaquino y Anas Séguin en el ingrato papel de Don Fernando. El excelente coro Accentus, que este año celebra sus treinta años de existencia, fue particularmente beneficiado con un coro de los prisioneros que Equilbey instruyó como un conmovedor andantino: espontáneo en su cantabile y diáfano en la percepción de esa libertad que los condenados perciben en el aire y la luz. Como aire y luz puede definirse este *Fidelio*, inesperadamente liberado de la frondosa pesadez post wagneriana del siglo XX.

La función se desarrolló a lo largo de dos horas y quince minutos sin intervalos y con una audiencia notablemente más joven que las que suelen presentarse en los teatros de ópera tradicionales.

Agustín Blanco Bazán

Stanislas de Barbeyrac, Sinéad Campbell-Wallace, Christian Immler, Sebastian Holecek, Anas Séguin, Hélène Carpentier, Patrick Grahl. Coro Accentus. Insula Orchestra / Laurence Equilbey. Escena: David Bobée. *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven. La Seine Musicale, París.

Puritanos integrales

Roma

Se presentó con una nueva producción la versión más integral (la del estreno, con los cortes introducidos por el propio autor) de la última obra de Bellini, siempre de tan extraordinaria dificultad. Personalmente creo que es interesante para verlo/oírlo una vez, pero por razones sobre todo dramáticas (y visto que de todos modos el libreto de Pepoli no tiene remedio) convendría volver a la *tradicional*. Tampoco es que sea tan diferente. Y el problema de la dirección de Abbado es que, si bien demuestra el buen estado actual de la orquesta, suena invariablemente fuerte, como si las voces fueran para un Verdi de la última época. Incluso el excelente coro preparado por Roberto Gabbiani a veces sonaba algo disminuido. Por otra parte el espectáculo firmado por Andrea De Rosa, con trajes más o menos de época de Mariano Tufano (pero sucede que Enriqueta está mejor vestida que la protagonista, y Ricardo peor que Walton) y luces de Pasquale Mari, para los sucintos decorados de Nicolas Bovey, casi siempre en penumbra u oscuridad aportaba la originalidad de hacer que la protagonista, en su locura, se mutile quedando ciega (con profusión de sangre), y no tengo mucho más que decir al respecto.

Por supuesto, la obra siempre resiste si tiene un buen cuarteto protagonista. En este caso, el menos convincente pero eficaz fue Vassallo, que cantó a la manera de antaño, como si su Ricardo fuera hermano menor de un Verdi dramático con alguna expresión típica de la *giovane scuola*. Ulivieri lo hizo bien y confirió la nobleza necesaria a su Giorgio, aunque algunos graves fueron un tanto escasos. Los dos protagonistas se impusieron. Pratt es una magnífica lírico-ligera, con todas las agilidades, ornamentos y variaciones necesarias, e incluso sale airosa del concertante final del primer acto. Osborn está tal vez con un timbre más seco y algún sobreagudo (de esos



© FABRIZIO SANSONI

Jessica Pratt y John Osborn, en estos *Puritani* en la Ópera romana.

imposibles dedicados a la garganta privilegiada de Rubini), más corto que antes, pero dio una lección de canto, técnica y estilo, y todo su tercer acto (pero sobre todo la escena inicial del mismo) fue una constante lección de cómo cantar la parte. Estuvieron bien Savignano en la reina enmascarada y Lorenzi como el padre de Elvira, mientras Rodrigo Ortiz cantó correctamente la parte menor de Sir Bruno Robertson. Teatro lleno y aplaudidor.

Jorge Binaghi

Jessica Pratt, John Osborn, Franco Vassallo, Nicola Ulivieri, Roberto Lorenzi, Irene Savignano. Orquesta y Coro del Teatro / Roberto Abbado. Escena: Andrea De Rosa. *I Puritani*, de Vincenzo Bellini. Teatro de la Ópera, Roma.

Platée debuta en el music hall

Versalles

Platée, la desopilante *Opéra-ballet buffon* de Jean-Philippe Rameau sobre la feísima ninfa de los pantanos seducida en broma por Júpiter, acaba de ser representada en su teatro original, la Opéra Royal de Versailles por Hervé Niquet y su orquesta y coros *Le Concert Spirituel*. En lugar de reproducir puestas de escena historicistas, como frecuentemente ocurre en este maravilloso teatro de palacio, Niquet y los *regisseurs* y escenógrafos Corinne y Gilles Benizio, decidieron actualizar la acción al mundo de la comedia musical creado por Offenbach y perpetuado hasta el día de hoy en incontables operetas, revistas, cabarets y farsas de *music hall*.

Visualmente, el sabor es franco-brasileño, con una escenografía que evoca a la vez un suburbio pobre parisino y una típica favela carioca al pie de un monte que no es el Cithéron, sino que insinúa el Corcovado, solo que con una estatua de Júpiter y no del Cristo Redentor. ¡Y hasta se incluyen dos números de Samba entre las arias, conjuntos y danzas compuestas por Rameau! Aun cuando el espectáculo vale por su excelente ritmo y *regie* de personas y conjuntos, hay algo que, creo, no resultó: es acertado concatenar la comedia de Rameau al ulterior desarrollo de las *revues* y las operetas parisinas, la dramaturgia de este compositor de corte es diferente de éstas últimas.

Por empezar, y aun cuando el excelente ballet de la Opéra Nationale du Capitole actuó las danzas en contagioso estilo "bizarro", faltó en esta *favelinha à la Française* ese atmósfera bucólica tan típica de las danzas de Rameau. A ello hay que añadir que Rameau entendía esta comedia como una parodia de la ópera seria. Este aspecto paródico, esencial a la bufonería dieciochesca de la obra, desapareció en medio del carnaval organizado por Momus y la Follie. De cualquier manera, el ritmo general fue contagioso y convincente. Decididamente esta parodia de Rameau sabe palpitante en cualquier tiempo y lugar.

El humor de Niquet

Lejos de restringirse a dirigir su orquesta, Hervé Niquet decidió actuar como maestro de ceremonias, interfiriendo en la escena con instrucciones y comentarios ingeniosos tendientes a demostrar que en este tipo de humor no existe una ficción separada del público o la orquesta. A veces se le fue la mano, porque sus interferencias fueron repetitivas y excesivas en número: eso de subir a escena para ayudar quejoso a un cambio de mobiliario no salió con una espontaneidad similar a la de un ensayo. También estuvo de más la invitación al público a cantar *Frère Jacques* para aligerar un cambio de escena en una representación de dos horas y pico sin intervalo. El regreso del director a la escena final fue, en cambio, conmovedor: humillada por la farsa de que ha

sido objeto Platée, llora desesperadamente y no queda más remedio a Niquet que subir a consolarla. Sólo así consigue poner fin a la obra.

La humanidad de Platée ganó en esta versión que la presentó, no como un monstruoso semi-sapo, sino como una proletaria fea pero simpática en sus veleidades. Mathias Vidak la interpretó con convincente y... sí... atractiva combinación de panaché, desparpajo y seguras líneas vocales. También espontáneos y seguros vocalmente estuvieron en su comicidad y actuación Marc Labonnette (Citheron), Pierre Derhet (Mercure), Jean Christophe Lanièce (Momus), Jean-Vincent Blot (Júpiter) y Marie-Laure Garnier como una Juno imponente en su presencia y fraseo.

Pero el mayor triunfo correspondió, justificadamente, a Marie Perbost, intensa y desafiante en el rol más difícil y decisivo, el de esa *Folie* que después de haber arrebatado a Apolo su lira (aquí una guitarra eléctrica), desencadena una acción donde tragedia y comedia son la misma cosa. He aquí a la inmortal Locura de Erasmo, Rameau, Offenbach y todos los que aprendan a aceptar que la vida y el arte *siempre* tienen dos caras.

Agustín Blanco-Bazán

Mathias Vidal, Jean-Christophe Lanièce, Marc Labonnette, Pierre Derhet, Lila Dufy, Jean-Vincent Blot, Marie Perbost, Marie-Laure Garnier. Ballet du Capitole, Le Concert Spirituel / Hervé Niquet. Escena: Corinne y Gilles Benizio. Platée, de Jean-Philippe Rameau. Opéra Real, Versailles.

Tristán digital

Viena

La principal dificultad con la que se enfrentan los directores de escena de la actualidad, estriba en que en la mayoría de los casos deben montar óperas que ya se han representado en un gran número de puestas diferentes. Como la crítica y el público conocedor exigen novedades, los directores tienen que presentar ideas originales que además sean inteligibles para el público actual. En el caso de este nuevo montaje de *Tristán e Isolda*, recientemente estrenado en la Ópera del Estado de Viena, Calixto Bieito situó la acción en un mundo imaginario, utópico, que evoca de alguna manera los mundos digitales, paralelos, en boga en la actualidad.

En el primer acto, que en el texto de Wagner transcurre en una embarcación, Bieito y Rebecca Ringst (diseñadora de los decorados), presentan una serie de columpios dispuestos a lo ancho del escenario. Ello permite que los personajes sentados en dichos columpios no tengan que estar de pie en la capa de agua (pocos centímetros) que inunda el escenario y que da lugar a chapoteos cada vez que uno de los personajes se apea de un columpio. Esta combinación de escenario inundado y columpios evoca una situación mental y no real (se trata de una embarcación). En el segundo acto, Bieito sigue presentando un entorno que solo se puede entender como interpretación de la situación psicológica en que se encuentran los protagonistas. Dos estructuras, cubículos en forma de paralelepípedo, configuran sendos espacios en que se encuentran respectivamente Isolda y Tristán. Ambas estructuras cuelgan del telar y se desplazan verticalmente (suben y bajan), pero jamás se juntan. Los personajes se encuentran siempre separados, a pesar de su gran anhelo de unión. En el momento de su máxima proximidad física, en que ambas estructuras se encuentran a la misma altura, ambos protagonistas estiran los brazos con la finalidad de lograr un contacto físico. Pero la distancia entre ambos sigue siendo tal que no alcanzan a rozarse con la punta de los dedos. Ante la frustración producida por esta situación, ambos personajes comienzan a destruir las paredes (de papel pintado) de sus recintos y parte de su mobiliario. En lo que resta



La Opéra Royal de Versailles ha subido a escena *Platée*, de Jean-Philippe Rameau, con Hervé Niquet y su orquesta y coros *Le Concert Spirituel* y la dirección escénica de Corinne y Gilles Benizio.



© WIENER STAATSOBER / MICHAEL POHN

“En el segundo acto, dos cubículos configuran sendos espacios en los que se encuentran Isolda y Tristán, siempre separados, a pesar de su gran anhelo de unión”.

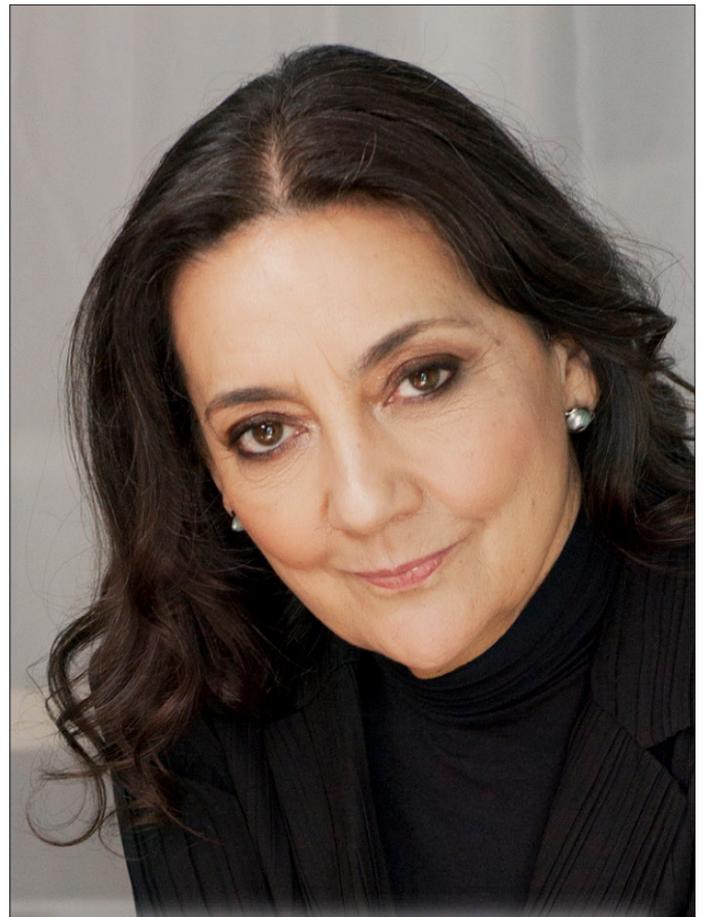
del acto, la acción transcurre de conformidad con el libreto. Al irrumpir el Rey Marke, acompañado por su séquito, junto con la luz de la aurora, Tristán se encuentra abruptamente en el mundo real, parado en el suelo del escenario. Finalmente se auto inflige la herida que normalmente debería ser obra de Melot.

En el tercer acto, al levantarse el telón, Tristán aparece tirado entre los escombros de lo que parece ser el naufragio de su propia vida. Restos de los muebles que se encontraban en las estructuras colgantes del segundo acto, yacen ahora dispersos en el escenario. Unos treinta comparsas desnudos, que se encuentran de pie, alineados a lo largo del fondo del escenario, se desplazan hacia el centro del escenario para adoptar poses que forman figuras eróticas. Luego de un rato vuelven a formar una fila, en el fondo del escenario, de espaldas al público. La función que cumplen estas figuras queda librada a la imaginación del espectador. Tristán, que espera moribundo la llegada de su tan deseada Isolda, hace galas de arranques emocionales muy sugestivos. Al llegar finalmente la amada muere, y ella lo acomoda en una silla con la parte superior de su cuerpo tumbada sobre una mesa blanca, similar a la que en el acto anterior se encontraba en su habitáculo colgante. Se acomoda en una silla, de frente a Tristán, y, en parte recostada sobre la misma mesa, canta la transfiguración y muerte amor en una ambientación que probablemente sea una de las menos poéticas en la historia de las representaciones escénicas de esta ópera. Bieito seguramente quiso evitar remilgos innecesarios ante la fuerte expresividad de la música de Wagner.

La parte musical estuvo a cargo de la estependa Orquesta de la Ópera del Estado de Viena (cuyos músicos integran la Filarmonía de Viena), bajo la dirección de Philippe Jordan, director musical del teatro. Jordan es poseedor de una gran experiencia operística, aunque su visión musical también peque, en algunas escenas, por exceso de objetividad. En esta oportunidad, apoyó y acompañó un elenco excelente encabezado por Andreas Schager, un Tristán de muy alto nivel musical dotado de gran fuerza vocal y actoral, y Martina Serafin, una Isolda casi siempre impecable. Fueron, asimismo, dignas de destacar, las actuaciones de René Pape (Rey Marke), Ekaterina Gubanova (una formidable Brangäne), Iain Paterson (Kurwenal) y Attila Mokus (Melot).

Gerardo Leyser

Andreas Schager, Martina Serafin, René Pape, Ekaterina Gubanova, Iain Paterson, Attila Mokus... Orquesta de la Ópera del Estado / Philippe Jordan. Escena: Calixto Bieito. *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner.
Ópera del Estado, Viena.



Sira Hernández, debuta en el prestigioso sello discográfico Sony Classical en su doble faceta de pianista y compositora.

03 DE JUNIO A LA VENTA

WWW.SIRAHERNANDEZ.COM

UN PROYECTO DE:

Miotta  Molière

WWW.MIOTTAEMOLIERE.COM



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.

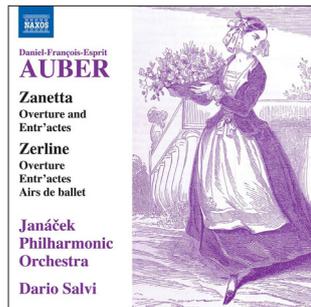
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Aunque en la portadilla no figure ningún número, el grabado de Gustave Staal (1817-1882) nos indica que presente disco viene a ser la quinta o, según se cuente, la sexta entrega de la integral de las oberturas y, en su caso, entreactos de la óperas de Daniel François Esprit Auber (1782-1871) que el sello Naxos viene publicando con encomiable regularidad.

En esta ocasión la grabación de centra en los números instrumentales de solamente dos óperas: *Zanetta, ou Il ne faut pas jouer avec feu*, estrenada en París el 18 de mayo de 1840, y *Zerline, ou La Corbeille d'oranges*, estrenada el 16 de mayo de 1851 igualmente en la Ciudad de la Luz. Esta última ópera incluye, como era habitual en la época, un ballet en el que no faltan toques exóticos, como un *pas chinois* o una estilizada jota. El programa se completa con la *Quadrille n. 2*, sobre motivos de la ópera *Zanetta*, escrita por Philippe Musard (1792-1859), compositor de música de baile, el cual gozó de gran renombre en su época, si bien luego cayó en el más negro olvido, por lo que aquí se ofrece un pintiparado punto de partida para reivindicarlo. No todo van a ser los Strauss.

De nuevo Dario Salvi, esta vez al frente de la Orquesta Filarmónica Janáček de Ostrava, vuelve a recrear estas músicas tan deliciosamente decimonónicas, dándoles su peculiar toque de amena vivacidad y elegancia.

Salustio Alvarado

AUBER: *Zanetta, Zerline*. Janáček Philharmonic Orchestra / Dario Salvi.

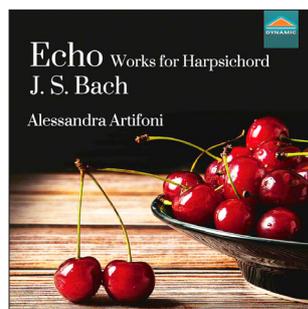
Naxos 8.574335 • 77' • DDD
★★★★

En este tercer registro que Alessandra Artifoni protagoniza para el sello Dynamic, dedicado, como los dos anteriores, a la obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), lo más interesante es, sin duda, la *Sonata en re menor BWV 964*, por ser la composición que comparativamente ha sido menos veces llevada al disco. Esta Sonata no es sino la adaptación para teclado la *Sonata la menor BWV 1003*, para violín sin acompañamiento. Acerca de esta mutación, en la biografía del Cantor de Leipzig escrita por Karl Geiringer (1899-1989) y traducida al español en 1982 por un tal Salustio Alvarado, se puede leer: "...no es sorprendente que varios movimientos de las sonatas y partitas para violín fueran más tarde transcritos para instrumentos de teclado, y se cambiara con facilidad la escritura contrapuntística, sobreentendida, del original en polifonía real". Queda en el aire la duda de que si este arreglo fue llevado a cabo por el propio autor o bien por su hijo Wilhelm Friedemann.

El programa se completa con otras tres páginas mucho más conocidas, por no decir trilladas, como la *Fantasia y Fuga BWV 904*, la *Obertura al estilo francés en si menor BWV 831*, y el *Concierto Italiano en fa mayor BWV 971*.

Excelentes versiones de la clavicembalista florentina que emplea para la ocasión una copia de un instrumento alemán con dos manuales construido por Michael Mietke (± 1660-1719) en 1702.

Salustio Alvarado



BACH: *Obras para clavicémbalo*. Alessandra Artifoni.

Dynamic CDS7822 • 65' • DDD
★★★★



Interesante grabación de Johannes Pramsohler y Philippe Grisvard, dos de los instrumentistas más virtuosos y emprendedores de la actualidad, miembros troncales del Ensemble Diderot, que forman un dúo sólido de violín barroco con clave con el que han realizado varias grabaciones. En esta ocasión se han dedicado a grabar las seis Sonatas de Johann Sebastian Bach bajo el punto de vista de cómo los músicos contemporáneos a él lo admiraban sobremedera, llegando a componer Sonatas con clara influencia bachiana. Así, además de estas Sonatas, escuchamos piezas de autores de una calidad fabulosa, algunos de ellos muy poco frecuentados como Johann Adolph Scheibe, Christoph Schaffrath, Johann Gottlieb Graun, de quienes son primeras grabaciones mundiales, contando asimismo con dos piezas de Georg Philipp Telemann y Carl Philipp Emanuel Bach.

Contando con unas espléndidas versiones en el mercado de las Sonatas de Bach, creo que debemos poner el foco de esta grabación en las piezas más desconocidas, puesto que la música de Scheibe y Schaffrath es fabulosa, y la interpretación, tanto de violín como de clave, es sensacional, destacando los astutos juegos contrapuntísticos que ambos autores realizan. Los dos instrumentistas realizan un ejercicio ejemplar del carácter imitativo y de una compenetración en sus diálogos y fraseo absolutamente respetuoso.

El sonido pulcro y cálido del violín contrasta con la brillantez y exactitud del clave en toda la grabación.

Simón Andueza

BACH: *Sonatas para violín y clave (+ SCHEIBE, SCHAFFRATH, GRAUN, TELEMANN Y C.P.E. BACH)*. Johannes Pramsohler, violín. Philippe Grisvard, clave.

Audax Records ADX13783 • 3 CD • 208' • DDD
★★★★



La sonata es una de las nuevas estructuras musicales que surgen en la transición del siglo XVI al siglo XVII. Durante el siglo XVII podía estar escrita para un número indefinido de instrumentos, pero en el XVIII se estandarizaría como tríono-sonata (dos instrumentos melódicos más el bajo continuo) o sonata a solo (un instrumento melódico más el bajo continuo). En el caso de la tríono-sonata, el clavecinista podía hacer uno de los instrumentos melódicos con la mano derecha, improvisando adornos. En el caso que nos ocupa, lo escrito para la mano derecha es *obligato*, por lo que el clave pierde la función de bajo continuo y pasa a tener la importancia del otro instrumento melódico. Este tipo de sonatas nuevas con las que experimentarían Bach anticipaban las sonatas del Clasicismo.

Ryo Terakado tiene a sus espaldas una brillante carrera de violinista en diversas formaciones historicistas europeas, ocupando recientemente el puesto de *concertino* en la Bach Collegium Japan. Junto a Fabio Bonizzoni, director de La Risonanza, forma un dúo que lleva años interpretando en conciertos las Sonatas de Bach. Es un repertorio en el que se sienten cómodos y esa complicidad la transmiten sin artificios, en un intercambio musical entre iguales que dialogan exponiendo de manera transparente, rica en dinámicas y planos sonoros los entresijos del contrapunto, algo no siempre fácil. Un disco muy recomendable del que sabrán disfrutar los amantes de Bach.

Mercedes García Molina

BACH: Las Sonatas para violín y clavicémbalo (vol. 1). Roy Terakado, violín. Fabio Bonizzoni, clave.

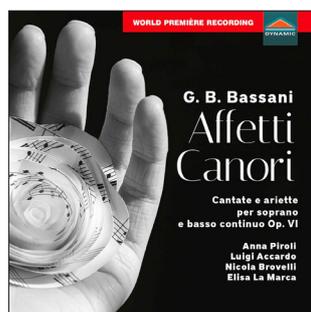
Challenge Classics CC72866 • 42' • DDD

★★★★★

Alumno de Giovanni Legrenzi, organista de la catedral de Ferrara y finalmente maestro de capilla de la Basílica de Santa María la Mayor de Bérgamo, Giovanni Battista Bassani (±1650-1716) es una interesantísima figura que se sitúa en el último eslabón de la cadena evolutiva que va del Manierismo al Barroco y al que poco a poco los discos nos van descubriendo. En contraste con su música instrumental y, en especial, con sus *Sinfonías a tres Op. V* (1683), tan afines a las Sonatas de Arcangelo Corelli, esta siguiente colección *Affetti Canori Op. VI* (1684), cantatas y arias para soprano y bajo continuo, parece responder a un estilo mucho más arcaizante, hasta el punto de que hay pasajes que hacen pensar en músicos de generaciones anteriores como Antonio Cesti, Giacomo Carissimi, Francesco Cavalli o incluso Claudio Monteverdi, como en el caso del aria *Che mi giova dir che v'adoro*, en la cual se emplea el mismo bajo de chacona que en el célebre madrigal *Zefiro torna e di soavi accenti* que figura en la segunda colección de *Scherzi musicali* del maestro cremonés, publicada en Venecia en 1632.

Como solista en esta primera discográfica mundial actúa la polifacética soprano Anna Piroli, cuya especialización en el canto barroco le viene de sus estudios con Emma Kirkby, Nigel Rogers y otras importantes figuras, acompañada por Luigi Accardo, clavicémbalo; Nicola Brovelli, violonchelo y Elisa La Marca, tiorba, nombres familiares a los discófilos aficionados a este tipo de repertorio.

Salustio Alvarado



BASSANI: Affetti Canori Op. VI. Anna Piroli, Luisa Piroli, Luigi Accardo, Nicola Brovelli, Elisa La Marca.

Dynamic CDS7918 • 56' • DDD

★★★★★



La cercana amistad entre la violoncellista Alisa Weilerstein y el pianista Inon Barnatan se remonta a 2008, cuando tocaron juntos por primera vez prácticamente todo el repertorio original para esta agrupación camerística, además de diversas transcripciones. Tal como ellos mismos explican, fue hace dos años cuando decidieron grabar la integral de las Sonatas de Beethoven, cuyo aniversario quedó eclipsado por la pandemia del coronavirus, lo que dota a este proyecto de un componente de agradecimiento espiritual a la vida añadido.

Presentan aquí una grabación discográfica que supone toda una celebración de humanidad, artística y personal, ya que es el propio repertorio el indicador de una evolución. Desde los primeros pasos dados a través de las dos Sonatas que conforman la *Op. 5*, de 1796 y sin modelos previos que tomar como referencia, la *Op. 69* ya disfruta del esfuerzo realizado en la composición de obras a gran escala, puesto que su composición data de finales de 1807 y principios de 1808. En las dos que constituyen la *Op. 102*, escritas durante el verano de 1815, dispone de una libertad en la forma que llegó incluso a su deseo de explorar nuevos principios contrapuntísticos.

Ambos intérpretes ofrecen un registro discográfico lleno de matices y de profundidad, al que también imprimen una cierta frescura dentro del dramatismo inherente a la siempre original y eterna voz del genio de Bonn. Una escucha de continua emoción que, en sus criterios compartidos y perfectamente asimilados, redefine la relación y la narrativa entre ambos instrumentos.

María del Ser

BEETHOVEN: Las Sonatas para violoncello y piano. Alisa Weilerstein, violoncello. Inon Barnatan, piano.

Pentatone PTC5186884 • 2 CD • 111' • DDD

★★★★★ R



Dos músicos rusos, Vasily Petrenko y Boris Giltburg, ofrecen en este disco dos contrastes de Beethoven: el más y el menos conocido. Los dos Conciertos comparten tonalidad de Mi bemol mayor pero están compuestos en etapas muy diferentes de la vida del compositor. Del *Concierto para piano n. 0* no se conserva la partitura de orquesta, queda solo el manuscrito de piano en el que están incluidas las secciones de *tutti* en su reducción a piano. Esta práctica era útil para el estudiante, pues al llegar al ensayo con la orquesta ya conocía los *tutti*, y se siguió manteniendo en los métodos de estudio hasta la aparición del disco. Pero cuando Beethoven compone este *Concierto* tiene solo 13 años, y ya es una de sus primeras obras en la que ya deja entrever su talento.

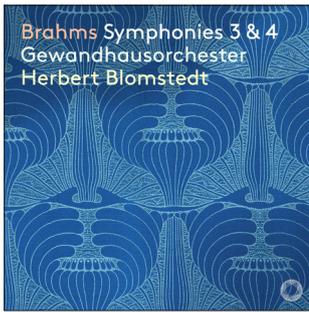
El *Concierto n. 5* "Emperador" fue el último concierto para piano que compuso, escrito en Viena en 1809, dedicado a Rodolfo de Austria, protector y alumno de Beethoven. El sobrenombre de "Emperador" no se lo puso Beethoven, sino su editor, Johann Baptist Cramer. Este *Concierto* representa la cúspide de sus poderes creativos, compuesto a los 38 años. La edad es lo de menos, especialmente con estas sensacionales interpretaciones y artistas tan geniales como Petrenko y Giltburg, que tienen también grabados los dos Conciertos de Shostakovich. Ambos artistas tienen en la actualidad una intensa actividad concertística a nivel internacional y el pasado 1 de marzo se hizo pública una declaración de Petrenko en contra de la guerra en Ucrania, suspendiendo sus conciertos por Rusia.

Sol Bordas

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta n. 5 "Emperador". Concierto para piano n. 0 WoO 4. Boris Giltburg, piano. Real Orquesta Filarmónica de Liverpool / Vasily Petrenko.

Naxos 8.574153 • DDD • 63'

★★★★★



Concluye el ciclo sinfónico brahmiano de ese milagro andante que es Herbert Blomstedt, imbuido aún en su inagotable crepúsculo artístico. Cada nuevo registro suyo es un regalo, ya que sus interpretaciones poseen esa unicidad que dan los lustros de experiencia acumulados por esta leyenda (95 años). Grabado en el templo de la Gewandhaus (2021), el viejo león sigue proponiéndonos un Brahms hermoso y de vieja escuela, de *tempi* ágiles y fluidos, más nórdico que otoñal, delineado con lápiz clásico, repleto de fulgor melódico, sereno y equilibrado en lo tímbrico, donde prevalece más la prosa que el verso y que recuerda a los Reiner, Jochum, Wand o Haitink.

El objetivo Blomstedt nunca es meticuloso, pues le interesa sobre todo el conjunto, de ahí que mantenga entre algodones el fraseo, mimando y acunando cada melodía (delicioso *cantabile*). El longevo director incide en la claridad polifónica, en una sobria expresividad (sin enfatizar el sentimentalismo) y en ese estilo sencillo y directo que solo los viejos *kapellmeister* son capaces de desplegar, haciendo cantar además como los ángeles a la magnífica orquesta sajona. La temperamental, contundente y vigorosa Cuarta es una experiencia en sus privilegiadas manos, derrochando sapiencia en el desarrollo de las *Variaciones* del soberbio *Finale* que rebulle en una fascinante y doliente *coda* manejada con guante de hierro. Eterno.

Javier Extremera

BRAHMS: Sinfonías ns. 3 & 4. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig / Herbert Blomstedt.

Pentatone 5186 852 • 81' • DDD

★★★★

Pier Francesco Caletti "detto il Cavalli" (1602-1676) fue quizá el más importante continuador de la obra de su maestro Claudio Monteverdi, tanto en el campo de la ópera, como en el de la música de iglesia. Gracias al CD y, sobre todo, al DVD, las óperas de Cavalli ya van siendo conocidas por el gran público, no tanto así sus composiciones sacras.

En este campo hay que resaltar la labor del especialista Bruno Gini (y, en su caso, Ensemble) Monteverdi de Crema, que para el sello Dynamic ha dedicado varios registros al maestro cremasco, siendo el más reciente el que aquí se comenta, que contiene una selección de siete obras entresacadas de la colección *Musice sacre concernenti Messa e Salmi concertati con istromenti, imni, antifone et sonate a due, 3, 4, 5, 6, 8, 10 e 12, voci*, publicada en Venecia en 1656, y de la que Bruno Gini ya dirigió otra selección en 2008 (Dynamic CDS 632).

De las mencionadas siete obras, el salmo CXXXVIII *Domine probasti et congovisti me* y el salmo CXV *Credidi, propter quod locutus sum*, son primicias discográficas mundiales. Acertadísimas versiones, tanto por parte de los solistas vocales, como de los instrumentales, de estas músicas, que, imbuidas todavía de un estilo muy monteverdiano, presentan ya rasgos evolutivos que apuntan hacia el Barroco pleno.

Salustio Alvarado



CAVALLI: Himnos y salmos. Coro & Ensemble Monteverdi di Crema / Bruno Gini.

Dynamic CDS7902 • 74' • DDD

★★★★



En el año 1716 apareció la primera edición del tratado didáctico teórico-práctico de François Couperin (1668-1733), titulado *L'Art de toucher le clavecin*, en el que, junto a ejercicios técnicos e instrucciones sobre la digitación y la ornamentación, figuran ocho "préludes non mesurés", que constituyen unos de los ejemplos más tardíos de este género típico del barroco francés, que consistía en obras de carácter semi-improvisado, en las que en la partitura figuraba simplemente una sucesión de notas sin indicación de ritmo ni barras de compas y cuya realización se dejaba al albedrío del intérprete.

En este disco, que lleva el título de *Les Regrets* (según el nombre una de las páginas aquí grabadas) *ou L'Art de la Mélancolie*, figuran por su orden los ocho mencionados preludios, entreverados con catorce composiciones entresacadas de sus libros primero y segundo de piezas para clavicémbalo, las cuales han sido elegidas de acuerdo con el espíritu del título del disco, elección nada difícil (o fácil, según se mire), pues si hay en la historia de la música un compositor genuinamente melancólico, éste es, sin duda, "el Grande" de la dinastía de los Couperin.

El organista, clavicembalista y musicólogo Stefano Lorenzetti, quien cuenta con un interesante palmarés discográfico, orientado principalmente al Barroco francés, aunque también, por otro lado, al Manierismo italiano, se muestra como un digno continuador de su maestro Kenneth Gilbert.

Salustio Alvarado

COUPERIN: Piezas para clavicémbalo. Stefano Lorenzetti.

Dynamic CDS7879 • 72' • DDD

★★★★

Serse fue estrenada sin mucho éxito en el King's Theatre de Londres en 1738. Basada en una readaptación del libreto que Niccolò Minato hizo para Cavalli, conserva las características de la ópera veneciana del XVII, una trama complicada y llena de enredos cómicos, personajes de personalidad dual y una multiplicidad de estados de ánimo en constante ebullición. Haendel adaptó musicalmente las peculiaridades del libreto mediante todo tipo de arias, ariosos y recitativos, dejando de lado las arias da capo y el estatismo de la ópera seria. *Serse* es una de las últimas óperas de Haendel y es especial, porque, en su mirada al pasado, paradójicamente el maestro anticipa las características de las óperas posteriores a la reforma de Gluck.

La grabación de la Accademia Bizantina está realizada en directo durante la representación de la ópera en Ravena en 2020. La plantilla elegida por Dantone es magnífica. Aunque destacan Venditelli, Galou, De Liso y Piccinini, el resto del reparto no se queda a la zaga en calidad vocal y dramática. La versión de Dantone es extremadamente inteligente: capta el espíritu trepidante de la trama y todos los afectos que deben exhibir sus personajes y hace que la música fluya de forma natural, pero con un rimo trepidante y una fuerza expresiva enormes. Si a estas cualidades se le añade el redondo y poderoso sonido tan característico de la Accademia, esta nueva versión de *Serse* nos seduce y roba el corazón desde el primer momento.

Mercedes García Molina



HAENDEL: Serse. Arianna Venditelli, Marina De Liso, Delphine Galou, Luigi de Donato, Monica Piccinini, Francesca Aspromonte, Biagio Pizzuti. Accademia Bizantina / Ottavio Dantone.

HDB Sonus HDBABOP002 • 2 CD • 131' • DDD

★★★★★ RS



Más de una década se ha tardado en publicar esta grabación, tomada en vivo durante unas representaciones de la ópera más popular de Erich Wolfgang Korngold en Helsinki en el otoño de 2010. Además de presentarse en CD, en un estuche simple que alberga los dos discos, también está disponible en el mismo sello, Opus Arte, en DVD, por lo que los que prefieran este formato podrán además disfrutar de la cuidada producción del prestigioso director de escena Kasper Holten, tan alabada desde su estreno y de la que el fino libreto que acompaña a este disco muestra algunas sugerentes fotografías.

En el terreno de lo estrictamente musical, destaca la recreación de los dos personajes principales en esta nueva *Die Tote Stadt* muy sensiblemente dirigida por el maestro finlandés Mikko Franck, que entonces apenas había entrado en la treintena y conseguía una lectura muy expresiva y bien delineada.

Tanto Klaus Florian Vogt, tenor alemán que tiene en Paul uno de sus mejores roles por esa mezcla de inocencia, enajenación y melancolía a la que ayudan sus mimbres tan personales, como Camilla Nylund, soprano que jugaba en casa y que convence con un bello instrumento bien controlado en el doblete Marie/Marietta, consiguen brillar en el conjunto de una grabación bien realizada, con además un respetable plantel de secundarios, solventes e implicados en sus respectivos roles.

Pedro Coco

KORNGOLD: Die Tote Stadt. Klaus Florian Vogt, Camilla Nylund, Markus Eiche, Sari Nordqvist, Kaisa Ranta, etc. Orquesta y Coro de la Ópera Nacional de Finlandia / Mikko Franck.

Opus Arte OACD9050D • 2 CD • 144' • DDD

★★★★

No es la primera vez que se alaba la labor de documentación que el sello Dynamic está llevando a cabo desde hace décadas, principalmente del panorama lírico italiano y de norte a sur; y esta vez viaja a la isla de Cerdeña para presentar en primicia una rareza en CD del compositor Gino Marinuzzi. El Teatro Lírico de Cagliari se caracteriza por las aperturas de temporada basadas en títulos infrecuentes, y no decepciona con este *Palla de' Mozzi*, drama de inspiración tardomedieval muy en la línea de Francesca da Rimini, aunque centrado aquí en el conflicto interno de un protagonista muy bien defendido en líneas generales (la escritura no es nada sencilla) por el joven barítono Elia Fabbian.

La pareja de jóvenes amantes, que siempre en estos libretos debe luchar por un amor que no es bien visto, la encarnan el implicado tenor Leonardo Caimi y la asimismo entregada soprano Francesca Tiburzi. Su temperamento, el arrojo y unos medios exuberantes para la parte, que sabe dosificar para brillar cuando lo necesita, la hacen destacar entre el numeroso reparto, homogéneo en líneas generales.

La orquesta responde con nivel a las exigencias de una rica partitura y está dirigida con disciplina e imaginación por el maestro Giuseppe Grazioli, consciente de la importante labor de concertación que supone llevar a cabo esta última de las óperas del también afamado director musical palermitano de principios del siglo XX.

Pedro Coco



MARINUZZI: Palla de' Mozzi. Elia Fabbian, Leonardo Caimi, Francesco Verna, Francesca Tiburzi, etc. Orquesta y Coro del Teatro Lírico de Cagliari / Giuseppe Grazioli.

Dynamic CDS792503 • 3 CD • 138' • DDD

★★★★



Gil Shaham, junto a Nicholas McGegan, plantea unos Conciertos de Mozart que sitúan al violín como un personaje más y a la orquesta como un elemento dinámico y muy presente. Shaham se muestra flexible, con unos fraseos que marcan carácter y dirección dentro del juego fantástico y a la vez delicado, con un sonido pleno y lleno de una calidad excepcional. Su virtuosismo lo extiende hasta límites que parece que no tienen fin, tanto de sonoridad como de *tempos* y dinámicas. Preciso, luminoso, como una filigrana musical, extremadamente virtuosístico en las cadencias, sobre todo en los *Conciertos ns. 1 y 2*.

Mozart se puede alargar, estirar, comprimir, dulcificar, amanerar, hasta la extenuación. Ya decía Leopold Mozart a su hijo que tocar el violín con el espíritu y la pasión como si fuera el mejor violinista de Europa, conceder de que Wolfgang era un virtuoso del piano pero no tanto del violín, de hecho Mozart compuso 27 Conciertos para piano y tan solo 5 para violín. "No quiero ser un violinista durante mucho tiempo, con el piano quiero dirigir", escribió a su padre en una carta. Aun así el espíritu y la ambición proyectada por el padre queda reflejada en sus conciertos de violín.

Estamos no cabe duda ante un trabajo muy riguroso, como ya nos tiene acostumbrados Gil Shaham, todo un referente internacional de la interpretación. La Orquesta Sinfónica de la Radio Suiza, a cuyo frente está Nicholas McGegan, sigue con precisión los meandros del violinista y consiguen unos diálogos llenos de frescura y complicidad.

Paulino Toribio

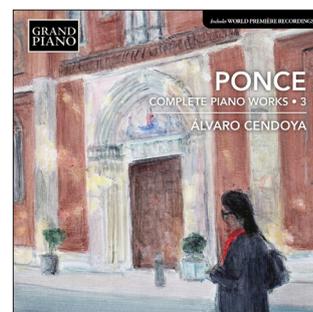
MOZART: Conciertos para violín ns. 1-5. Adagio KV 261. Rondo KV 373. Gil Shaham, violín. SWR Symphonieorchester / Nicholas McGegan.

SWR Classic 19113CD • 2 CD • DDD • 126'

★★★★

El tercer volumen de la deliciosa obra para piano del mexicano Manuel María Ponce (1882-1948) le ha llevado cinco años de estudio a quien está siendo su "Lázaro" pianístico, Álvaro Cendoya, como ya nos contó en una entrevista publicada el mes de mayo en RITMO. "Al tratarse de un repertorio prácticamente desconocido y no existir casi referencias anteriores a modo de consulta, la responsabilidad es doble, primero de cara al compositor y a toda la cultura e historia mexicanas", afirmaba Cendoya con buen criterio, pero a tenor de lo escuchado en este registro que aparece dentro del décimo aniversario del sello Grand Piano, la cultura e historia mexicanas deberían descorchar los mejores tequilas para brindar por este tercer aporte, donde encontramos los bellos *Estudios de Concierto*, con ese toque finamente lisztiano en el n. 1, "Preludio Trágico", o el abandono de salón romántico en el n. 3, "Hacia la cima". Son estas piezas deudoras del estudio centroeuropeo, con el agradable toque melódico de su autor, que también brilla en las obras menos "europeas", como en las *20 Piezas fáciles* (melodías populares mexicanas), donde nos topamos con *Cielito lindo*, *Las mañanitas* o *La cucaracha* (ésta bastante sofisticada). La exquisita interpretación del disco y la modélica toma sonora son otro aliciente más, a las que hay que sumar la primera grabación mundial de *Vespertina*, una joya que inexplicablemente dormía hasta el día de hoy, así como las notas (también en español) del experto Paolo Mello.

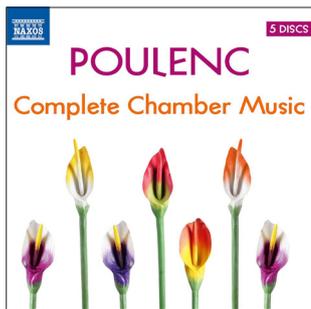
Gonzalo Pérez Chamorro



PONCE: Obra completa para piano, vol. 3 (Étude de Moscheles, Estudios de Concierto, Piezas Fáciles, Vespertina, Mayo, Mazurkas ns. 19 y 23, Bersagliera). Álvaro Cendoya, piano.

Grand Piano GP772 • 62' • DDD

★★★★



Todo un festín para los amantes de la música francesa. Disculpen el dato personal, pero como alumno de música de cámara que fuera este crítico de Luis Rego, el cual a su vez fuera alumno de Poulenc, comprendan que me apropie de una filiación, tenue y débil, pero cierta con este mayúsculo autor francés. Poulenc, de estilo claramente reconocible y personal, fue un consumado creador de música de cámara, aunque el mismo reconociera que su pensamiento musical funcionaba mejor para los vientos que para la cuerda. Sus sonatas son de estudio obligatorio para cualquier estudiante de viento, y la posibilidad de tener este quintuple obsequio con la integral, es una oferta tentadora.

Las versiones son excelentes, las notas a los discos necesarias y reveladoras, y el hecho de que hayan ampliado el concepto de música de cámara a las obras para voz y pequeño grupo instrumental, donde encontramos *Rapsodie nègre* (1918, su puesta en largo en la sociedad musical), con *Le Bestiaire* y *Le Bal Masqué*, o sus poco conocidas músicas incidentales *L'invitation au château*, y *Léocadia*, otorgan un valor añadido, pertinentes aquí por estar escritas para quinteto de instrumentos. Frank Leguérinel, barítono, asume la parte vocal en los ciclos vocales.

Solo por la escucha del movimiento lento del *Trío para piano, oboe y fagot*, o por la filigrana de su *Sexteto para piano y quinteto de viento* ya merece la pena este cofre, donde merece especial mención Alexander Tharaud, que está omnipresente al piano en los cinco discos.

Jerónimo Marín

POULENC: Música de cámara completa. Diferentes intérpretes (Alexander Tharaud, piano, etc.).

Naxos 8.505258 • 5 CD • 310' • DDD
★★★★★ RP

La Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena presenta la primera grabación mundial de *Ethiopia's Shadow in America*, de la compositora afroamericana Florence Beatrice Price. La obra está compuesta en tres movimientos que describen la llegada de los negros como esclavos a América, su resignación frente a este hecho y, finalmente, su adaptación. Bajo la batuta de John Jeter recibe aquí un nuevo resurgir desde su estreno en 1932, en el que la agrupación interpreta fielmente todas las reminiscencias de la música folk que impregnan la composición.

La herencia cultural de Price también la podemos encontrar en su *Symphony No. 3* con canciones y bailes populares de la diáspora africana. Rechazada en el momento de su creación a causa de la discriminación racial que se ejercía hacia su autora, esta composición a gran escala es la encargada de abrir la grabación de Naxos. Especialmente interesante la interpretación alegre y jovial del tercer movimiento, en el que se recrean los ritmos sincopados del baile afroamericano *Juba*, baile que también incluye en sus *Sinfonías ns. 1 y 4*.

Por último, el retrato orquestal *The Mississippi River* pretende describir la característica geográfica que tanto marcó a la compositora en su mudanza de Arkansas a Boston. Es pertinente destacar aquí las secciones de metales y percusión por haber cumplido con el objetivo de la autora de representar con fervor la grandiosidad de este río.

Sakira Ventura



PRICE: Sinfonía n. 3 en do menor, *Ethiopia's Shadow in America*, *The Mississippi River*. ORF Vienna Radio Symphony Orchestra / John Jeter.

Naxos 8.559897 • 67' • DDD
★★★★★

CUERDA LOCURA

Tras décadas tragando polvo del olvido, va abriéndose al fin camino la turbadora y fascinante *El ángel de fuego*, tercera de las grandes óperas compuestas por Prokofiev, que nunca pudo ver representada en vida. Una obra "maldita", que pese a tener un siglo casi de existencia, es una creación joven y moderna, aún pendiente para muchos por ser descubierta, debido a las contadas veces que ha subido a escena (su estreno teatral se hizo esperar 28 años). Una ópera que es un absoluto desafío para todos, incluido para el espectador. Obra oscura y esotérica, compleja y ambigua, abierta a la relectura gracias a su simbolismo, capaz de mezclar acertadamente ángeles y demonios, misticismo y sexo, lo celestial con lo terrenal, las vírgenes y las brujas, lo terrorífico con lo poético, el esquizofrénico y el cuerdo, lo sacro enfrentado a lo profano.

Si en la magnífica propuesta brindada hace unos meses por Calixto Bieito en el Teatro Real ambientaba la acción en la cerrada sociedad de los años sesenta (la original transcurre en el siglo XVI), esta del Theater vienés (2021), firmada por Andrea Breth (memorable aquel *Eugene Onegin* salzburgués de 2007), la sitúa en un opresivo y surrealista manicomio (de fortísima raíz expresionista) en el que acaba loco hasta el apuntador. Una atmósfera de alucinación y pesadilla enrarecida e irrespirable, de esas que podría haber firmado los Kafka, Büchner (Lenz), Beckett o la irreverencia insana y repetitiva de Thomas Bernhard (con ese asfixiante y magistral uso del *ostinato* que conlleva su conclusión).

Soberbio trabajo escénico muy bien sustentado

PROKOFIEV: *El ángel de fuego*. Aušrinė Stundytė, Bo Skovhus, Natascha Petrinskaya, Elena Zarembo. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena y el Coro Arnold Schoenberg / Constantin Trinks. Escena: Andrea Breth. Unitel-CMajor 805908 • DVD • 124' • DTS

★★★★★



por la escueta escenografía: áspera, enfermiza, sin colores, muy de tragedia griega clásica, de un inspirado Martin Zehetgruber, que toca techo en la escena del exorcismo con esa maraña de camas convertida en exasperado aquelarre (la hoguera es sustituida por un disparo en la sien).

Repleta de tensión y sacándole brillo a su afilada tímbrica y a la pendular tonalidad, la certera dirección de Constantin Trinks, que sabe controlar tanto el vital y espinoso elemento rítmico (alma de la partitura), como la voluminosa y, a veces, violenta orquestación (estupenda la ORF), que acaba ofreciéndonos un espectáculo abrasador que esclaviza los sentidos. Un derroche físico y vocal el exigido a los dos protagonistas, que están en escena prácticamente durante toda la representación. La experimentada Renata de la lituana Aušrinė Stundytė (que también se hizo cargo del rol en las representaciones madrileñas) es de una elevada solvencia, saliendo muy bien parada de esa terrible tesitura que exige una inagotable intensidad dramática (espléndida en el monólogo del primer acto). El robusto despliegue vocal del todoterreno Bo Skovhus y su buen hacer actoral llena de fisicidad y tormento su desgarrador Ruprecht. Una ópera a redescubrir.

Javier Extremera



Presente ya en la videografía desde los inicios del VHS operístico, Opus Arte reedita en DVD (aunque no es la primera vez que aparece en este formato audiovisual) la famosa producción de *Manon Lescaut* que proponía la Royal Opera House de Londres en 1983, celebrando el noventa aniversario del estreno turinés de la ópera y presentando al público londinense por primera vez a Giuseppe Sinopoli. El maestro italiano en este título siempre se mostró especialmente inspirado y firma una dirección brillante, gracias además a una empastada y efusiva orquesta, lo que hace que el interés no decaiga en ningún momento.

Naturalmente a esto contribuye un inspirado terceto protagonista, comenzando por una completamente entregada Kiri Te Kanawa, que, si bien no frecuentó tanto como otros el universo pucciniano, sabe con su buen hacer y sus bellas armas de soprano lírica conquistarnos como *Manon*; escénicamente además resulta irreprochable, en especial durante todo el segundo acto. Y junto a ella, un pasional Plácido Domingo en gran estado vocal que sabe lucirse con *Des Grieux* desde que aparece en escena. Por último, con toda la ironía que precisa el rol de *Lescaut*, es todo un lujo contar con el barítono Thomas Allen.

En lo visual, aunque acuse el paso de los años, se trata de una puesta en escena clásica y atractiva en la que el director Götz Friedrich introduce muchos aciertos.

Pedro Coco

PUCCINI: *Manon Lescaut*. Kiri Te Kanawa, Plácido Domingo, Thomas Allen, Forbes Robinson, Robin Leggate, etc. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Giuseppe Sinopoli. Escena: Götz Friedrich.

Opus Arte OA1342D • DVD • 128' • DD



Ondine ha prestado siempre atención a autores de su área, y no es de extrañar que se esfuerce en mantener el legado del finlandés Eijohani Rautavaara (1928-2016) con este bello disco dedicado a su producción para violín y orquesta. Rautavaara sufrió en 2004 una rotura de aorta que casi le cuesta la vida. Todas las obras aquí presentadas fueron escritas en el tiempo regalado que la cirugía le otorgó, siempre requerimientos de violinistas punteros. Son cuatro las obras presentadas: la *Fantasia para violín y orquesta* (2015), encargo de Anne Akiko Meyers; *Deux Sérénades*, de Hilary Hahn, que quedaron inconclusas en su orquestación con su fallecimiento en 2016, tarea realizada por Kalevi Aho; *Lost Landscapes* (2002/2015), encargo de Midori, originalmente para violín y piano, y orquestadas para cuerda por Rautavaara en 2014; y la composición *In the Beginnings* (2015), su última obra escrita completa que recibe aquí su primera grabación.

La música de este Rautavaara de sus últimos años, con una continuidad notoria con respecto a su forma de hacer anterior, es de un estilo Neorromántico de suaves armonías, con melodías anhelantes para el violín solista, y carentes de toda tensión interna; de usted depende si quiere asociar esto a la nostalgia de la despedida de la vida.

Robert Treviño, con una más que inteligente selección de sus proyectos discográficos, y una excelsa Simone Lamsma, con el sonido especialmente sugerente y otoñal de su Stradivarius "Mlynarski", ofrecen versiones que perdurarán de estas obras, muy bien acompañadas por la Orquesta de Malmö.

Jerónimo Marín



RAUTAVAARA: *Lost Landscapes*, etc. Simone Lamsma, violín. Malmö Symphony Orchestra / Robert Treviño.

Ondine ODE14052 • 58' • DDD



Un nuevo y brillante homenaje a los pioneros del be-bop Dizzy Gillespie y Charlie Parker a cargo del virtuoso de la guitarra Pasquale Grasso.

DIRK MAASSEN TIME

EN
CONCIERTO
EL 14 DE JUNIO
EN MADRID
TEATRO
SAN POL



Una sublime colección de composiciones modernas para piano. Manipulador magistral de los estados de ánimo, la música del genial compositor y pianista pasa de la melancolía triste y suave al optimismo brillante.

LORIN HOLLANDER THE COMPLETE RCA ALBUM COLLECTION



Sony Classical se complace en presentar una caja recopilatoria de 8 discos que ofrece la discografía completa de Lorin Hollander para RCA, disponible por primera vez en CD.

Visítanos en: www.sonyclassical.es



El pasado 13 de marzo, Wolfgang Rihm cumplía 70 años. BR-Klassik ha querido conmemorarlo con la publicación de dos discos que recogen cuatro de sus obras, interpretadas en el marco de las dos últimas ediciones del festival *musica viva* de Múnich. Todas ellas son representativas del Rihm maduro, compositor que siempre ha buscado un equilibrio entre los aspectos intelectuales y emocionales de la música. Un ejemplo extremo lo constituye *Jagden und Formen* (2008), un portentoso concierto para orquesta (enriquecida por piano, arpa y guitarra) que enfrenta la idea de flujo a la de arquitectura, la de dinamismo a lo estático. La abrumadora riqueza de ideas y de combinaciones sonoras hace de su escucha toda una experiencia, más aun bajo una orquesta como la de la Radio de Baviera y de un director como Franck Ollu, absolutamente entregado a la labor.

La austeridad, en cambio, prima en el reciente *Stabat Mater* (2020), para baritono y viola, como también el aspecto puramente emocional, sin que ello signifique descuidar el trabajo formal. *Sphäre nach Studie* (1993/2002), para seis instrumentistas, y *Male über Male 2* (2000/2008), para clarinete y nueve instrumentistas, son fascinantes por el modo de trabajar el sonido y, en el caso de la segunda, su sentido abstracto y condensado del *melos*, la melodía.

Juan Carlos Moreno

RIHM: Sphäre nach Studie. Stabat Mater. Male über Male 2. Tamara Stefanovich, piano. Christian Gerhaher, baritono; Tabea Zimmermann, viola. Jörg Widmann, clarinet. Miembros de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Stanley Dodds. **RIHM: Jagden und Formen.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Franck Ollu.

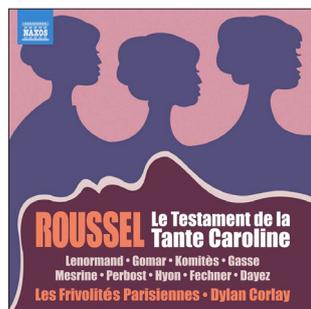
BR-Klassik 900639-40 • 2 CD • 58' / 62' • DDD
★★★★★

Con casi setenta años, el compositor Albert Roussel decidió embarcarse en la composición de una opereta, género ligero que nunca había abordado antes, a partir de una historia a la que no pudo renunciar por, en su opinión, la genialidad del libreto de su amigo Nino, seudónimo de Michael Veber. Estrenada primero en checo, en 1936, la obra no cosechó el éxito esperado, que tampoco consiguió del todo en París, donde se montó, en tres actos y en la Opéra Comique, un año después. La trama, la de una herencia con trampa que destapa la hipocresía y la avaricia de tres sobrinas que siempre han renegado de su rica tía, dado el poco honroso proceder de su dinero.

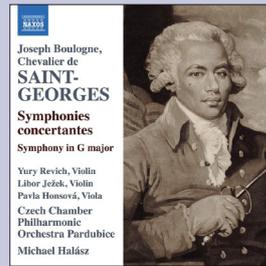
La versión que ahora presenta el sello Naxos, siempre atento a las recuperaciones y a las rarezas, se basa en la adaptación a un acto (de los tres originales) que décadas después de la muerte del compositor su viuda encargó al mismo libretista y a Marcel Mihalovici.

Registrada en vivo en París a mediados de 2019, cuenta con la sólida orquesta de Les Frolités Parisiennes, especializada en este repertorio ligero y por tanto muy fluida y empastada, esta vez dirigida con chispeante pulso además por Dylan Corlay. Se cuenta a su vez con buen el hacer de un reparto muy homogéneo, entre quienes destaca la atormentada Béatrice de la mezzosoprano Marie Lenormand y la deliciosa Lucine de Marie Perbost. Una rareza disfrutable.

Pedro Coco



ROUSSEL: Le testament de la Tante Caroline. Marie Lenormand, Marion Gomar, Lucille Komitès, Aurélien Gasse, Charles Mesrine, etc. Orchestre des Frolités Parisiennes / Dylan Corlay. Naxos 8.660479 • 79' • DDD
★★★★★



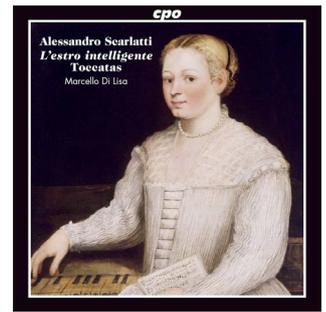
Joseph Boulogne, Caballero de Saint-Georges (1745-799), fue un brillante espadachín, jinete, atleta, virtuoso del violín y compositor, es decir, que tan pronto estaba con su arco de violín como con su florete. Exponente de la recién creada sinfonía concertante, forma musical que aglutina la sinfonía y el concierto, asumiendo los dos estilos, por una parte el concepto de sinfonía que es preponderante y por otro el empleo de partes solistas a modo de concierto. Saint-Georges estudió violín con Jean-Marie Leclair y composición con François-Joseph Gossec en Francia. Hizo su debut como violinista en 1772 con los dos *Conciertos para violín Op. 2* de Gossec. Fue director musical de la orquesta "Concert des Amateurs", una de las más finas agrupaciones en Francia. No fue un prolífico compositor, aunque su producción abarca cuartetos de cuerda, conciertos para violín y sinfonías concertantes.

En el presente CD figuran algunas de sus Sinfonías Concertantes, una música muy directa, fresca, viva, con fuertes connotaciones a Haydn y Mozart, con ricas y expresivas melodías y un buen y estricto planteamiento formal. Una delicia el *Andante* de su *Sinfonía en sol mayor Op. 11 n. 1*. Buenas intervenciones de los solistas Yury Revich y Libor Jezek, violines, y Pavla Honsová, viola. En especial destacar el sonido brillante y dúctil de Yury Revich.

Paulino Toribio

SAINT-GEORGES: Sinfonías Concertantes. Yury Revich y Libor Jezek, violines. Pavla Honsová, viola. Czech Chamber Orchestra / Michael Halász.

Naxos 8.574306 • 65' • DDD
★★★★★



La fama de Alessandro Scarlatti (1660-1725) como autor, más venerado y mitificado que efectivamente conocido, de óperas y oratorios, hace a menudo olvidar que el maestro palermitano compuso también una copiosísima cantidad de música instrumental, tanto orquestal y de cámara, como para teclado. Aunque sin alcanzar en cantidad a la de su hijo Domenico, la producción para clavicémbalo y para órgano del patriarca de los Scarlatti es notablemente copiosa, encontrándose la mayor parte manuscrita y dispersa por archivos y bibliotecas, todavía a la espera de una catalogación sistemática al estilo de las de Longo o Kirkpatrick. Esto también se refleja en la discografía, que es relativamente escasa y ha sido abordada de una manera bastante anárquica, salvo contadísimas excepciones. Prueba de ello es este disco en el que junto a piezas ya grabadas figuran primicias mundiales absolutas.

Marcello di Lisa, al que los barrocófilos ya conocíamos como director de orquesta y fundador del prestigioso conjunto Concerto de' Cavalieri, nos sorprende ahora y muy gratamente, en su faceta de clavicembalista, con magistrales versiones de unas obras caracterizadas por su complejidad contrapuntística, cuyo inconfundible estilo influyó no sólo en los miembros de su propia familia, sino, directa o indirectamente, en grandes compositores como Bach o Haendel.

Salustio Alvarado

A. SCARLATTI: Obras para teclado (10 Toccatas y otras obras). Marcella Di Lisa, clavicémbalo.

CPO 555401-2 • 57' • DDD
★★★★★



TEATRO
MASSIMO



RICHARD WAGNER

Parsifal

JULIAN HUBBARD · CATHERINE HUNOLD · JOHN RELYEA
TÓMAS TÓMASSON · THOMAS GAZHELI · ALEXEI TANOVITSKI

ORCHESTRA DEL TEATRO MASSIMO · CORO DEL TEATRO MASSIMO

Conducted by OMER MEIR WELLBER
Staged by GRAHAM VICK



Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

major

UNITEL



Concedora de los secretos que se encierran en las últimas Sonatas para piano de Franz Schubert, la pianista ucraniana Elena Margolina prosigue con su grabación de estas colosales obras para el sello Ars Produktion, que le reserva su altísima calidad sonora en unos Super Audio CD (SACD) que recogen con todo detalle la tímbrica excelsa del Steinway en el que están siendo registradas. Tras las *Sonatas ns. 13, 14, 16, 18 y 20*, ya grabadas y editadas, toca el turno en esta ocasión a las *ns. 17 y 19*, las *D 850 "Gasteiner"* y *D 958*, respectivamente.

"Para comprender la profundidad de Schubert, se requiere un enorme desarrollo artístico, una gran madurez mental y emocional, combinada con una sensibilidad musical especial", afirmaba Elena Margolina en una entrevista firmada por una servidora y publicada en esta revista el mes pasado, con motivo de esta grabación. Me hizo pensar que era bastante evidente su apunte, pero al hacer mucho hincapié en este detalle, comprendí que la fluidez de su discurso pianístico y la hondura que transmite es la verdadera esencia interpretativa para esta música, como explicaba la también venerada maestra en la Hochschule de Detmold.

La narración de la *D 850 "Gasteiner"* invita a penetrar en ella, a conocer su dilatada dimensión, mientras que en la tormentosa *D 958*, con ese *Adagio* que parece transmitir un estado de ansiedad y ensañación maldita, recrea con suma elegancia el conflictivo universo de Franz Schubert, del que ya se puede considerar a Elena Margolina como un nombre vinculado a su eterna música para piano.

Blanca Gallego

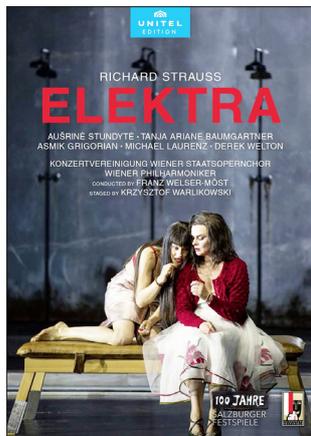
SCHUBERT: *Sonatas para piano D 850 y D 958*. Elena Margolina, piano.

Ars Produktion ARS 38331 • 80' • SACD
★★★★★

Elektra es una ópera señera de la Filarmónica de Viena, que inauguró el en parte malogrado centenario del Festival de Salzburgo en 2020, cuya grabación aquí se ofrece. La orquesta hace una interpretación insuperable a las órdenes de Franz Welsch-Möst, que se mueve a sus anchas en este repertorio y que hace una versión mesurada limitando los excesos de la propia partitura, subrayando los muchos matices, niveles sonoros y cuidando las voces. Las tres protagonistas poseen unas voces bien templadas, sin estridencias, capaces de cumplir con las exigencias de volumen, y matiza los personajes haciendo gala de emoción y buen fraseo, si bien a Ausrine Stundyte, en algún momento le faltan los graves que exige el endemoniado papel de Elektra. Derek Welton está más que correcto en su papel de Orest.

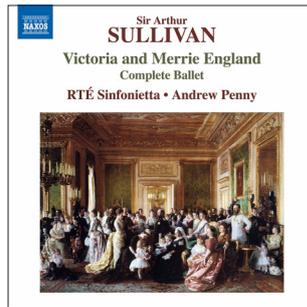
En el plano puramente teatral, es de destacar la excelente interpretación de todos ellos, capaces de soportar los frecuentes primeros planos a los que les somete la cámara. En cuanto a la parte escénica, Warlikowski mueve y caracteriza bien a los cantantes; divide la escena entre los baños (asesinato de Agamemnon) y la alcoba (el adulterio), pero empobrece su concepto mostrando proyecciones de video que poco aportan, sangre y muertos alineados. Añade un inútil y superfluo prólogo recitado por Klytaemnestra sobre las causas de la muerte de Agamemnon.

Enrique López-Aranda



R. STRAUSS: *Elektra*. Ausrine Stundyte, Tanja Ariane Baumgartner, Asmik Grigorian, Michael Laurens, Derek Welton. Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor. Wiener Philharmoniker / Franz Welsch-Möst. Escena: Krzysztof Warlikowski.

Unitel-CMajor 804308 • DVD • 120' • DTS
★★★★★



Grabado en 1993 y publicado originalmente por el sello Marco Polo, este disco es una nueva muestra de la incansable labor de Andrew Penny por rescatar del olvido algunas de las composiciones que Arthur Sullivan escribió al margen de sus populares operetas. Esfuerzo baldío, pues, patriotero, cortesano y adulator como es, el ballet *Victoria and Merrie England* podría muy bien seguir criando polvo en algún ignoto archivo. Sullivan lo compuso en 1897 para celebrar el 60 aniversario de la llegada al trono de la reina Victoria y lo cierto es que no ahorró tópicos: la fiesta de campesinos felices, la tormenta en un bosque, una partida de caza en la que los alegres cazadores se encuentran a ninflas aun más alegres, las manibras de los bravos militares ingleses, escoceses e irlandeses en las colonias, las de los no menos heroicos marineros de la Armada... Y así hasta desembocar en la marcha imperial de la coronación de Victoria, cuyo tono pomposo tira de espaldas, y el inevitable himno "God save the Queen!".

Musicalmente, estas mazurcas, cuadrillas, *pas de deux* y demás números parecen extraídos de algún viejo ballet de ópera italiana o francesa y son posteriores a las grandes partituras que Tchaikovsky dio al género! Nadie diría que Diaghilev y sus Ballets Rusos estaban a la vuelta de la esquina.

En fin, quizá a una sensibilidad británica esto le parezca un dechado de inventiva, originalidad y buen gusto, pero me temo que al resto del planeta solo le provocará bostezos, tan rutinario es todo, interpretación incluida.

Juan Carlos Moreno

SULLIVAN: *Victoria and Merrie England*. RTÉ Sinfonietta / Andrew Penny.

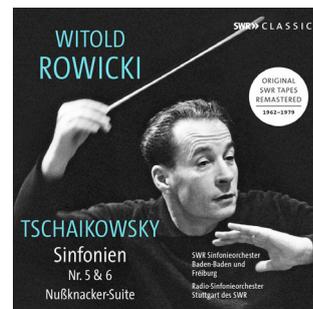
Naxos 8.555216 • 78' • DDD
★★

De forma incansable, la SWR continúa con su trabajo de difusión de sus amplios archivos documentales. En este caso, publica las dos últimas Sinfonías de Tchaikovsky, además de la *Suite de Cascanueces*, en grabaciones realizadas en los estudios de la Radio por Witold Rowicki en 1962, 1969 y 1979, respectivamente. Aunque hemos de apresurarnos a decir que este Tchaikovsky dista mucho de ser el ideal, sí debemos celebrar la publicación de estos documentos, no tanto por su valor artístico como por el histórico, pues no existen muchos registros del director polaco, que tampoco se prodigó demasiado por los estudios de grabación.

Su Tchaikovsky es, como cabría esperar, de trazo muy grueso; poco elaborado en las transiciones entre los diferentes bloques que conforman estas obras. La *Suite de Cascanueces* está falta de gracia e imaginación, sin ningún atisbo de intención de ponerse a contar nada, fiel a la falta de delicadeza y refinamiento que caracterizaban al director. Muy probablemente, la obra que mejor parada sale de las que aquí se presentan sea la *Patética*, si bien falta inteligencia a la hora de hilvanar sus diferentes secciones. Si esto puede ser disimulado en esa Sinfonía, la *Quinta* no perdona, o se tiene capacidad para construir su discurso sobre bases bien fundadas, o este termina por perder consistencia, nublar su significado y, finalmente, venirse abajo.

Versiones muy, muy discretas de un director al que sólo le iban bien repertorios muy concretos.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



TCHAIKOVSKY: *Sinfonías ns. 5 y 6. Suite de Cascanueces*. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR / Witold Rowicki.

SWR Classic 19112 • 2 CD • 116' • ADD
★★★★H



Grabación de una representación en la Ópera de Zurich, en diciembre de 2020, sin público. Su mayor interés está en Christian Gerhaher como Simon Boccanegra, papel en el que hace su debut. Su línea de canto es impecable, su interpretación es intimista, acorde con sus condiciones vocales y extremadamente matizada; se ve claramente que ha estudiado a fondo la psicología del personaje. Pero no es en absoluto el Simon Boccanegra al que estamos acostumbrados y puede resultar muy discutible.

La soprano Jennifer Rowley, Amelia, es deficiente en los graves y su agudo es en algunos momentos estridente; a Christof Fischesser, Fiesco, le falta fuerza, autoridad y su voz carece del volumen suficiente para este papel; el Gabriele Adorno de Otar Jorjikia es pasable; muy mediocre el Paolo de Nicholas Brownlee. La dirección musical de Fabio Luisi es buena, con contrastes y matices; arropa bien a los cantantes y la orquesta le responde satisfactoriamente.

Andreas Homoki, responsable de la dirección escénica, es un prolífico director, desde la temporada 2012/13 responsable de la Ópera de Zurich. Su representación se desarrolla en un espacio cerrado y un tanto agobiante de pasillos, puertas y habitaciones en un escenario giratorio en el que elimina casi totalmente las referencias marítimas, tan importantes en esta ópera. El movimiento de actores está bien resuelto y, en general, se sigue bien la trama. La toma de video es correcta.

Enrique López-Aranda

VERDI: Simon Boccanegra. Christian Gerhaher, Jennifer Rowley, Christof Fischesser, Otar Jorjikia, Nicholas Brownlee, Brent Michael Smith. Filharmonia Zürich, Chor der Oper Zürich / Fabio Luisi. Escena: Andreas Homoki. Accentus Music ACC20510 • DVD • 142' • DTS

★★★★★

En 1711, en Amsterdam, Antonio Vivaldi publicó un conjunto de 12 Conciertos para uno, dos y cuatro violines que, agrupados bajo el número de opus 3, se llamó *L'Estro armonico*. Una obra que gozó de gran aceptación en su tiempo. Hoy se cree que el prestigio de Vivaldi, en sus días, comenzó con esta obra. Y entre los músicos que consideraron el Op. 3 de Vivaldi como uno de los máximos logros de la creación de su tiempo estuvo Johann Sebastian Bach. Nikolaus Forkel, primer biógrafo del maestro alemán, nos dice que Bach consideraba *L'Estro armonico* "una guía indispensable" para la composición.

El disco doble de Rinaldo Alessandrini y su Concerto Italiano que les presento, contiene, además de los 12 Conciertos de Vivaldi de su Op. 3, las 6 transcripciones para teclado que hizo Bach de esta obra y de las que resultaron dos Conciertos para órgano, tres para un clavecín y uno para cuatro clavecines.

Si dos de sus compositores favoritos del período barroco son Vivaldi y Bach, esta grabación será para usted una verdadera fiesta. Y si es de los que cree que interpretar a estos dos gigantes exige la participación de dos especialistas diferentes, casi opuestos en la manera de concebir e interpretar el repertorio barroco, estos discos lo invitaran a pensarlo mejor. Alessandrini se mueve como pez en el agua en el repertorio de Vivaldi, pero su forma de tocar a Bach tiene la frescura y la naturalidad de quien nos habla de un amigo de toda la vida. Algo de calor mediterráneo para el frío norte, no está mal.

Juan Fernando Duarte Borrero



VIVALDI: 12 Conciertos Op. 3 "L'Estro Armonico" (+ transcripciones de BACH). Concerto Italiano / Rinaldo Alessandrini.

Naive OP7367 • 2 CD • 158' • DDD

★★★★★ S



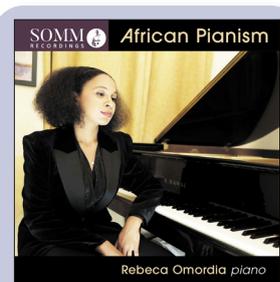
René Jacobs es fiel a sí mismo y, como cabría pensar de antemano, su visión de este *Der Freischütz* mira más hacia el pasado (fundamentalmente a *La flauta mágica* de Mozart), en lugar de hacer una lectura anticipativa del romanticismo posterior (Wagner), como suele bastante ser habitual. De esta segunda opción, la más frecuente sería buen ejemplo la segunda grabación (en esto también ostenta el récord...) de Marek Janowski, de hace dos años, donde el *kapellmeister* trataba de rodearse de voces más dramáticas (lo mejor del registro era la Agathe de Lise Davidsen). En esta ocasión Jacobs opta por voces líricas, provenientes del mundo del oratorio, con resultados excepcionales (especialmente la Agathe y Annchen). Hasta el lírico Maximilian Schmitt borda su Max, donde Peter Schreier (con Kleiber), con voz de igual tamaño, resultaba innecesariamente forzado. Pero incluso mejor que la adaptabilidad de las voces es el uso de la orquesta barroca, que permite descubrir una sonoridad diferente en este Weber de transición. Totalmente justificada. Jacobs se crece, y llega a rehacer el inicio de la obra, con una intervención reconstruida del Eremita (una especie de nuevo Sarastro). No llego a saber si en escena tal interpretación de la obra (que intenta ser fiel a la idea primigenia) mejora su dramaturgia. Pero musicalmente es, en el mejor de los casos, neutra. De cualquier manera, se agradece una visión distinta de esta pieza cuasi gótica, sin necesidad de remarcar su música como mero antecedente del *Holandés Errante*. Sonido y efectos dramáticos, excepcionales. Toda una sorpresa. Muy recomendable.

Juan Berberana

WEBER: *Der Freischütz*. Yannick Debus, Polina Pastirchak, Magnus Staveland, Katharina Ruckgaber, Maximilian Schmitt, Dmitry Ivashchenko, Matthias Winckler, Torben Jürgens, Max Urlacher. Coro y Orquesta Barroca de Friburgo / René Jacobs.

Harmonia Mundi HMM60270001 • 2 CD • DDD • 138'

★★★★★ S



African Pianism es una colección de la música de siete compositores africanos y es el último disco grabado por Rebeca Omordia, pionera de la música clásica africana, de la que ha grabado varios discos, además de difundirla en sus giras de conciertos. En 2019 inauguró la primera serie de conciertos de este estilo en la October Gallery de Londres.

Los compositores que incluye en el disco son Ayo Bankole (1935-1976), J.H. Kwabena Nketia (1921-2019), Christian Onyeji (1976), Fred Onowver-suoke (1960), David Earl (1951), Nabil Benabdeljalil (1972) y Akin Euba (1935-2020), todos ellos nacidos en África, donde tuvieron la oportunidad de estudiar música al estilo europeo y continuar después sus estudios en prestigiosas escuelas de Europa o EE.UU. Pero en sus composiciones está implícita la música africana tradicional, sus ritmos y melodías, creando así un nuevo género musical rico y diverso.

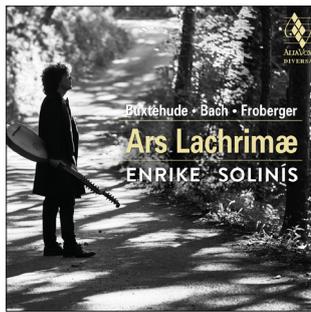
Las piezas incluidas en el disco están escritas para piano, magistralmente interpretadas por Rebeca Omordia, y en una de Nabil Benabdeljalil, *En attente du printemps*, colabora el percusionista Abdelkader Saadoun, que también acompaña en *Ore Meta* de Akin Euba. Estas composiciones interculturales son de gran interés y poco a poco se van integrando en el repertorio de los grandes pianistas occidentales.

Sol Bordas

AFRICAN PIANISM. Obras de BANKOLE, KWABENA NKETIA, ONYEJI, ONOWVERSUOKE, EARL, BENABDELJALIL y AKIN EUBA. Rebeca Omordia, piano. Abdelkader Saadoun, percusión.

Somm Recordings CD0647 • DDD • 78'

★★★★★



Ars Lachrimæ es el primer disco de Enrike Solinís en solitario. Toda la experiencia vivida y acumulada en sus años de trayectoria con Hesperión XXI los destila en un disco introspectivo e íntimo.

El título, basado en la pavana homónima de John Dowland, hace referencia al *pathos* melancólico del laúd, perfecto para algunas obras de siglos posteriores, especialmente de Bach. De este escoge Solinís dos obras, la *Sonata BWV 1003/964* y la *Suite BWV 997* y las enfrenta a las *Suite FbWV 618* y *BuxWV 236* de Froberger y Buxtehude, respectivamente. El resultado es un diálogo enriquecedor que muestra, por un lado, las fuentes de las que bebe el maestro de Eisenach y los puntos de conexión que existen entre los tres compositores: la riqueza armónica y la mezcla de estilos francés, italiano y alemán. Pese a estas características comunes, las cuatro obras grabadas distan entre sí, bien porque están separadas temporalmente, bien porque no fueron escritas en origen para un laúd. Es por esto que la elección de los instrumentos ha tenido un papel fundamental.

Solinís ha grabado con dos laúdes de distinta afinación y un archilaúd, todos contruidos por José Miguel Moreno. Con ellos como aliados ha conseguido una narración fluida de principio a fin, donde el limpio fraseo, los *legati* en el contrapunto y la maestría técnica han sido la tónica. La contenida expresividad y el equilibrio en los *tempi* han redondeado la interpretación en un disco que es un remanso para la reflexión.

Mercedes García Molina

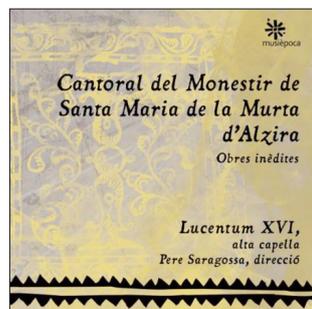
ARS LACHRIMAE. Obras de BUXTEHUDE, BACH, FROBERGER. Enrike Solinís, laúd barroco y archilaúd.

Alia Vox AV9947 • 67' • DDD
★★★★★ P

Santa María de la Murta fue un importante monasterio de la Orden de San Jerónimo, sito en el término municipal de Alcira, que, tras épocas de esplendor durante la Edad Media y la Edad Moderna, desapareció en el siglo XIX, como tantos y tantos cenobios españoles, a causa de ese, a decir de Don Marcelino, "inmenso latrocinio" que fue la desamortización. De la quema pudo salvarse un cantoral conservado en el Archivo del Reino de Valencia. Reúne este manuscrito, como es habitual en estas colecciones monásticas, no sólo de España sino de toda la cristiandad, obras de distintos autores y épocas. La mayoría de las piezas son anónimas, pero las hay también de autores más o menos conocidos, como Fray Fulgencio de San Jerónimo, Francesc Major o Juan Esquivel de Barahona (1560-1624). La mayoría de las composiciones recogidas en el disco son de polifonía renacentista al estilo de Morales, Guerrero o Victoria, pero hay algunas otras como, por ejemplo, los himnos *Pange lingua*, del corte n. 6, o *Verbum supernum prodiens*, del corte n. 10, responden a una estética que podríamos llamar "tardo-medieval" que recuerda a Juan del Encina.

Impecable versión del conjunto Lucentum XVI, fundado en 2004 en Alicante, como su nombre indica, por Pere Saragossa, que al conjunto vocal integrado por dos sopranos, una mezzosoprano, dos tenores y un barítono une elenco de instrumentos de época, como corneto, chirimías, sacabuches, órgano y, en algunos momentos, percusión.

Salustio Alvarado



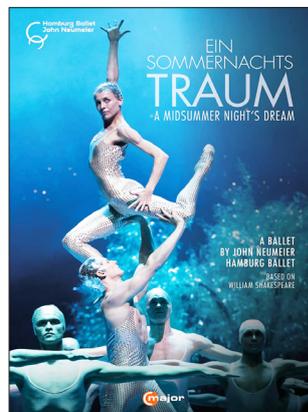
CANTORAL DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA MURTA. Lucentum XVI / Pere Saragossa.

Musièpoca MEP-009 • 49' • DDD
★★★★★

Grabación de una producción estrenada en 1977, realizada en el Teatro de la Ópera de Hamburgo en 2021 y, por tanto, sin público, lo que ha permitido utilizar un gran número de cámaras colocadas en lugares imposibles en condiciones normales y así hacer un montaje de las diferentes tomas que mejora considerablemente la visión de la obra, permitiendo apreciar muy bien el ballet, tanto en los detalles como en el conjunto de las escenas. El decorado y el vestuario, de Jürgen Rose, son dignos de mención por su belleza y por la espectacularidad del primero, con una perfectamente adecuada luminotecnia.

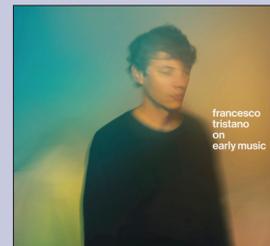
Los tan diferentes tres estilos musicales utilizados están muy bien combinados e integrados en la obra; la interpretación de la música de Mendelssohn es excelente, si bien no se menciona ni a la orquesta ni al director musical. Utiliza la música de Ligeti para las partes oníricas y la popular para las intervenciones de los pueblerinos, recalando en estos el lado cómico de la obra. En cuanto a la magnífica coreografía, combina lo moderno con lo clásico según la música, dándole una interesante variedad poco o nada frecuente. El Hamburg Ballet John Neumeier demuestra aquí ser una notable compañía de ballet, con un nivel medio bastante alto, tanto de los solistas como del cuerpo de baile; los caracteres de los personajes están claramente diferenciados y muy bien interpretados por cada uno de los bailarines solistas. Incluye una interesante entrevista (más bien una charla) en inglés con John Neumeier.

Enrique López-Aranda



EIN SOMMERNACHTSTRAUM. Ballet con música de MENDELSSOHN, LIGETI y popular para organillo. Solistas. Hamburg Ballet John Neumeier.

CMajor 758208 • 2 DVD • 149' • DTS
★★★★★



En los años sesenta y setenta del pasado siglo, Glenn Gould grabó, interpretándolas con su personalísimo estilo, diversas obras de los virginalistas ingleses de la época isabelina y jacobea. Siguiendo sus huellas, el pianista luxemburgués Francesco Tristano recrea con su arte de pareja originalidad, que le ha llevado a convertirse en un "enfant terrible" de la música clásica, páginas de Peter Philips (1560-1628), John Bull (1562-1628), Girolamo Frescobaldi (1583-1643) y Orlando Gibbons (1583-1625), en unas versiones también muy personales y heterodoxas que se sitúan en las antípodas del historicismo, junto con composiciones propias, las tituladas *Tocatta*, *Serpentina*, *Ritornello*, *Ciaccona* segunda y *Aria*; y paráfrasis de John Bull, Girolamo Frescobaldi y Cristóbal de Morales (±1500-1553) que vienen a ser una fusión de la música renacentista con modos de expresión actuales y más concretamente con el minimalismo.

Solamente un artista de técnica tan sólida y con tanta clarividencia como Francesco Tristano (ofreció no hace mucho las 6 Suites Inglesas en el Ciclo "Bach en Köthen" de la Fundación Juan March) podría ser capaz de embarcarse en un experimento tan transgresor, que podría calificarse de "sublime gamberrada", como las que su día protagonizó el llorado virtuoso canadiense, y llevarlo a buen puerto con tanta brillantez. Disco egregio en el sentido más etimológico del término, es particularmente recomendable para los discófilos que busquen emociones fuertes.

Salustio Alvarado

FRANCESCO TRISTANO ON EARLY MUSIC. Francesco Tristano, piano.

Sony Classical 19439917392 • 59' • DDD
★★★★★

DVD
VIDEO



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN

LEOŠ JANÁČEK

JENŮFA

CAMILLA NYLUND · EVELYN HERLITZIUS
STUART SKELTON · LADISLAV ELGR · HANNA SCHWARZ

STAATSKAPELLE BERLIN · STAATSOPERNCHOR

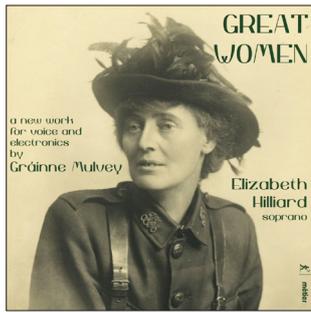
Conductor **SIMON RATTLE**
Stage Director **DAMIANO MICHIELETTO**



Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

 **major**


UNITEL



Gráinne Mulvey, autora de *Great Women*, ha lanzado este trabajo con el sello Métier como encargo del *Great Music in Irish Houses Festival* para celebrar su 50 aniversario. En palabras de la propia compositora, la pieza que conforma este CD "es un homenaje a las mujeres irlandesas fuertes y notables que han ayudado a dar forma al panorama social y político a través de su lucha por la igualdad y la liberación".

La principal característica de esta obra es la combinación entre sonidos previamente transformados y grabados en cinta con sonidos reales interpretados en directo, todos ellos ejecutados hábilmente por la soprano irlandesa Elizabeth Hilliard, a quien la autora le ha dedicado la composición. Esta cuidada mezcla con reminiscencias electrónicas sugiere diferentes texturas y masas abigarradas, pero que no dejan de aportar sentido de unidad a la composición.

Great Women puede resultar interesante para iniciarse en el mundo de la música contemporánea porque es una obra coherente y bastante asequible y atractiva de escuchar dentro de este campo. Algunas de las técnicas que ha empleado Hilliard son la vocalización, el canto armónico y la fragmentación del texto.

Se recomienda su escucha atenta para captar la miscelánea de fonemas cortados y notas prolongadas sin alteración en el inicio, así como los diferentes tratamientos de las lecturas de las cartas y discursos de la Condesa Markievitz y Rosie Hackett, figuras clave en el Alzamiento de Pascua irlandés en 1916.

Sakura Ventura

GREAT WOMEN. Voces y electronica de Grainne MULVEY. Elizabeth Hilliard.

Métier 15631 • 26' • DDD
★★★★

En este nuevo trabajo, Frédérick Fransen decide acercarse a los inicios del repertorio existente para trompa solista de los compositores Christoph Förster, Carl Heinrich Graun y Johann Joachim Quantz, e interpreta dos Sonatas en trío y diversos conciertos como solista junto a sus colegas de la Orquesta Filarmónica de la Radio de los Países Bajos. Además de trabajar en esta orquesta, actúa como solista, toca música de cámara y es profesor de trompa en el Conservatorio de Tilburg.

El repertorio elegido proviene de una colección de música custodiada en la biblioteca de la Universidad de Lund, en Suecia, que contiene una de las mayores recopilaciones de música para trompa de la primera mitad del siglo XVIII, bajo el nombre de "Wenster". El manuscrito contiene 18 obras, en las que prácticamente todos los compositores que aparecen tienen algún tipo de relación con la ciudad de Dresde, y es posible que haya sido transcrito por un trompetista itinerante durante una visita a esa ciudad. Para interpretar este repertorio utiliza trompas del constructor Klaus Fehr.

Frédérick nos explica que de todo el repertorio existente para trompa él se interesó en el más antiguo. Nos dice: "La música de esa época ejerció y sigue ejerciendo su magia sobre mí debido a la belleza pura de su mundo sonoro, claro y transparente. Uno de mis primeros hallazgos en esta búsqueda de descubrimientos a través del periodo barroco fue un concierto de mano desconocida, que aparece en este álbum y que procede de esta colección tan especial".

Raquel Serneguet



HORN CONCERTOS. Obras de C. FÖRSTER, GRAUN, QUANTZ. Frédérick Fransen, trompa. Miembros de la Netherlands Radio Philharmonic Orchestra.

Challenge Classics CC72904 • 55' • DDD
★★★★

EL OTRO FOURNIER



El padre de Jean Fournier, Gastón, era oficial de la Armada Francesa, su abuelo materno, Jean Léopold Morice, escultor de renombre y su hermano mayor, Pierre, un famoso violonchelista. Cualquier melómano medio conocerá, si no por sus grabaciones, al menos de nombre a este último, pero quizás no tanto al violinista, pues el instrumento elegido por Jean Fournier para desarrollar su carrera musical fue el violín, a pesar de que también desempeñó una importante labor didáctica; quizás, echando una mirada retrospectiva, incluso de mayor interés que su legado como violinista. Estudió en el Conservatorio de París, y también recibió lecciones privadas de músicos de la relevancia de George Enescu o Jacques Thibaud.

Desde el punto de vista artístico, solía formar pareja con su esposa, la pianista Ginette Doyen, y trío junto a Antonio Janigro y Paul Badura-Skoda. Los diez CD contenidos en esta nueva cajita de Profil ofrecen una muestra suficiente del trabajo desarrollado por el francés junto a estos y otros acompañantes. El registro más antiguo de los aquí recogidos data de 1937, y da fe del *Trío n. 29* de Haydn, con el violinista acompañado en este caso de su hermano mayor y del pianista Jacques Février. No obstante, el resto de las grabaciones pertenecen a los primeros años de la década de los cincuenta del siglo pasado.

Decíamos que formó pareja artística con su esposa, y esto queda perfectamente reflejado en estos discos, pues, posiblemente la columna vertebral de la publicación esté formada por las

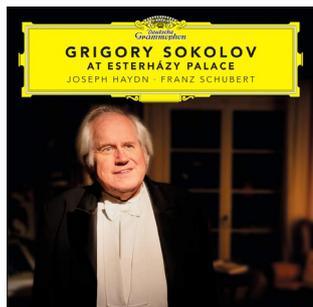
grabaciones de las Diez Sonatas para violín y piano de Beethoven, registradas por ambos en París entre 1952 y 1954. Sin duda es una buena prueba de fuego, de la que ambos artistas no salen mal parados, y nos permite comprobar las características que definieron su trabajo. Por ejemplo, nos define que el francés se mueve mucho mejor en el mundo de la música de cámara que en sus trabajos solista frente a una orquesta. Esto lo podemos comprobar si analizamos el *Doble Concierto de Brahms* incluido en el noveno CD de la publicación, junto a Janigro y a un Scherchen que ofrece una dirección no demasiado afortunada en este caso; bastante mejor le va al violinista francés en los *Conciertos n. 3 y 5* de Mozart del cuarto CD, dirigidos por un bastante centrado Milan Horvat. Una vez más, junto a Ginette Doyen ofrece unas Sonatas de Debussy y Fauré de buena factura. También hay espacio para la miscelánea en la publicación, con obras de Kreisler, Falla, Stravinsky o Bloch, entre otros, acompañado en esta ocasión por el pianista André Collard; incluso se le puede escuchar solo en la *Sonatina n. 5* de Martinon.

No obstante, el segundo centro medular de la publicación se encuentra en los Tríos de Mozart, Haydn, Schubert, Brahms y Dvorák, donde el francés, junto a los citados Janigro y Badura-Skoda (cuando este último aún no había abrazado el historicismo), se revela como un perfecto instrumentista de cámara, si bien no podemos olvidar que por estos registros han pasado ya más de sesenta años, con todo lo que eso significa en este campo. En cualquier caso, una publicación interesante para curiosos y amantes de la historia.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

JEAN FOURNIER. Obras de BEETHOVEN, BLOCH, BRAHMS, DEBUSSY, etc. Diversas orquestas, directores y acompañantes. Profil PH2203 • 10 CD • 693' • ADD

★★★★H



Con cuentagotas, Deutsche Grammophon sigue editando el programa que Grigory Sokolov interpreta cada año, incluyendo las numerosas propinas. Nos enfrentamos al de 2018, que tuvimos la suerte de escuchar en España a principio de aquel año. La grabación es de agosto, y aprovechó el concierto celebrado en el Palacio Esterházy en Eisenstadt, donde Haydn pasó buena parte de su vida. Preciosa elección para escuchar el percetivo y calmado Haydn de Sokolov, si bien la acústica de la sala y la toma de sonido dotan a la grabación de excesiva presencia y sonido ambiente (parece que en Austria tosen incluso más que en España...). El Haydn de Sokolov nos retrotrae, inevitablemente, al de Richter. Especialmente enfático en el componente rítmico y danzante en los Allegros y Minuetos (ns. 32 y 36), pero también anticipativo (Beethoven, al final del camino...) en los Moderatos, pero lejos del nerviosismo con el que se interpreta frecuentemente.

Schubert es un clásico de los programas del ruso, por su perfecta adaptabilidad a su visión con frecuencia subjetiva del piano romántico. Y en estos *Impromptus D 935* no deja de maravillarnos la nostalgia con la que se enfrenta a este Schubert crepuscular. El sello amarillo nos regala igualmente el recital paralelo de propinas (idéntico al que disfrutamos en España). La edición incluye también la grabación visual en Blu-ray, si bien no hemos podido disfrutarla ya que Universal nos proporciona únicamente la toma sonora en descarga digital. Muy recomendable.

Juan Berberana

LIVE AT ESTERHÁZY PALACE. HAYDN: *Sonatas para piano Hob. XVI: 44, 32 y 36*. SCHUBERT: *Impromptus D 935 (+ bisbes de RAMEAU, SCHUBERT, CHOPIN, DEBUSSY)*. Grigory Sokolov, piano.

Deutsche Grammophon 4861849
• 2 CD + Blu-ray • DDD • 120'

★★★★★

La efusividad de *Florestan* contrasta con el lirismo y la melancolía de *Eusebius* en estas obras de Schumann, creador ficticio de estos dos mundos imaginarios a modo de su *Doppelgänger*, en los ciclos *Op. 70* (original trompa y piano), *Op. 73* (original clarinete y piano) y *Op. 102*, que anteceden a la *Sonata Arpeggione* de Schubert. Y de este modo, y en estado de gracia, el chelista Adolfo Gutiérrez se nutre del pianismo intenso, inteligente y emotivo de Josu de Solaun para recrear estas músicas con una belleza y técnica muy natural, que nunca se desborda por el precipicio del sentimentalismo, tan proclives como echar una cucharada más de azúcar en la taza. Solo el *Adagio* del *Op. 70* (donde un trompa sufre más que un chelista) que abre el disco, ya es como la apertura a un nuevo mundo, una vez dentro es difícil salir. Por otra parte, son *tempi* comedidos, regulados y pensados, ya que la poesía florece a cada compás con la genialidad habitual de su autor. Las menos frecuentes *Cinco piezas en estilo popular Op. 102* reciben el fino toque humorístico del chelista, secundado con sorna por Solaun, que sabe estar atento y destacar el ritmo "burdo" escrito por Schumann (primera de las piezas), desarrollando el ciclo como una suite que alcanza su cima en la brillantez de la pieza final.

La *Arpeggione* es un verdadero campo de minas, con una escritura pianística casi a la inversa de la del chelo, pero la simbiosis es tal que pocos músicos podrían ofrecer una interpretación tan hermosa y redonda como esta, sin aspavientos y con la sencilla determinación de crear mucha belleza.

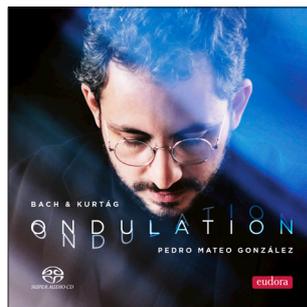
Gonzalo Pérez Chamorro



LOSS & LOVE. Obras de SCHUMANN (*Adagio y Allegro Op. 70, Fantasiestücke Op. 73, Fünf Stücke im Volkston Op. 102*) y SCHUBERT (*Sonata Arpeggione*). Adolfo Gutiérrez Arenas, chelo. Josu de Solaun, piano.

Odradek ODRCD123 • 62' • DDD

★★★★★ PS



Ondulation es el último trabajo del guitarrista Pedro Mateo. En el sentido estricto, se podría decir que no es un disco de repertorio ya que la voluntad de Mateo parece revelarse en la selección de obras y el orden de las mismas. Al oyente se le plantea un viaje a modo de encuentro amistoso entre dos compositores a los que separan unos 200 años, J. S. Bach y G. Kurtág; entre los dos hay una conexión musical que parte de la concepción, casi matemática, de la música, que Mateo explica de la siguiente manera: "números, proporciones, un algoritmo que se convierte en emociones".

Bajo esta premisa, comienza a sonar la *Suite para laúd BWV 997*, con su famosa *Sarabande* y se aprecia en las primeras notas el estilo preciso y elegante del intérprete abulense. Continúan los movimientos 5 y 6 de la obra *From Darabok a Gítáristkolának*, piezas breves para guitarra de Kurtág, grabadas por primera vez, cuya concepción contemporánea deja asomar ese apego al orden y los números. De nuevo aparece el maestro alemán, el inconfundible *Preludio* da paso a la *Suite para chelo BWV 1007*, y a esta le siguen los movimientos 13 y 14 de la pieza de Kurtág. Como colofón, lo último que suena es la *Ciaccona* de la *Partita para violín BWV 1004*, y, aunque parezca inverosímil, el siglo XVIII y el XX dialogan con fluidez, sin contradicciones. El disco, grabado en el Convento de San Francisco de Ávila, crea una atmósfera de recogimiento propiciada por una magnífica interpretación, que se aprecia en la atención a los detalles y la veneración por cada sonido.

Esther Martín

ONDULATION. Obras de BACH y KURTÁG. Pedro Mateo González, guitarra.

Eudora EUDSACD2202 • 70' • DDD

★★★★★ S

Con el metafórico lugar que para los miembros del *Notos Quartett* representa el título elegido para su reciente proyecto discográfico, "Paris Bar", reflejo a su vez del espíritu de los años veinte de la capital francesa cuando artistas de todos los lugares del mundo se reunían en bares y cafés para intercambiar ideas y buscar inspiración, los tres compositores que lo conforman responden a esa diversidad cultural de la ciudad, inmersa en aquel momento en una fascinante atmósfera de creatividad.

Cuenta con textos de Jacques François y Mireille y Marianne Tansman, hijo e hijas respectivamente de los dos primeros compositores, y también de Eموke Solymosi-Tari, musicóloga experta en Lajtha, cuyos aportes facilitan la comprensión de cada uno de los lenguajes musicales en su contexto y en cuanto a la propuesta estética de sus autores.

Jean Françaix con su *Divertissement* (1933) y sus importantes exigencias técnicas, enlaza en planteamiento con la dificultad que era para él hablar sobre su obra, por la que desfilan la tristeza, la alegría, el sufrimiento, la ternura y la melancolía. Evocador título el de la *Suite-Divertissement* (1927) de Alexandre Tansman que representa esa fusión de los elementos polacos y franceses tan típicos del compositor a través de modelos cromáticos, entrañas fugadas, ritmos de danza y amables progresiones armónicas. El *Cuarteto con piano Op. 6* (1925) del húngaro Lázlo Lajtha, y primera grabación mundial, supone una nueva invitación de apertura auditiva en la perspectiva del ámbito europeo planteado y cerrando el círculo de relaciones artísticas entre ellas.

María del Ser



PARIS BAR. Obras de FRANÇAIX, TANSMAN, LAJTHA. *Notos Quartett*.

Sony Classical 19439986682 • 74' • DDD

★★★★★



Por su más de un centenar de alumnos venidos de diversas partes de Europa a lo largo de cuatro décadas, Giuseppe Tartini (1692-1770) fue conocido y reconocido como "el maestro de las naciones". En el presente disco, segundo de la serie, pues el primero, Dynamic CDS723, fue publicado en 2013, está dedicado, como el anterior, a presentar cinco Sonatas, todas primicias discográficas mundiales, de cinco de sus discípulos: André Noël Pagin (1723-1799), Johann Gottlieb Naumann (1741-1801), Pieter Hellendaal (1721-1799), Domenico Ferrari (1722-1780) y Angelo Mori (1725-1801), en las que se puede apreciar la evolución del género durante el siglo XVIII.

Si, por ejemplo, puede decirse que la Sonata para violín y clavicémbalo concertante en sol mayor de Naumann es casi mozartiana, las restantes composiciones tienen un estilo más arcaizante y cercano al del maestro piranés. Se trata, en todos los casos, de obras del más exigente virtuosismo, que el solista aborda con brillantez y elegancia, aunque, en algunos pasajes, con prudente parsimonia.

Obviamente no podemos saber cómo habrían sonado estas obras en su época, pero, haciendo un ejercicio de ucrónia, siempre queda el maleficio de la duda al imaginarnos qué juego habrían podido dar en manos de un Arthur Grumiaux o de una Ida Haendel, por citar los primeros nombres que me vienen a la cabeza.

Salustio Alvarado

PUPILS OF TARTINI (Vol. 2). Obras de PAGIN, NAUMANN, HELLENDAL, FERRARI, MORI. Crtomir Šisković, violín. Luca Ferrini, clavicémbalo.

Dynamic CDS7939 • 66" • DDD

★★★★

Con únicamente el nombre de la soprano en la portada, el disco de Rachel Willis-Sørensen se encuadraría en la categoría de recital debut y asimismo carta de presentación para un público internacional, aunque su presencia en los grandes teatros es cada vez más frecuente y pocos son los aficionados que no hayan oído hablar de esta artista estadounidense. De aseada técnica y buenas intenciones, su maleable instrumento de lírica pura en la línea de otras grandes colegas norteamericanas, le permite abordar un repertorio amplio aquí representado casi en exclusiva por Mozart, Verdi y Puccini.

Especialmente inspirada se encuentra en el rol de Donna Anna, del que presenta sus dos grandes arias con precisión y bellas variaciones; sus mimbres parecen muy adecuados a este repertorio, que aborda con frecuencia en escena. También de las óperas de Verdi se han elegido heroínas que la soprano ha interpretado ya en teatro, y destaca por la melancolía que transmite en su timbre la escena final de *Desdémona*. Con un correcto canto florido, se defiende honestamente en *Violetta* y *Leonora* y en Puccini la acompaña además Jonas Kaufmann, entregado Rodolfo que devuelve así la visita que Willis-Sørensen le hizo en su disco de opereta vienesa.

En todo momento, se encuentra bien arropada por el buen hacer de Frédéric Chaslin y la implicada Orquesta del Carlo Felice de Génova.

Pedro Coco



RACHEL WILLIS-SØRENSEN. Escenas de óperas de MOZART, PUCCINI, VERDI, etc. Rachel Willis-Sørensen, soprano. Orquesta del Teatro Carlo Felice de Génova / Frédéric Chaslin.

Sony Classical 19439968352 • 76" • DDD

★★★★★



La época estival es un buen momento para deleitarse con la música que más apetece escuchar o con la que se ha postergado para un momento de sosiego. Ese momento ha llegado y así entra en escena el disco de la joven guitarrista madrileña Elena Ortega, que invita a un viaje musical por un Mediterráneo sensorial, cargado de buenos momentos, paces y sosiegos. Comienza el viaje en Cataluña, con piezas en las que Ortega ha sabido aunar con maestría los ritmos y aires de la música popular catalana con el fuerte influjo andaluz, primero con la música de Albéniz, del que ha incluido *Capricho catalán* y *Cádiz* y después con la *Serenata española* de Malats.

La siguiente parada está en Aragón, donde la guitarra se convirtió en el nexa entre un poeta de la música y uno de las palabras, allí García Abril dedicó sus *Evocaciones*, II y IV, a García Lorca. Continúa el trayecto hacia la Comunidad Valenciana, que dio cobijo a Asencio para componer la *Suite Valenciana*, un homenaje a sus paisajes y sus melodías, más lírico que las anteriores pero igualmente folclórico. Y finaliza el viaje en Andalucía; en esa tierra Juan de Erena compuso la preciosa *Luz del Alba* y Turina terminó su incomparable *Sonata*. En el disco, la paleta de matices sonoros remite a los colores del Mediterráneo gracias un repertorio del que Elena es experta: su profundo conocimiento de la música española y su habilidad técnica brindan una guitarra atemporal, de deleite, que luce y brilla.

Esther Martín

RUMORES DEL MEDITERRÁNEO. Obras de ALBÉNIZ, MALATS, GARCÍA ABRIL, ASEN- CIO, ERENA, TURINA. Elena Ortega, guitarra. Cezanne Producciones CZ097 • 60" • DDD

★★★★★

No debe haber sido fácil seleccionar qué músicas incluir en este paquete conmemorativo del 40 aniversario del sello Capriccio, pero lo cierto es que las más de 10 horas de música que nos ofrecen son exquisitas y excelente ejemplo de la trayectoria de discográfica de este sello, hoy parte de la familia Naxos, que ha apostado siempre por la apertura de nuevos territorios. Resaltemos lo obvio: los diez discos están dedicados a la música religiosa, los diez discos apuestan por grupos de origen germano, como Das Kleine Konzert y La Stagione, y los diez discos ofrecen obras de autores consagrados hoy día, pero no tanto a veces cuando Capriccio apostó por ellos, como el caso de la edición integral de C.P.E. Bach que hizo, el descubrimiento de las Cantatas de Telemann (aquí sí que es imposible una integral con sus más de 1500), o la línea dedicada a los autores de la corte de Dresde como Zelenka, Hasse, Heinichen.

El cuidado de la toma sonora (desde el primer minuto del bello primer disco con las *Vísperas de la Fiesta de la Ascensión* de Monteverdi) permite distinguir todas las florituras de estas músicas, bien con sus ornamentos melódicos, bien con sus intrincadas texturas contrapuntísticas, como en los *Motetes* de Bach, ofrecidos por un coro de niños, el Rostocker Motettenchor. Y también tiene una parcela dedicada a la música del siglo XIX con los Himnos de Schubert, El *Requiem alemán* de Brahms, y músicas de Saint-Saëns y Mendelssohn. Grabadas todas entre 1983 y 2002, es un testimonio vivo del buen hacer de este sello todavía activo. ¡Larga vida a Capriccio!

Jerónimo Marín



SACRED MUSIC. 40 ANIVERSARIO. Obras de MONTEVERDI, SCHÜTZ, J.S. BACH, ZELE- NKA, MOZART, SCHUBERT, BRAHMS, etc. Schütz-Akademie. Tostocker Motettenchor. Das Kleine Knzert. La Stagione. Dresdner Philhar- monie, etc.

Capriccio C7377 • 10 CD • 614" • DDD

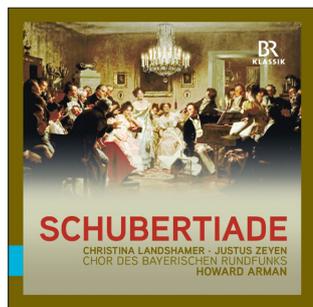
★★★★★

Franz Schubert compuso numerosas canciones para varias voces, pensadas para interpretar entre amigos y hechas prácticamente a medida de esos amigos (para dos tenores y dos bajos, dos tenores y tres bajos, dos sopranos y dos mezzosopranos, tenor y cuarteto, con piano o a capella...). Raramente se interpretan en concierto con estas formaciones, por las dificultades de producción que conlleva, y es algo más habitual escucharlas interpretadas por coros.

Esto es lo que presenta este disco, una selección de estas canciones más dos obras escritas, éstas sí, para un coro: la deliciosa *Ständchen*, para mezzo, coro masculino y piano, y una gran obra, la cantata *Mirjams Siegesgesang*, para soprano, coro y piano, que narra el éxodo del pueblo de Israel guiado por Miriam (hermana de Moisés). Entre las canciones destacan *Gondelfahrer* (para coro masculino), seguramente la más conocida; *Gott in der Natur* (para coro femenino y piano) o la preciosa *Nachtheile* (para tenor, coro masculino y piano).

Las interpretaciones son tan sólidas como armoniosas y la grabación de buena calidad; más que destacar a un artista por encima del resto, destacaría el cálido sonido del piano, visible como un protagonista más en el cuadernillo, un Érard construido en la década de 1870. Una excelente grabación para aquellos lectores que quieran disfrutar de estas obras menos conocidas de Schubert.

Silvia Pujalte Piñán



SCHUBERTIADE. Canciones para varias voces de SCHUBERT. Christina Landshamer, soprano. Merit Ostermann, mezzosoprano. Andrew Lepri Meyer, tenor. Justuz Zeyen, piano. Coro de la Radio de Baviera / Howard Arman.

BR Klassik 900528 · 63' · DDD

★★★★



El sello lbs se caracteriza no sólo por divulgar nuestra música, sobre todo de épocas y géneros poco frecuentados, sino también por dar a conocer a grandes intérpretes españoles. Tal es el caso de esta grabación, que lanza al mundo a un formidable virtuoso, Roberto Alonso Trillo, quien nos ofrece un recital de Sonatas para violín y bajo continuo, que abarca más de un siglo de evolución del género en Italia, desde Giovanni Battista Fontana (1571-1630) a Francesco Maria Veracini (1690-1768), pasando por Giovanni Antonio Pandolfi Mealli (1629-1679), Ignazio Albertini (1644-1685), Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Caldara (1670-1736), Antonio Vivaldi (1678-1741) y Francesco Geminiani (1687-1762).

Aunque no soy nada partidario de trilladuras y adanismos, reconozco que en discos de presentación, como el que aquí toca comentar, el solista debe mojarse y apenar con obras conocidas para demostrar que es capaz de llegar a la altura de sus predecesores e incluso superarlos, como sería éste el caso. Magnífica idea de la de añadir una viola de amor al bajo continuo, algo poco habitual, pero en absoluto reñido con las prácticas interpretativas de la época.

Herrando, Ledesma, Marnalt, Lidón, Oliver, Ximénez... Hay mucha música española para violín de esta época por descubrir y divulgar. Tenemos artista y tenemos sello discográfico, sería una pena desperdiciar la coyuntura.

Salustio Alvarado

SEMINA RERUM. Sonatas barrocas italianas para violín de FONTANA, VERACINI, MEALLI, ALBERTINI, CORELLI, CALDARA, VIVALDI, GEMINIANI. Roberto Alonso, violín; Aglaya González, viola de amor; Brais González, clavicémbalo.

lbs Classical IBS5182021 · 66' · DDD

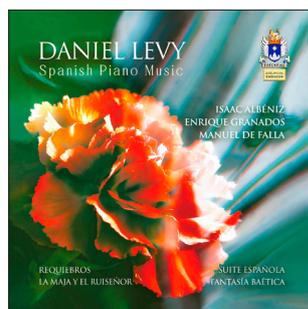
★★★★★

Quien es figura muy presente en nuestro país, el pianista argentino Daniel Levy, se sentía en deuda con España y de este modo rinde un sincero homenaje en este tributo discográfico a la música española, grabando una serie de obras de la gran trilogía pianística, Granados, Albéniz y Falla, agradeciendo además de su propia pluma en las notas al disco la labor de Pedrell, del que precisamente hablamos este número con motivo de su centenario.

De Falla opta por incluir la trascendente *Fantasia Bética*, a la que concede todo su innato salvajismo, siempre tratada desde un *tempo* diríase que pausado, porque calmado no conviene como adjetivo a una obra que muerde a cada compás. Y es esta visión colorista y atrevida la que Levy nos ofrece, casi sinfónica; el piano alcanza estados de verdadero éxtasis y la polifonía es tratada desde una óptica de absoluta clarividencia.

Albéniz está representado con una selección de la *Suite Española*, donde destaca el sutil manejo del ritmo, muy colorista y menos orientado hacia la popularidad; con Levy este Albéniz se *européiza*. Y con Granados llegamos a un estado de verdadera maestría, tanto para *Quejas o La Maja y el Ruiseñor* y para unos *Requiebros* de desbordante belleza, siempre ajustados a la búsqueda del sonido expresivo y ese "decir la Música", que tanto gustaba expresar al mítico maestro de Levy, el pedagogo Vincenzo Scaramuzza.

Gonzalo Pérez Chamorro



SPANISH PIANO MUSIC. Obras de ALBÉNIZ, GRANADOS y FALLA. Daniel Levy, piano.

Edelweiss Edition EDEM 3407 · 60' · DDD

★★★★★



Después de haber cambiado de compañía discográfica a Sony Classical, el tenor alemán Jonas Kaufmann ha realizado ya el número suficiente de grabaciones como para que esta su nueva casa pueda lanzar un variado CD recopilatorio (con el categórico título de "The Tenor") que recoja desde aquel álbum verdiano que registrara hace ya una década hasta el penúltimo proyecto de Lied junto a su pianista acompañante habitual Helmut Deutsch. Entre medias, el interesante y muy cuidado monográfico dedicado a Puccini (donde colabora la entregada soprano Kristine Opolais), el delicioso recital de ópera francesa y el de canciones populares italianas, que ocupa más del cincuenta por ciento del disco y que resultó una grata sorpresa por la implicación del cantante. De sus incursiones en la opereta vienesa no se incluye ninguna pista, sorprendentemente, reservándose para el alemán solo la pieza final, una "Nana" de Brahms que pone de manifiesto la sensibilidad en el repertorio de cámara; y con ella la versatilidad y musicalidad que gran parte del público le reconoce y alaba.

Esta nueva etapa discográfica está resultando así igual de prolífica y atractiva que la anterior, además de complementarla, y pronto se verá ampliada la colección con una esperada integral de *Turandot* que se acaba de concretar en Roma, junto a la prestigiosa Sondra Radvanovsky como protagonista, con la dirección de Antonio Pappano.

Pedro Coco

THE TENOR. Canciones y arias de óperas de BIZET, MASSENET, PUCCINI, VERDI, etc. Jonas Kaufmann, tenor. Varias orquestas y directores.

Sony Classical 19658701822 · 62' · DDD

★★★★★

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



Naxos prosigue mes a mes rescatando a Lord Berners (compositor, novelista, pintor y esteta británico), en esta ocasión con la breve ópera *Le Carrosse Du Saint-Sacrement*, sobre Mérimée.

LORD BERNERS: Le Carrosse Du Saint-Sacrement. Solistas. RTÉ Sinfonietta, BBC Scottish Symphony / David Lloyd-Jones, Nicholas Cleobury.

Naxos 8.660510 • 78' • DDD

★★★★



Quien fuera figura prominente de la escena musical italiana y turinesa en el siglo XX tiene en este registro, interpretado por dos nietos de Sandro Fuga, sus tres Sonatas para piano, de una difícil conjunción técnica y sonora.

FUGA: Sonatas para piano ns. 1-3. Giacomo Fuga, Carlotta Fuga, Claudio Voghera.

Naxos 8.579110 • 71' • DDD

★★★★



Inicio de la integral de las 15 Sinfonías del compositor brasileño Claudio Santoro (1919-1989), con seguramente sus dos mejores creaciones, que muestran el seguro manejo de la orquesta y sus atrevidos ritmos.

SANTORO: Sinfonías ns. 5 & 7 "Brasil". Goias Philharmonic Orchestra / Neil Thomson.

Naxos 8.574402 • 70' • DDD

★★★★



Primeras grabaciones mundiales de unas obras de cámara que no deberían pasar inadvertidas para el camerístico, pues Josef Schelb reúne muchas cualidades. Ahí están estos fantásticos intérpretes para demostrarlo.

SHELBY: Obras de cámara. Radovan Vlatkovic, Daniel Gaede, Nina Karmon, Oliver Triendl, etc.

Hänssler Classic HC22015 • 61' • DDD

★★★★

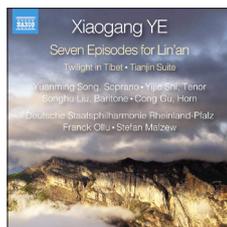


Interesante la mezcla de estos dos instrumentos y bien tocada, especialmente en las obras de Louis Vierre, que ocupa el 80% del doble disco, además de los 3 *Morceaux Op. 11* de Saint-Saëns.

VIERNE: Obras para órgano y harmonium (+ SAINT-SAËNS). Giulio Mercati.

Dynamic CDS7924 • 2 CD • 124' • DDD

★★★★



El brillante colorido y la expresividad de la música de Xiaogang Ye se nutre en estos ciclos vocales de la poesía china, que estos solistas interpretan con una delicadeza sorprendente. Un soplo fresco de música oriental.

YE: Seven Episodes For Lin'an, Twilight in Tibet & Tianjin Suite. Solistas. Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz / Stephan Malzew, Franck Ollu.

Naxos 8.579088 • 72' • DDD

★★★★



Nueva versión de la *Suite n. 1* de Bach por Ana Topalovic, que intercala con obras de compositores entre las que incluye su propia creación: *Reflections*. De especial interés *Umbre III*, el paso de la luz a la oscuridad de la compositora Doina Rotaru.

BACHIANA. A SOLO CELLO FANTASY. Ana Topalovic.

Hänssler Classic HC21007 • 60' • DDD

★★★★

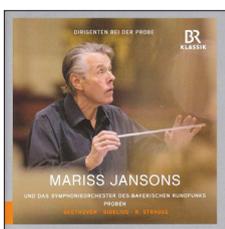


Canciones para voz y piano de la compositora catalana Mercè Torrents, una mujer conocedora de todas las corrientes musicales que se dieron en Europa durante el siglo XX, pero que desarrolló su propio camino con una bella musicalidad poética.

MÀGIC MOMENT. Cançons de MERCÈ TORRENTS I TURMO. Marta Valero, Daniel Blanch.

Columna Musica B182162020 • 43' • DDD

★★★★



El sello de la Radio de Baviera prosigue homenajeando a Jansons con los registros de los ensayos y comentarios del maestro, esta vez (siempre en alemán) con la *Quinta* de Beethoven, *Vida de Héroe* y *Don Juan* de Strauss y la *Segunda* de Sibelius.

MARISS JANSONS. DIRIGENTEN BEI DER PROBE. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Mariss Jansons.

BR Klassik 900934 • 4 CD • 212' • DDD

★★★★



Partiendo de *Syrinx* de Debussy y llegando hasta una obra dedicada al padre de la flautista de la propia Olga Reiser, el abanico de obras desconcierta por la extrema variedad, aunque la calidad de la instrumentista no deja duda alguna.

OLGA REISER. FLUTE TALES. Obras de DEBUSSY, HONEGGER, PAGANINI, PIAZZOLLA, etc.

Solo Musica SM375 • 55' • DDD

★★★★



Jan Vogler y Omer Meir Wellber (también al acordeón) se lo pasan en grande y transmiten la misma sensación al oyente, que disfruta con estos arreglos de *hits* desde Monteverdi a Michael Jackson.

POP SONGS. Jan Vogler (cello). BBC Philharmonic / Omer Meir Wellber.

Sony Classical G010004739880W • 61' • DDD

★★★★



Este segundo álbum del dúo de voz y piano compila 24 canciones de autoría femenina, desde el Romanticismo hasta nuestros días. A destacar la profunda sensibilidad de Heinzen en la interpretación de *Ah, Love, but a day* de Amy Beach.

WOMEN COMPOSERS. Franziska Heinzen, Benjamin Mead.

Solo Musica SM378 • 58' • DDD

★★★★

CLAUDIO MONTEVERDI

Il ritorno di Ulisse in patria



CHARLES WORKMAN
DELPHINE GALOU

ACCADEMIA BIZANTINA
OTTAVIO DANTONE

ROBERT CARSEN, director

2 DVD
VIDEO

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

 **DYNAMIC** 

EL PENÚLTIMO SIBELIUS DE PAAVO BERGLUND

Lo primero que llama la atención cuando vemos a Berglund sobre el podio es la mano con la que empuña la batuta, no ya porque ésta sea la izquierda, sino porque además asigna a ese brazo las labores que habitualmente corresponden al derecho. Esto no es nada nuevo, ya ha habido otros directores que, sin ser zurdos (y aunque empuñasen la batuta con su mano derecha), también intercambiaban las funciones de uno y otro brazo, ahí están Szell o Karajan, sin ir más lejos. Después está su gesto, casi siempre severo, aunque en ocasiones su boca deje esbozar cierta sonrisa, de una concisa concentración que transmite la sensación de que lo que se trae entre manos ha sido meditado antes en profundidad, llegando a la conclusión de que lo que se hace debe ser así, y no caben otras alternativas. Un gesto que define muy bien su forma de dirigirse a la orquesta, pero también nos revela el exigente trabajo de preparación previo al concierto, incluso su propia relación con los diferentes atriles. Sin duda, el finlandés parece querer decir en todo momento que ahí quien dirige es él, y las cosas deben hacerse según su criterio.

Berglund y Sibelius

Es importante apresurarse a decir que, si bien su nombre siempre ha estado relacionado con el de Sibelius, nunca ha sido ajena para él la música europea del siglo XIX y primera mitad del XX. Decimos que es importante, porque, en cierto modo, su propia visión del compositor finlandés se ve condicionada por este hecho. Quizás pueda decirse que, del mismo modo que el propio Sibelius se encuentra influenciado por la música de compositores como Bruckner o Brahms (algo que él mismo se preocupó de admitir sin ningún problema), Berglund tiene muy presente esta particu-

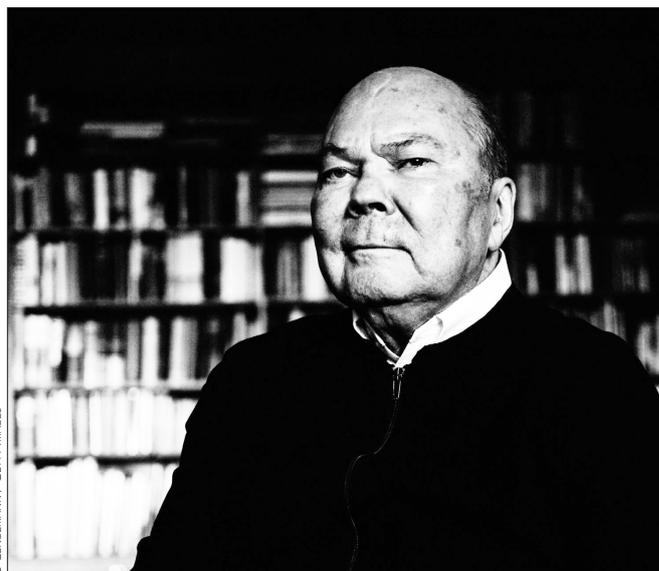
laridad, si no en el Sibelius que ha acostumbrado a transmitir en épocas anteriores de su carrera, sí de modo muy especial en las versiones que nos ocupan. Ahí está, sin ir más lejos, esa especie de *Parsifal* nórdico que es el tercer movimiento de la *Cuarta Sinfonía*, probablemente la obra mejor conseguida de esta integral.

Hacia 1998, el sello Finlandia publicó un álbum de cuatro CD que incluía las siete Sinfonías de Sibelius por el mismo director y la misma orquesta que ahora nos ocupan. Se trataba de registros de sesiones llevadas a cabo entre 1996 y ese mismo año. La edición que ahora publica Ica incluye los tres conciertos en vivo celebrados en el Festival de Helsinki entre el 23 y 25 de agosto de 1998, de modo que se trata realmente de versiones diferentes a aquellas publicadas en audio. Con esto, debemos dejar claro que son cuatro, y no tres, las integrales que Berglund dejó de las sinfonías del compositor antes de retirarse el 1 de junio de 2007: la primera, con la Sinfónica de Bournemouth, de los años setenta; la segunda, con la Filarmónica de Helsinki, de los ochenta (ambas para la extinta Emi); y las dos últimas al frente de la Orquesta de Cámara de Europa, de las cuales damos cuenta en el presente comentario.

Después de estos dos últimos ciclos, el finlandés nunca dejó de dirigir las Sinfonías de Sibelius, aunque (salvo error) ya no llegase a registrar ninguno otro completo. Sí hemos de mencionar algunas de las Sinfonías sueltas publicadas en los primeros años 2000 por el sello de la London Philharmonic, que contienen algunas joyas, como unas espléndidas *Sexta* y *Séptima*, además de un antológico *Cisne de Tuonela*. Y, por supuesto, aquel concierto de despedida en la Sala Pleyel del primero de junio de 2007 que incluía, además del *Concierto para violín* de Brahms, la *Cuarta Sinfonía* del compositor finlandés.

El ciclo de agosto de 1998

Es muy difícil ponerse a escuchar estas obras sin que acuda a nuestra mente lo que Barbirolli y Bernstein hicieron con ellas. Ni Berglund, ni ningún otro, por acertados que hayan estado, lo han conseguido por



© LENEMANN / GETTY IMAGES

El director Paavo Berglund, figura unida de manera indisoluble a la música de su compatriota Jean Sibelius.

el momento. Ahora bien, el Sibelius que nos ofrece el director finlandés lleva marcado un muy distintivo sello personal que también le hace único en cierto modo. Es un Sibelius dicho, sobre todo, desde el intelecto, antirromántico (o más bien a-romántico), con la transparencia como único fin; como si se intentase despojar esta música de cualquier aditamento que pudiera enturbiar su pureza. Según todo esto, es evidente que las Sinfonías en las que Berglund tiene más dificultad para sacar a flote su propuesta son las dos primeras y, en cierto modo, también la *Quinta* y, algo menos, la *Séptima*; esta última es en la que más se perciben las personales anotaciones incluidas por el propio director. En cambio, las versiones de *Tercera*, *Cuarta* y *Sexta* son de una claridad excepcional, muy especialmente las dos últimas.

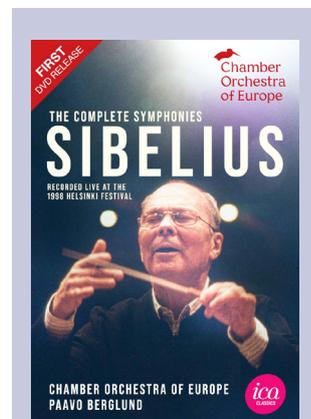
En la *Tercera*, resulta muy ilustrativo observar cómo va mutando el gesto del director, a medida que unos temas parecen surgir de los anteriores, primero como en una confusa nube que poco a poco va esclareciéndose hasta que el dominante se muestra esplendoroso; sin duda, una característica muy propia de la música de Sibelius y, sobre todo, de esta obra fundamental en el contexto del finlandés.

Es indudable que él mismo consideraba la *Cuarta* como la cima de todo el ciclo sinfónico del compositor; es la

obra que eligió para despedir su carrera, una partitura plagada de preguntas que tan sólo encuentran medias respuestas o, simplemente, el silencio. Berglund lo demuestra así en este ciclo mucho más acertadamente que en los anteriores. Junto a la versión de la *Cuarta*, la de la *Sexta* también se encarama hacia los lugares más altos de la fonografía. Es una versión contundente, si bien no llega en este aspecto a la posterior con la London Philharmonic, muy analítica y de una transparencia cristalina.

En fin, como decimos, la penúltima lección sobre Sibelius de uno de sus más fieles apóstoles.

Rafael-J. Poveda Jabonero



SIBELIUS: Las Sinfonías completas.

Orquesta de Cámara de Europa / Paavo Berglund. Dir.: Aarno Crownall.

Ica 5162 • 2 DVD • 230' • PCM



“Paavo Berglund parece querer decir en todo momento que ahí quien dirige es él, y las cosas deben hacerse según su criterio”

OPUS ARTE

monterverdi
choir & orchestras

DVD
VIDEO

MONTEVERDI
L'ORFEO

"THIS PRODUCTION OF THE FIRST GREAT OPERA EVER WRITTEN IS OTHERWORLDLY AND UNFORGETTABLE, LETTING MONTEVERDI'S GENIUS SHINE THROUGH." (THE TIMES ★★★★★)



Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

MONTEVERDI CHOIR
ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
JOHN ELIOT GARDINER

UNITEL

DELICIOSA INTEGRAL MONTEVERDIANA

Nos hallamos ante otro de los hitos que la discográfica Naxos ha ido desarrollando durante dieciocho años. Desde la grabación y publicación en 2002 del primer volumen de la serie, la monumental grabación de la totalidad de la producción madrigalística de Claudio Monteverdi les llevó hasta el año 2020 con la publicación del presente cofre de quince ceds, que no solamente incluyen los habituales nueve Libros de Madrigales editados en vida de Monteverdi (los ocho primeros), más el Libro póstumo, el noveno, ya que se incluyen también otras composiciones inéditas, presentes en otros manuscritos coetáneos, añadiendo aún más interés a estas más de quince horas de maravillosa música. La figura de Claudio Monteverdi es conocida por la mayoría del público como la del padre de la ópera, el autor de *L'Orfeo*, de *La Coronación de Popea* y, ya para algún melómano un poco más curioso, como el autor de sus monumentales *Vísperas de la Virgen*. Pero si realmente se quiere profundizar en la figura de uno de los mayores genios que la Historia de la Música ha brindado, debe detenerse en el conocimiento y la escucha de su inigualable colección de Madrigales, que no solo en lo meramente musical constituyen una de esas joyas del patrimonio musical mundial, sino que permiten además adentrarse en una de las mayores revoluciones musicales de las cuales el genio de Cremona es uno de los grandes artífices: la transición del Renacimiento al Barroco. Para este magno proyecto, Marco Longhini ha contado



"Delitiae Musicae se muestra como dominador del idioma y prosodia italianos, facilitando su comprensión, pese a la compleja trama imitativa ideada por Monteverdi".

con un núcleo de cantantes que son la base para el resto del proyecto. Se da la particularidad que las voces son siempre masculinas, desempeñando las partes más agudas contratenores, como Paolo Costa o Alessandro Carmignani, que alcanzan con suma facilidad el registro de soprano. Los cuatro primeros discos corresponden a los cuatro primeros Libros de Madrigales, y podemos destacar la transparencia en las cinco voces solistas que siempre mantienen una afinación magnífica, destacando el equilibrio sonoro entre todos ellos. En estas primeras grabaciones el bajo continuo existe, pero está limitado a un número muy reducido de intérpretes, permitiendo que el verdadero protagonista sea el quinteto vocal, puesto que así podemos distinguir el estilo de la *prima prattica*, es decir, el estilo que se encontraba en fase de desaparición en estos días, el contrapunto imitativo renacentista. La expresión y desarrollo de los afectos, tan fundamentales en esta música, se encuentran aquí mucho más sobrios y menos exagerados que en otros registros de conjuntos italianos. *Delitiae Musicae* se muestra además como dominador del idioma y prosodia italianos, facilitando su comprensión, pese a la compleja trama imitativa ideada por Monteverdi. Como bien es sabido, el Quinto Libro marca el punto de inflexión en la obra monteverdiana, generando ya antes

de su publicación una seria controversia entre el propio compositor y Giovanni Maria Artusi y que el propio Monteverdi responde en el prefacio de este libro. Su maravilloso *Cruda Amarilli*, que da comienzo a los madrigales, es toda una declaración de intenciones mediante el empleo de fantásticas disonancias para expresar el texto, algo que remarcan formidablemente bien los integrantes de *Delitiae Musicae*. Debemos añadir que por primera vez se emplea en sus tres últimas composiciones, *T'amo, mia vita!*, *E così, a poco a poco* y *Questi vaghi concetti* el bajo continuo expresamente, con el añadido de dos violines. El oyente, cuando llegue a la primera de estas piezas, comprobará que algo ha cambiado, y que la música pertenece ya a otro estilo. Debemos mencionar el fabuloso desempeño de Marina Bonetti en el arpa con sus ensoñadores arpeggios. Los volúmenes 6 y 7 contienen lo que fue presentado primeramente como el Libro Sexto, con el añadido de trece Madrigales de Monteverdi que se conservan en antologías de otros compositores, tales como Antonio Morsolino, Carlo Milanuzzi o Alessandro Vincenti. A este libro corresponde una de las piezas más famosas de sus madrigales, el *Lamento d'Arianna*, del que disfrutamos de una profunda y sobrecogedora versión, con una especial sonoridad oscura gracias al empleo exclusivo de voces masculinas. Los Madriga-

les contenidos en otras fuentes son fantásticas obras, tanto en el estilo imitativo, como con bajo continuo, la mayoría de los cuales son primera grabación mundial.

Libro ottavo

Debemos detenernos muy especialmente en los discos 11, 12 y 13, puesto que contienen la totalidad del *Libro ottavo: Madrigali guerrieri et amorosi*. Publicado en 1638, cinco años antes del fallecimiento de Monteverdi, su legado es enorme, ya que contiene algunas de las piezas más emblemáticas de su producción, como el *Combattimento de Tancredi e Clorinda*, que puede considerarse casi como una ópera en miniatura, o los fantásticos *Altri canti d'amor* o el *Ballo delle ingrate*. Para estas obras maestras, además de necesitar un mayor número de voces, nueve en total, con la inclusión de un niño soprano, Longhini se supo rodear de un numeroso conjunto de fantásticos instrumentistas, con la intervención de hasta nueve intérpretes en el bajo continuo, que dota a estas piezas de una espectacular y rica sonoridad, además de los ensembles de cuatro violagambistas y del denominado *Ensemble di archi barocchi*, que cuenta con cuatro violines, dos violas da braccio, un violonchelo, flauta de pico y percusión. Un cofre que debe disfrutarse a largo plazo, ya que las innumerables maravillas que contienen estos quince discos deben ser degustadas y saboreadas como se merecen.

Simón Andueza

"Sus Madrigales permiten adentrarse en una de las mayores revoluciones musicales de las cuales el genio de Cremona es uno de los grandes artífices: la transición del Renacimiento al Barroco"



MONTEVERDI: Madrigales completos.

Delitiae Musicae / Marco Longhini.

Naxos 8.501505 • 15 CD • 950' • DDD

★★★★★ P

TERO SAARINEN COMPANY



Third Practice

Choreography
Tero Saarinen

Music
Claudio Monteverdi

Rooted with Wings

A documentary by
Thomas Freundlich

DVD
VIDEO

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

BelAir
classiques

LA MESA DE JUNIO

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



MENÚ

"10 papeles
de Teresa Berganza"

JORGE BINAGHI
Crítico

Angelina (La Cenerentola) / Rossini
Isabella (L'italiana in Algeri) / Rossini
Sesto (La clemenza di Tito) / Mozart
Cherubino (Le nozze di Figaro) / Mozart
Dorabella (Cosi fan tutte) / Mozart
Rosina (Il barbiere di Siviglia) / Rossini
Carmen / Bizet
La Périochole / Offenbach
Dulcinée (Don Quichotte) / Massenet
Ottavia (L'incoronazione di Poppea) / Monteverdi
Liebesleid / KREISLER

JUAN ANTONIO LLORENTE
Periodista musical

Angelina (La Cenerentola) / Rossini
Carmen / Bizet
Rosina (Il barbiere di Siviglia) / Rossini
Isabella (L'italiana in Algeri) / Rossini
Cherubino (Le nozze di Figaro) / Mozart
La Périochole / Offenbach
Dulcinée (Don Quichotte) / Massenet
Sesto (La clemenza di Tito) / Mozart
Dorabella (Cosi fan tutte) / Mozart
Blanca (La bruja) / Chapí

JOAN MATABOSCH
Director artístico del Teatro Real

Angelina (La Cenerentola) / Rossini
Rosina (Il barbiere di Siviglia) / Rossini
Isabella (L'italiana in Algeri) / Rossini
Cherubino (Le nozze di Figaro) / Mozart
Sesto (La clemenza di Tito) / Mozart
Dorabella (Cosi fan tutte) / Mozart
Carmen / Bizet
Dulcinée (Don Quichotte) / Massenet
Concepción (L'heure espagnole) / Ravel
Luisa Fernanda / Moreno Torroba

FRANCISCO VILLALBA
Crítico

Ruggiero (Alcina) / Haendel
Cherubino (Le nozze di Figaro) / Mozart
Sesto (La clemenza di Tito) / Mozart
Zerlina (Don Giovanni) / Mozart
Dorabella (Cosi fan tutte) / Mozart
La Périochole / Offenbach
Rosina (Il barbiere di Siviglia) / Rossini
Angelina (La Cenerentola) / Rossini
Isabella (L'italiana in Algeri) / Rossini
La Menegilda (La Gran Vía) / Chueca
Blues (de la Sonata para violín) / RAVEL

SOBREMESA



El pasado mes nos despertamos con una triste noticia, el fallecimiento de la grandísima Teresa Berganza, que falleció el 13 de mayo con 89 años. La familia emitió el siguiente comunicado, escrito por la propia Teresa: "Addio de Teresa: Quiero irme sin hacer ruido... No quiero anuncios públicos, ni velatorios, ni nada. Vine al mundo y no se enteró nadie, así que deseo lo mismo cuando me vaya". En cierto modo se han respetado sus deseos, pero los homenajes han sido constantes y los conciertos no van cesar de recordarla.

En estas páginas de RITMO, Daniel Bianco, Director del Teatro de la Zarzuela, nos ha escrito unas hermosas líneas en homenaje a la artista y amiga (página 20) y en esta Mesa de junio hemos sentado a tres críticos y al Director artístico del Teatro Real, Joan Matabosch, para que escojan sus diez papeles favoritos de Teresa Berganza, contradiciendo sus últimos deseos, ya que es imposible no rendir homenaje a una de las grandes cantantes de este país y de la escena mundial en la segunda mitad del siglo XX.

Y han sido sus interpretaciones de Rossini y Mozart las que han recibido unanimidad, con cuatro menciones para su Angelina (*La Cenerentola*), Isabella (*L'italiana in Algeri*) y Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), de Rossini; mientras que los papeles mozartianos escogidos en cuatro ocasiones son Sesto (*La clemenza di Tito*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*) y Dorabella (*Cosi fan tutte*). De Mozart también se ha mencionado su Zerlina de *Don Giovanni*, y su mítica *Carmen* de Bizet ha recibido tres elecciones, así como también tres para *La Périochole* de Offenbach y *Dulcinée (Don Quichotte)* de Massenet.

También menciones con una distinción para Ottavia (*L'incoronazione di Poppea*), Blanca (*La bruja*), Concepción (*L'heure espagnole*), Luisa Fernanda, Ruggiero (*Alcina*) y La Menegilda (*La Gran Vía*). Descanse en paz Teresa Berganza, pero ella y sus personajes, como se ve por esta Mesa, siguen estando muy vivos.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus **diez roles favoritos de la gran Teresa Berganza**, que pueden hacerlo en **Twitter**, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO



NAXOS



OPÉRA
NATIONAL
DE PARIS

Jean-Guillaume Bart's
La Source

Music by Léo Delibes and Ludwig Minkus
Arranged by Marc-Olivier Dupin

Ludmila Pagliero Karl Paquette
Isabelle Ciaravola Mathias Heymann

Ballet of the Paris Opéra
Orchestra of the Paris Opéra

Conductor **Koen Kessels**



fra PROD
CINEMA

DVD
VIDEO

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Ennio, Maestro

Ennio Morricone, que nació en Roma en 1928, fue hijo de trompetista y prácticamente se vio obligado a estudiar este instrumento. Recibió una gran formación musical en instrumentación y, posteriormente, en el ámbito de la composición con el maestro Petrassi. Desde muy joven tocaba en pequeñas orquestas, para las que realizaba arreglos musicales, bastante experimentales, hasta tal punto que, a veces, los músicos no los entendían. También los hacía para los cantantes de la época, con lo que terminó firmando un contrato con la compañía discográfica RCA, para la que trabajó durante años.

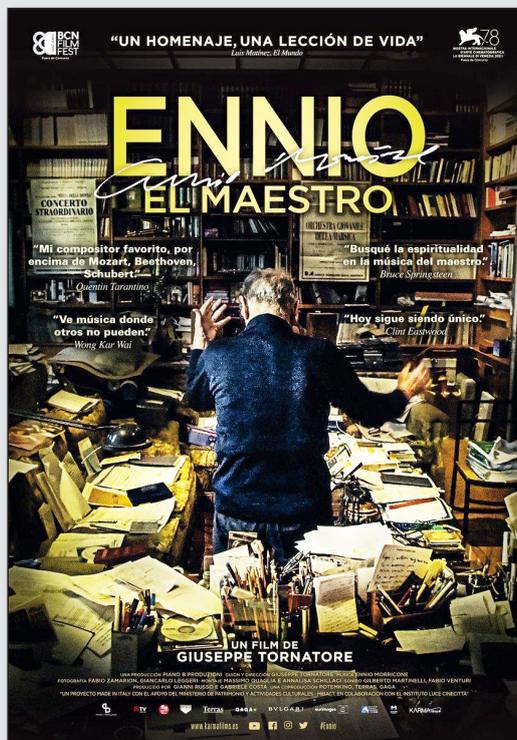
En 1957 compuso su primer concierto para orquesta, estrenado en La Fenice. Casado y con un hijo y viendo que la música *absoluta* (así denominaba Morricone a la música clásica) no era bastante para mantener a su familia, empezó a escribir música para el cine ejerciendo de *negro*, es decir, sin firmar sus composiciones. Hasta *El federal*. Nunca había pensado dedicarse a ello, se sentía humillado por tener que hacerlo hasta el punto que en algunos ambientes lo mantenía en secreto. Pero le gustaba el trabajo, porque debía sintonizar con lo que quería el director sin olvidarse de él mismo y del público, para contradecirlo todo en un momento dado.

Sergio Leone y la "trilogía del dólar" le dio mucha fama, pero le encasilló para el público en un tipo de compositor. Colaboró con Pier Paolo Pasolini que, al principio, solo quería arreglos de canciones elegidas por él, pero Ennio le convenció para componer música original para sus películas, a veces con poemas del propio director. En *Teorema* le pidió que utilizase música dodecafónica.

La palabra clave para Ennio era "experimentación", por eso trabajaba con directores como Bellochio o Cavani y directores noveles que no tenían miedo a hacerlo, a probar, y tenían pasión además de ser creativos.

Bernardo Bertolucci sabía explicarle la música que quería y, a veces, lo hacía por medio de sinestesias, con colores, o describiendo el sabor de la música que tenía en mente.

Conectó, posteriormente, con el guionista y director italiano Giuseppe Tornatore, nacido en Bagheria en 1956. Admirador del maestro, consiguió que creara la banda sonora de su célebre *Cinema Paradiso*. La colaboración, a



Ennio: The Maestro, documental de Giuseppe Tornatore que se emite en la actualidad en salas de cine.

partir de ese momento, fue muy estrecha, culminando con el documental que nos ocupa: *Ennio: The Maestro*, precisamente firmado por Giuseppe Tornatore y que se emite en la actualidad en salas de cine.

Un documental se nutre de imágenes no filmadas *ex profeso* y debe tener un sentimiento de veracidad, un protagonista y obstáculos que *Ennio* explica en los diferentes extractos de una entrevista con el músico; quizás lo mejor de la obra. Se añaden también imágenes de algunas de las películas a las que incorporó sus bandas sonoras. Pero está cojo porque le falta la mitad de la obra del músico: lo que él llamaba, como ya hemos comentado, música *absoluta*.

Son unas 100 obras compuestas entre 1957 y 2017. La primera etapa son obras juveniles, no estrenadas. La segunda, música de cámara, conciertos para oboe, piano, fagot, chelo... La tercera etapa: *Meditazione*, con letra de Pasolini o *Gestazione*, con voz humana (la mayoría de las veces voces femeninas, que para Morricone resultaban más poéticas). Cuarta etapa, principalmente conciertos; quinta, la más prolífica: *Partenope*, ópera no estrenada y la última con la *Missa* dedicada al Papa Francisco.

El objetivo del documental debería haber sido, a mi entender, un medio de reivindicar a Ennio Morricone como un maestro que compone música contemporánea de gran calidad y bandas sonoras espectaculares que se enriquecen mutuamente.

El director, Giuseppe Tornatore, que incluso consiguió un Oscar con la película antes mencionada, no ha sido tan aplaudido por la crítica en Italia con sus posteriores películas, quizás por el pensamiento crítico que encierran y por el momento político que vive el país. Pero, en las diversas reescrituras que tienen las obras cinematográficas, por fin

llegan al público y entonces es la gente la que las vuelve a escribir. Es lo que el autor apoda la *mentira* del cine. Mientras que el gobierno reducía las subvenciones dedicadas a la cultura, Tornatore seguía rodando y recordando a los políticos italianos que la cultura no es un gasto, sino una inversión.

"Un documental se nutre de imágenes no filmadas *ex profeso* y debe tener un sentimiento de veracidad, un protagonista y obstáculos que *Ennio* explica en los diferentes extractos de una entrevista con el músico; quizás lo mejor de la obra"

Ennio: The Maestro
Film de Giuseppe Tornatore
2021, 156 minutos

LA BATUTA SUENA

por Fernando Pérez Ruano

Cien años del primer Concurso de Cante Jondo de Granada

El flamenco, género musical genuinamente español y expresión artística declarada por la Unesco Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en noviembre de 2010, es, sin lugar a dudas, una de las señas de identidad más significativas de nuestra cultura y un muy singular exponente de nuestra Marca España. Este arte que se expresa mediante el cante, el baile y el toque tuvo, hace ahora un siglo, un punto de inflexión a través del I Concurso de Cante Jondo de Granada, con el cual podría decirse que se rescató el primitivo canto andaluz, celosamente conservado de generación en generación, que por aquellos años se encontraba amenazado por las muchas corrientes estilísticas y estéticas que circulaban por los ámbitos flamencos y que pusieron en serio peligro de adulteración irreversible la pureza del cante jondo.

La inquietud y sensibilidad artística de Manuel de Falla y de Federico García Lorca, ante el panorama flamenco esbozado en las líneas precedentes, hicieron que estos adquirieran un protagonismo especial al liderar la iniciativa de promover, desde finales de 1921, lo que más tarde sería el mencionado I Concurso de Cante Jondo, organizado por el Centro Artístico granadino y celebrado en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra los días 13 y 14 de junio de 1922, coincidiendo con la celebración del Corpus Christi.

No fueron pocas las dificultades que hubieron de superar el nutrido grupo de intelectuales y artistas que secundaron y apoyaron a los citados Falla y Lorca, entre los que se encontraban nombres como Ignacio Zuloaga, Antonio Gallego y Burín, José María Rodríguez-Acosta, Ramón Gómez de la Serna, Roberto Gerhard y Adolfo Salazar, entre otros, pues aquella propuesta cultural fue descalificada por quienes se oponían a la concesión de las 12.000 pesetas solicitadas por el presidente del Círculo Artístico granadino al Ayuntamiento de la ciudad para su celebración.

Aquel primer concurso de cante jondo, que se llevó a cabo con rotundo éxito, supuso un hito en los círculos culturales del momento y un antes y un después en la salvación de este cante que, con vida propia, como corresponde a un arte vivo, ha sabido evolucionar en el marco de su idiosincrasia y conservar sus caracteres y sus genuinas señas identitarias. Sin profundizar en la discriminación del cante jondo y el cante flamenco, sí conviene conocer el postulado y concepción del maestro Manuel de Falla sobre el primero:

[...] Se da el nombre de Cante Jondo a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada Siguiriya gitana, de la que proceden otras canciones aún conservadas por el pueblo y que, como los Polos, Martinetes y Soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos [...]

(El "cante jondo": (canto primitivo andaluz), de Manuel de Falla, publicado como texto anónimo en la granadina Imprenta Editorial Urania. Fuente: Archivo Manuel de Falla)

El flamenco, en general, ha ido adquiriendo con el tiempo diversas formas de expresión, que no siempre han gozado de la general aceptación de su público y aficionados. La música de concierto también ha vivido diversos grados de experimentación y admisión a través de las diferentes vanguardias que se han producido en este ámbito a lo largo del pasado siglo XX. Ahora bien, ambas expresiones artísticas han tenido en común la búsqueda de nuevos horizontes sonoros y estéticos, por un lado, y la casi constante inquietud de adquirir nuevas formas de expresión y nuevos lenguajes, por otro. En este sentido es

curioso observar cómo el flamenco ha adoptado e incorporado instrumentos y timbres muy alejados de su concepción purista y jonda (flauta, piano, cuerda frotada, percusión sinfónica, instrumentos electrónicos, etc.) y, en cierta medida, se ha emparentado con otras músicas que fueron surgiendo en las décadas pasadas y con las de otras latitudes del mundo en algunos estilos. Sin embargo, el mundo sinfónico, salvo excepciones, a mi entender no ha explorado lo suficiente el universo sonoro que la amalgama de la microtonalidad flamenca y el temperamento sinfónico pueden ofrecer.

Durante demasiado tiempo el conservadurismo sinfónico mantuvo cerradas las puertas de sus principales escenarios a los artistas flamencos más destacados de nuestro país y también los compositores españoles quizás estuvieron ocupados en cultivar formas orquestales tradicionales y en explorar los sucesivos lenguajes sonoros de las vanguardias que iban marcando el rumbo compositivo internacional. La realidad es la que es y la historia nos la atestigua, y así, sin pretender hacer aquí un balance al respecto, observamos cómo en las tres últimas décadas del pasado siglo y en las ya transcurridas del presente es cuando se han producido las más destacadas innovaciones en ambos campos.

Las nuevas tendencias del flamenco y la llamada "fusión" popularizaron en estos años ciertos géneros flamencos de manera nunca imaginada y, por su parte, la música de concierto vio nacer las primeras composiciones sinfónico-flamencas de la mano de compositores como Carlos Surinach con su obra *Drama jondo*, interpretada en calidad de estreno absoluto por la Orquesta Sinfónica RTVE

el 14 de noviembre de 1970 en el Teatro Real de Madrid bajo la dirección del maestro Odón Alonso. De 1974 data *Sinfonía jonda* de Peris Lacasa, encargo de la Fundación Juan March. Emil Cossetto compuso *Rapsodia del cante jondo*, estrenada en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada el 9 de mayo de 1981 en concierto extraordinario de la OSRTVE con dirección también de Odón Alonso. Fantasía del *cante jondo* para voz flamenca y orquesta de Armin Janssen, compositor alemán que firmaba bajo el seudónimo de Antonio Robledo, se ofreció en el Teatro Real de Madrid con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Luis Izquierdo, el 17 de mayo de 1986, y la intervención de Enrique Morente al cante y Juan Carmona "Juan Habichuela" a la guitarra. Y Saeta para cantaor y gran orquesta del citado Peris Lacasa, obra compuesta por encargo de la Orquesta Nacional de España en 1970, fue también interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Auditorio Nacional de Música el 10 de junio de 2003, bajo la dirección de Krzysztof Penderecki, con la intervención del cantaor José Menese Scott.

Un centenario es mucho tiempo para tratar de resumir el devenir, en este periodo, de un arte vivo ávido de nuevas expresiones pero sirvan estos párrafos para conmemorar la efeméride del título que los encabeza y reflexionar sobre el patrimonio musical propio aún falto de exploración.

Fernando Pérez Ruano es Doctor en Humanidades, musicólogo y compositor. Académico correspondiente en Madrid de la Real Academia de BB. AA. de San Telmo

"El flamenco, en general, ha ido adquiriendo con el tiempo diversas formas de expresión, que no siempre han gozado de la general aceptación de su público y aficionados"



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Condenado el ucraniano Tkachenko por traición a Rusia

por Pedro Beltrán

Semyon Kotko es una ópera de 1939 de Prokofiev, una ópera comunista en la que se alaba a Lenin, siendo la primera de las dos óperas comunistas de Prokofiev. La segunda, de 1948, es *Historia de un hombre real*. La ópera se desarrolla en la Primera Guerra Mundial, durante la conquista alemana de Ucrania. El ucraniano Tkachenko traiciona a los rusos y a los propios ucranianos al aliarse con los alemanes. Tras ser expulsado el ejército alemán es detenido, juzgado de forma sumaria, condenado a muerte y ejecutado.

Tkachenko se niega a que su hija se case con el comunista ucraniano Semyon, porque no tiene suficiente nivel económico y desea un rico propietario para ella. Cuando los alemanes invaden Ucrania, se une a su ejército, estando convencido que la revolución bolchevique va a fracasar. Traiciona a Ucrania y ayuda a los alemanes para que ganen la guerra. Semyon Kotko es detenido y juzgado por los alemanes que le condenan a muerte. Cuando está a punto de morir es liberado por las tropas soviéticas, que expulsan a los alemanes; han cambiado las tornas. Semyon es liberado y es Tkachenko quien es juzgado.

Se cierra la ópera con la ejecución de Tkachenko con el coro cantando a una Ucrania libre. Es la libertad de Ucrania dentro de la Unión Soviética. No es una guerra de Rusia contra Ucrania. Es una guerra de la Unión Soviética formada por Rusia y Ucrania contra Alemania.

El núcleo de la ópera es el ataque de los alemanes a un pueblo ucraniano que resulta totalmente destruido. Vemos el horror y la miseria causados por la guerra, relatándose hechos de 1918. La ópera no refleja la situación real de Ucrania en esa fecha. Por primera vez durante unos meses Ucrania fue independiente, anticipándose a la independencia de 1991. Ese mensaje no era "soviético" y Prokofiev lo ocultó. También se olvidó de la gran hambruna que mató a diez millones de personas en los años 20.

La temática ucraniana era muy querida para Prokofiev, que había nacido en Donetsk, en Ucrania, donde pasó la infancia. Prokofiev quería escribir una ópera sobre un tema soviético que le diera prestigio y le consolidara como el compositor más destacado. Pidió consejo a Alexei Tolstoi, que sugirió una historia publicada en 1937 por Valentin Kataiev, *Soy un hijo de la clase trabajadora*.

Semyon Kotko fue compuesta en los veranos de 1938 y 1939. Desde el principio, se pretendía que la ópera fuese producida por el brillante director y gran amigo de Prokofiev, Vsévolod Meyerhold, que en aquella época dirigía el Teatro de Ópera Stanislavski. Sin embargo, el 20 de junio de 1939, justo una semana antes de que Prokofiev terminara la partitura para piano, Meyerhold fue arrestado y ejecutado. Con la muerte de Meyerhold, Prokofiev se dio cuenta por primera vez de lo que de verdad ocurría en la Unión soviética.

Tras el pacto entre Stalin y Hitler para repartirse Polonia, conocido como Pacto Ribbentrop-Molotov, Prokofiev fue obligado a cambiar la ópera quitando a los alemanes, que fueron sustituidos por nacionalistas ucranianos. El propio Molotov, Ministro de Asuntos Exteriores de la Unión Soviética, se reunió con Prokofiev para pedirle las modificaciones. El pacto se refrendó culturalmente con la representación de *La Valquiria* de Wagner dirigida por Eisenstein en el Bolshoi de Moscú. Tras la caída de la Unión Soviética se ha vuelto a la versión original con los alemanes como "malos de la película".



Una de las escasas grabaciones disponibles en DVD y Blu-ray de *Semyon Kotko*, de Prokofiev, con dirección de Valery Gergiev, hoy muy cuestionado por su posicionamiento en la invasión rusa de Ucrania.

La ópera se estrenó el 23 de junio de 1940 en Moscú con dirección orquestal de Mijaíl Chukot. La recepción fue moderadamente entusiasta. En aquella época la ideología predominaba sobre el resto de consideraciones y las discusiones en la prensa se centraron exclusivamente en la importancia de *Semyon Kotko* como una "ópera soviética". *Semyon Kotko* desapareció del repertorio en 1941, y no se repuso hasta 1958 en Brno (entonces Checoslovaquia). Esta ópera rara vez se representa en la actualidad. Se ha integrado en el repertorio del Mariinsky de San Petersburgo, pero, fuera de Rusia, no suele representarse casi nunca.

Estamos ante una ópera interesante, pero lejos de ser una obra maestra. Hay momentos de genialidad en los actos tercero y cuarto, aunque no hay arias y todo el canto es en estilo declamado cercano a Mussorgsky. La preocupación principal de Prokofiev era no frenar la acción dramática. Explicó que "los oyentes van a los conciertos para escuchar música, pero a la ópera van no sólo a escuchar, sino también a ver por lo que la acción debe ser dinámica". *Semyon Kotko* es una ópera casi cinematográfica, en la que tiene mucho que ver la experiencia de Prokofiev en el cine. El libreto se divide en 48 escenas, que sólo duran dos o tres minutos.

Tras *Semyon Kotko*, Prokofiev abandonó la temática soviética en sus dos siguientes óperas que están entre las mejores de la historia de la música, *Bodas en un Monasterio* y *Guerra y Paz*. Volvió a un tema soviético en su última ópera, *Story of a real man*, que es su peor obra y no se representa nunca. Relata la historia del aviador militar Aleksei Maresiev (1916 - 2001), famoso piloto de combate aéreo de la Unión Soviética de la Segunda Guerra Mundial.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados



LA QUINTA CUERDA

La magia del vinilo

por Paulino Toribio

Aquellos discos de vinilo de las colecciones de Philips, ARCA, Deutsche Grammophon, Decca, Hispavox, Erato, Sony, Emi..., constituían grandes hallazgos de coleccionistas y amantes de la música clásica. En los años 60, un disco de la Deutsche Grammophon podía costar unas 2.500 pesetas, teniendo en cuenta los sueldos medios, acceder a una de estas joyas de la discografía era un esfuerzo bastante considerable. Se hacía el intento y cada mes se podían comprar uno o dos discos como mucho y en las casas sonaban esas Sinfonías de Beethoven por Karl Böhm o por Karajan o las de Brahms por Abbado o ese *Concierto* inefable de Beethoven por Menuhin con la Filarmónica de Viena o las Sinfonías de Mahler por Haitink y el Concertgebouw, o esa grabación de Oistrakh del *Concierto en sol mayor* de Mozart, en cuya portada se lucía uno de sus magníficos violines y se apreciaban las vetas y la calidad de la madera.

Cada uno de estos discos constituía algo más que una simple grabación. Eran descubrimientos uno tras otro, eran experiencias que se repetían en el giradiscos hasta que la aguja no podía más y le salían al vinilo heridas y rayones, a veces incluso sabíamos dónde estaba esa herida antes de llegar y dábamos un empujoncito a la aguja para que saliera del atasco. Nos levantábamos una y otra vez de nuestro sillón para cambiar de cara o para repetir aquel tiempo que tanto nos había gustado. Era un ritual costoso que te mantenía alerta, dinámico, muy despierto.

Aún no he encontrado mejor sonido para Mozart que algunos de los vinilos de la Academy of Ancient Music bajo la batuta de Christopher Hogwood o un inicio más expresivo del *Concierto* de Tchaikovsky de violín que el de Georgy Pauk con la Filarmónica de Londres en la grabación de 1974 en Moviplay, o el sonido vibrante de Tibor Varga en los *Conciertos* de Bach con su propia orquesta de Cámara, o los sonidos del órgano en manos de Marie Claire Alan en sus grabaciones de la integral de Haendel, o aquellos conciertos de Vivaldi para guitarra, mandolinas, viola d'amore con Narciso Yepes (Deutsche Grammophon), que era toda una joya por su sonido tan redondo y brillante.

Hoy nos desbordan las grabaciones en plataformas, como YouTube o Spotify, en diferentes nubes, dispositivos, ordenadores, que son muy accesibles y no ocupan espacio. En cualquier lugar podemos disfrutar de una grabación antigua o moderna. El problema es que cualquier lugar no es válido para escuchar buena música o no debería serlo. Son necesarias algunas

pautas, como el recogimiento, el silencio, la tranquilidad, la calidad sonora.

Con los vinilos, aunque se requería un esfuerzo adicional y mucho ahorro, la cosa era relativamente sencilla en este sentido, una sala y un buen equipo reproductor eran esenciales y cuando el giradiscos comenzaba su ronroneo, nadie podía interrumpir aquel acto casi heroico hasta que



“Cuando el giradiscos comenzaba su ronroneo, nadie podía interrumpir aquel acto casi heroico hasta que la aguja completaba el último de los surcos”.

la aguja completaba el último de los surcos. No existían pausas, repeticiones, saltos de pista. Cuando el giradiscos arrancaba el tiempo se detenía. El acto en sí de poner un disco era una ceremonia casi espiritual. El tacto delicado, la vuelta del vinilo en un gesto malabarístico de precisión, sin profanar los surcos, y de vez en cuando una pequeña almohadilla de terciopelo los acariciaba para ahuyentar el polvo y la suciedad. Cuando la sesión acababa, vuelta rápida a su funda, primero de plástico y luego de cartón, donde permanecían aletargados hasta que se iniciara de nuevo el ritual.

El tener una buena colección de vinilos, por otro lado, iba asociado a disponer de un buen equipo de alta fidelidad y es una realidad tangible que unos grandes y buenos altavoces, unidos a un buen amplificador y un buen giradiscos, desarrollan unas respuestas de sonoridad y frecuencias que no se consiguen con los dispositivos pequeños actuales. En definitiva, ahora se puede escuchar música en el baño, en el autobús, con la cabeza hundida en la almohada, incluso dentro de una piscina, pero la calidad de los equipos de alta fidelidad no tiene parangón.

No queremos entrar en una disputa estéril de si el vinilo es mejor o peor que el CD. Evidentemente la ciencia avanza y el CD es más portable, duradero, con posibilidades de viajar a las nubes digitales, tanto es así que acabaremos todos en una nube, en un metaverso, pero lo que trasciende del vinilo es un apasionamiento, una predisposición al acto de escuchar música, una relación de contacto físico y de envolvimiento. El vinilo es frágil y se va deteriorando con el uso, pero deja tras de sí unas huellas y unas heridas que permanecen.

Paulino Toribio es miembro fundador de la ORCAM, profesor de violín en el CPM Joaquín Turina de Madrid, filólogo y escritor

“Hoy nos desbordan las grabaciones en diversas plataformas para dispositivos y ordenadores, que son muy accesibles y no ocupan espacio; el problema es que cualquier lugar no es válido para escuchar buena música o no debería serlo”



ROSARIO ÁLVAREZ

Una vida dedicada a la investigación musical

por Rosa Díaz Mayo

“**C**uando estoy en un archivo investigando me transporto al momento que estudio y siento que mis células no envejecen. Es mi pasión”, expresa la Dra. Rosario Álvarez Martínez (La Laguna, Tenerife, 1949), primera mujer Catedrática de Historia de la Música en España (Universidad de La Laguna), primera mujer presidenta de la Sociedad Española de Musicología, además de presidenta de la Real Academia de Bellas Artes de Canarias, entre otros muchos cargos destacados que ostenta. Desde su niñez estuvo rodeada de música en el entorno familiar. Sus dos abuelas tocaban el piano, pasión que heredó junto al piano alemán de una de ellas (regalo de su abuelo a su cónyuge nada más casarse). Estudió la carrera de interpretación y estaba decidida a ser pianista, sus buenas destrezas interpretativas eran garante de su elección, aunque hay que tener presente que hubiera podido ser lo que hubiera querido porque destacaba en todo lo que hacía, y así confiesa con pudor que sólo en el Bachillerato le concedieron veintitrés matrículas de honor. Su paso por la Universidad de La Laguna para realizar la licenciatura en Geografía e Historia (1971) le abrió un mundo nuevo hacia la investigación sobre iconografía musical del que nunca saldría; literalmente se enamoró de la historia y del arte medieval.

No obstante, guiada por el entusiasmo y la curiosidad que la caracterizan hizo una incursión en la arqueología e incluso realizó su tesina sobre “El hábitat prehistórico en las Islas Canarias” (1972).

Por suerte para la musicología, D. Jesús Hernández Perera, Catedrático de Arte y Rector de la Universidad de La Laguna, la llamó tras la defensa a su despacho y le dijo, “¿qué haces como pianista metida en una excavación? Te voy a proponer un tema para tu tesis con el que podrás unir tus dos carreras,

la música y la historia del arte”, nos relata la Dra. Álvarez. Así, empezó con sus estudios para la tesis *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos (3 vols.)* (1981), que fue Premio Nacional de Musicología (1982) y le hizo entrar en la comunidad científica nacional e internacional como una precursora de la iconografía musical española.

Esta investigación la realizó en el CSIC y la compaginó con los estudios superiores de piano y órgano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1972-1976), una experiencia vital que le permitió absorber toda la oferta cultural madrileña, y hallar su verdadera pasión, la investigación. A su vuelta a Tenerife, compaginó la labor docente e investigadora en el Conservatorio Superior de Música de Canarias durante siete años y en la Universidad de La Laguna hasta su jubilación como catedrática (1977-2016).

Su aportación a la investigación es muy vasta y aborda campos como Organología e Iconografía musical, Arqueomusicología, Órganos de Canarias, Música de tecla del siglo XVIII (descubrió el *Fandango* de Domenico Scarlatti) y Música y músicos de Canarias (junto con Lothar Siemens dirigió entre 1996 y 2017 el proyecto musicológico RALS).

Una encomiable trayectoria cuyos resultados ha divulgado a través de más de 135 conferencias, cursos, y más de



Rosario Álvarez Martínez, primera mujer presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

100 de publicaciones de artículos, libros, etc., en las mejores revistas científicas nacionales e internacionales, algunos traducidos al inglés y al chino. Paralelamente ha comisariado exposiciones, gestionado congresos y ediciones de discos, ciclos de conciertos y un largo etcétera.

La Dra. Álvarez es una extraordinaria investigadora, Académica de Número de diferentes Reales Academias como la de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Canarias, San Fernando de Madrid, Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y Purísima Concepción de Valladolid, reconocida con numerosos premios y medallas otorgadas por relevantes instituciones, entre las cuales destacamos el Premio Canarias de Patrimonio Histórico 2021, la Medalla de Oro de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife 2018, Medalla de Oro de Canarias 2005, Mujer Canaria 1997, entre muchos otros.

+ Información

<https://racba.es/listado/alvarez-martinez-rosario>

Rosa Díaz Mayo

Doctora en Musicología y Magister en Gestión Cultural, cuyo campo de estudio se centra en los siglos XX y XXI. Universidad Autónoma de Madrid.

Foto © Andy Cervero



“Su paso por la Universidad de La Laguna para realizar la licenciatura en Geografía e Historia le abrió un mundo nuevo hacia la investigación sobre iconografía musical del que nunca saldría; literalmente se enamoró de la historia y del arte medieval”

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Fábrica de fantasías

Siempre es apasionante acercarse a las iniciativas para la difusión y el fomento de las artes, y comprobar las ideas y proyectos que animan instituciones públicas y privadas para imbricar las distintas disciplinas artísticas en la sociedad que las ve nacer y a la que en todo momento deben reflejar.

En los premios Ópera XXI es un camino que se sabe importante, y por ello se presenta un galardón especial para reconocer estas propuestas brillantes, con las que se mantiene el contacto vivo entre cultura y público. En esta IV edición, cuyos galardones acaban de ser entregados en una ceremonia que ha tenido como hermoso marco el Teatro Cervantes de Málaga, se ha distinguido una propuesta del Teatro Colón de Buenos Aires que pone el acento en la escenografía del universo operístico como auténtica fábrica de fantasías.

El poder contemplar a modo de exposición permanente las escenografías, vestuario y todo tipo de enseres necesarios para una representación escénica puede ser un viaje casi iniciático para un público amplio, desde el aficionado irredento al neófito curioso, e igual de interesante para el profesional analítico que para el nostálgico evocador.

Escenografías y todo tipo de objetos creados desde el propio teatro para las distintas óperas se pueden contemplar en el proyecto Colón Fábrica, con el que el coliseo bonaerense evidencia su condición de gran escenario mundial gracias a una capacidad de producción constante, que aprovecha así para lograr una mayor presencia pública e incluso mediática.

Los modernos conceptos de museología destacan el interés por una presentación de sus fondos de manera cada vez más escénica, y al mismo tiempo aumenta el interés por crear espacios de museo para los diversos aspectos de las artes escénicas.

Se pueden visitar en la actualidad museos de cine tan espectaculares como el de Turín o Berlín, y recientemente se ha presentado en Los Ángeles el de la Academia de Hollywood, que en palabras de Tom Hanks tiene la obligación de ser el Partenón de ese tipo de organismos. Una aspiración que al parecer lleva teniendo la institución



© SILVANA FRODILEWSKY

Los guerreros de Xian, para la escenografía de *Turandot*, dan la bienvenida a los visitantes de Colón Fábrica.

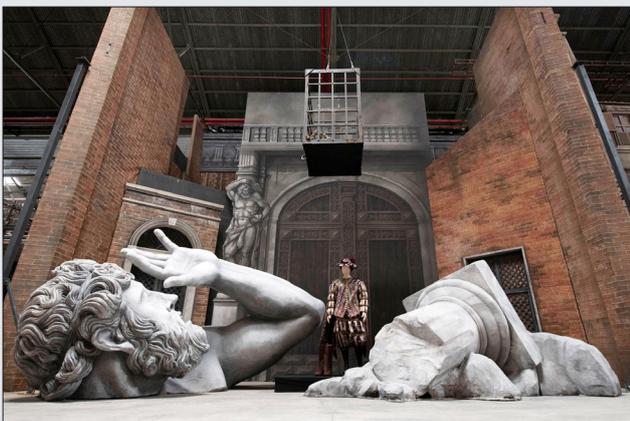
desde el año 1927, así es que ya ha tardado tiempo en conseguir plasmarla.

Igualmente, los estudios clásicos de cine, como es el caso de Cinecittà, en Roma, se han dado cuenta del atractivo poderoso que ejercen sobre el público, que desea ver cómo son en la realidad esos escenarios que les han hecho soñar con otros mundos y otros tiempos.

Un concepto parecido impera en los museos de teatro, así es que conseguir que también los lugares que son todavía fábrica estable de escenarios y atrezzo teatral hagan conocidos sus oficios y además mostrar y conservar sus creaciones, es una iniciativa destacable, que permite conocer la ópera y el ballet en su integridad, como espectáculos de intersección entre tiempo y espacio.

Ojalá hubiéramos podido conservar escenografías maravillosas, hoy legendarias que sólo podemos reconstruir por testimonios gráficos, para poder así comprobar la perfecta coherencia de sus propuestas en las grandes obras del repertorio clásico de las que en su momento fueron parte importante.

“En la IV edición de los premios Ópera XXI, se ha distinguido Colón Fábrica, propuesta del Teatro Colón de Buenos Aires que pone el acento en la escenografía del universo operístico como auténtica fábrica de fantasías”



© JUANJO BRIZZA

Colón Fábrica, en el barrio porteño de La Boca, ofrece diversos ejemplos de la escenografía del Teatro Colón, como este montaje de *Rigoletto*.

Ana Vega Toscano en [Twitter](#) [Instagram](#) @anavegatoscانو



VISSI D'ARTE

La musa de nadie

por Raquel Acinas

El concierto tiene lugar en una noche estrellada, o puede que la música haya hecho brotar el firmamento donde sólo había oscuridad. Bajo un eclipse de luna se eleva una constelación con forma de loro, y un toro de estrellas atiende a la escena. Dirige la orquesta un hombre luminoso con ricos ropajes, que tañe con manos enguantadas un arpa zoomórfica. Aunque quizá sólo la está sosteniendo, y es la propia arpa, al ritmo de los platillos, quien guía a los otros cuatro músicos fantásticos. Un mandril toca en *pizzicato* el violoncello y, junto a él, con el aire de una estrella de jazz, sopla su extraña trompeta un hombre con solideo rojo y gafas de sol, que seguramente usa para protegerse del resplandor lunar del arpista. Frente a ellos, un coro de pájaros del color del fuego canta sus líneas de memoria, acompañados por tres cánidos que aúllan en primer plano, y un gato silencioso que no sabemos si aguarda el momento de intervenir o está a punto de saltar sobre las aves. Tras el gato, en la sombra, un trompeta ensimismado, y el organista, atento a las indicaciones del maestro-arpa, completan la formación musical. Todo es y no es lo que parece en esta interpretación de la *Sinfonía Q*, una obra que pertenece a los sueños, pero que podemos escuchar estando despiertos gracias a su autora, la pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011).

Aunque se nacionalizaría mexicana, Leonora Carrington nació en Lancashire, Inglaterra. Su padre, un rico magnate de la industria textil, le proporcionó exclusivos colegios de los que fue sistemáticamente expulsada por ser una niña rebelde que se aburría con la enseñanza reglada. Su madre, irlandesa, le contaba historias que dejarían para siempre la huella de la mitología celta en aquella imaginación desbordante. Como Carrington diría después, pintar no es una elección, sino una necesidad. Contra los deseos de su padre, pero apoyada siempre por su madre, cursó estudios artísticos en Florencia y París, donde conoció la obra de los surrealistas y, por fin, en 1936, ingresó en la prestigiosa academia de arte del pintor vanguardista Amédée Ozenfant (1886-1966) cofundador, junto a Le Corbusier, del movimiento purista.

Pero es en el surrealismo donde la rica imaginación de Leonora encuentra un espacio propicio para la creación. Admiradora de Max Ernst, lo conoce en Londres en 1937, y se hacen amantes. Ambos viajan a París, donde Leonora coincide con todos los surrealistas, que la acogen con interés y curiosidad y la apodan *la mariée du vent* (la novia del viento). Poco después, Ernst y Carrington se mudan a una casita de campo cerca de Aviñón y emprenden una etapa plena de creatividad, en la que se influyen mutuamente. Pero Ernst es judío y, apenas dos años después de iniciar su relación, comienza la pesadilla de la persecución nazi. Cuando es detenido, Leonora, desesperada, viaja a España para intentar conseguir un salvoconducto con el que liberarlo. El miedo y la guerra habían afectado duramente su salud física y mental, aunque parece que pesaron más las razones políticas para que las autoridades franquistas, con la ayuda del cónsul británico y la connivencia del rico padre de Leonora, la encerraran en un psiquiátrico de Santander. Atada de pies y manos, le fueron aplicadas crueles terapias, y durante seis meses experimentó una muerte en vida de la que setenta años después, ya anciana, aún le resultaba difícil hablar. Cuando logró escapar, por recomendación médica, escribió *En bas* (1943, publicado en español con el título *Memorias de abajo*), un texto catártico sobre aquel encierro que es a la



Leonora Carrington: *The Q Symphony*, 2002 (Colección particular).

vez obra emblemática del surrealismo y documento histórico sobre la España franquista.

Instalada primero en Nueva York y después en México, donde se afincó hasta el final de sus días, Leonora pudo dedicarse plenamente a la pintura en un ambiente enriquecido en lo cultural por otros artistas exiliados. Aunque le interesaban las ideas de los surrealistas, se lamentaba de su machismo. Junto a su amiga, la pintora española Remedios Varo (1908-1963), investigó y desarrolló un lenguaje propio, simbólico e ilusionista, cargado de referencias autobiográficas, impregnado de alquimia y esoterismo, pero al que asoma con frecuencia el humor. Fue también una excelente escritora (FCE acaba de publicar sus cuentos completos en español), escultora (como muestra el curioso cocodrilo de bronce que ella misma donó a la Ciudad de México) y muralista (en el Museo Nacional de Antropología del DF puede admirarse *El mundo mágico de los mayas*, de 1964), y su obra fue muy cotizada ya en vida de la artista.

Leonora Carrington, como ella afirmó, no tuvo tiempo de ser musa de nadie: "estaba demasiado ocupada rebelándome contra mi familia y aprendiendo a ser artista". Supo utilizar el arte como herramienta mágica, como cazador de sueños, como instrumento que conjura la sinrazón de la existencia y la convierte en belleza. Adentrarse en su mundo misterioso es un desafío necesario y una aventura fascinante.

Raquel Acinas Martín en   @visidarte
www.raquelacinas.es

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Arte del silencio en Gustav Mahler (parte II)

(primera parte publicada en mayo)

Quiero señalar enfáticamente que los silencios finales de Claudio Abbado se hicieron constantes y Martín Baeza Rubio (colaborador de Abbado durante varios años, desde los conciertos con la Mahler Chamber Orchestra y diez años con la Luzern Festival Orchestra) escribió en *El País* (el 21 de enero de 2014) uno de los testimonios más conmovedores de esta actitud de Claudio (como quería él que lo llamaran) en un artículo titulado *El silencio más largo de nuestra vida* y que me llegó a las entrañas. Cuando finalicé de leerlo tuve la intención de correr a abrazar a ese músico, a ese hermano de vivencias, que no sabía dónde estaba.

Dice Baeza Rubio de Claudio: "Fue al poco tiempo de volver a la actividad después del diagnóstico de la enfermedad y la operación que le practicaron". El concierto era en Japón, en Tokyo, en el *Bunka Kaikan*, interpretando *Tristán e Isolda* con la Filarmónica de Berlín, y escribe el autor: "En Japón, Claudio, después de un viaje tan largo, no se encontraba bien. Fue ingresado en el hospital. Los ensayos se hicieron sin él y al final, cuando se estaban haciendo gestiones para que otro director viniese, dijo que no se buscara a nadie, que él dirigiría y salió del hospital firmando bajo su propia responsabilidad (ya que el alta no se la daban) para dirigirnos. Cuando nos informaron casi no lo creíamos y cuando llegó, teníamos todos miles de sentimientos entremezclados, pensando cualquier tipo de desenlace no deseado. Esto hizo que la entrega de todos aquel día fuera mucho más que en cuerpo y alma. Es absolutamente imposible describir con palabras todas las emociones vividas ese día. Desde la primera nota hasta que terminó la ópera nos encontramos todos en una dimensión en la que nunca habíamos estado jamás. Al finalizar, Claudio quiso que en la escenografía se fueran apagando las luces hasta quedar en la más absoluta oscuridad, para que ayudara mejor a generar el silencio, puesto que 'también es música después de la obra', según su sabia decisión. Pues bien, el silencio que se produjo aquel día fue absolutamente sobrecogedor. Nos elevó el alma a un estado desconocido, en parte metafísico, no humano, fue espectacular, increíble. Fue el silencio más largo que jamás haya vivido, nadie respiraba, fue tan largo que cuando de momento todo el público (a oscuras) simultáneamente rompió a aplaudir, fue tan increíble que al encenderse de nuevo las luces, toda la orquesta estaba llorando, los cantantes en la escena, coro, todos, el público, todo el mundo lloraba. Al final y después de salir al escenario a recibir aplausos en innumerables ocasiones, sin energía ni para andar, tuvo que volver al hospital, volviendo a salir de nuevo bajo su responsabilidad, días más tarde, para volver a dirigir *Tristán e Isolda*". Hasta aquí las palabras conmovedoras de Baeza-Rubio.

Para Claudio la partitura no finalizaba a su terminación. Él añadía una coda final, una coda de silencio, un *ewig* sin consuelo. En su registro en vivo con la Filarmónica de Berlín (1999) este silencio dura 40 segundos; en su grabación en video con la Gustav Mahler Chamber Orchestra, en el año 2004, el silencio ronda el minuto y medio; en la versión con la Orquesta del Festival de Lucerna (allí estuvimos con los Vela del Campo) el acto de silencio supera los tres minutos. La progresión es evidente. Algunos aseguran que si Abbado dirigiera hoy añadiría probablemente cinco minutos de silencio.

Si la *Novena* de Mahler es un camino hacia la muerte, la decisión de Abbado de añadir un silencio final a la partitura constituye una genialidad más que se suma a las tantas de Mahler. En vez de dar por finalizada la Sinfonía y girarse hacia el público para provocar el aplauso, Abbado se quedó inmóvil. Las luces se apagaron progresivamente, la audiencia se quedó enmudecida tratando de contener el aliento para que no se estropeará la

atmósfera. El tiempo se ralentizó hasta hacerse eterno. Inmovilidad, oscuridad, silencio. Lo que hacía Abbado era convertir la sala en un enorme ataúd sin luz, sin movimientos, sin sonido, lo más parecido a la muerte. Abbado baja lentamente sus brazos al cuerpo para luego quedarse inmóvil. Si no fuera porque está de pie, se diría la postura de un cadáver, dicho sin truculencias, con el amor que este estremecido director despierta. Siempre que pienso en estas conmociones, recuerdo también (sería injusto olvidarlo) a Leonard (Lenny) Bernstein en el Barbican Hall de Londres dirigiendo la *Novena* de Mahler con la Sinfónica de Londres. Al final del pentagrama, Bernstein, evidentemente emocionado y llorando de espaldas al público, sacó su famoso pañuelo de color rojo del bolsillo delantero de su chaqueta (pañuelo ritual en su vestimenta) para secarse, conmovido, las lágrimas. Debo reconocer que recuerdo mis propias lágrimas y esa sensación de salir de sí y desvanecerse en el otro. Comencé con Mahler en la entrega del mes pasado y he finalizado este mes hablando de Abbado. Al que esto no le parezca lógico es porque (como decía mi viejo profesor de piano) tiene "una patata en el corazón". Lorenzo Silva lo dice en su última novela sobre el brigada Bevilacqua con metafórica nitidez: "Nadie lee a Tucídides. Nadie quiere que la antigua emoción y la antigua sabiduría le estropeen los planes".

La tradición, lo sabemos, no es la adoración de las cenizas sino la transmisión del fuego (creo que lo decía el mismo Mahler). Alegoría de la muerte, llamada del destino, las notas sombrías que acompañan un clamor y en las cuales renacerá el tema principal (como en su metáfora acariciante lo señala Wiesenthal), las disonancias de las sombras, el vals lento que se desmorona como una caída al vacío, y finalmente, después de mucha oscilación metafísica, ese adagio (ese adagio que nunca termina y que no deseamos que lo haga) con un estilo a lo Bruckner (como diría mi querido Javier Elzo), donde se acompañan el himno religioso, la emergente resignación, las dolorosas frases del *climax* y la patética *coda* de cuerdas con sordina cada vez más lentas hasta desaparecer en el vacío, o lo que es lo mismo, la nostalgia de la felicidad pasada, la danza de la vida sin alegría, la despedida del mundo en casi todo lo que suena, una gran y siniestra carcajada y la creciente serenidad que lleva al silencio final, todo es en esta inmortal secuencia sinfónica metafísica pura y a la vez el adiós de un ser falible, contradictorio, abismal y caminante de cornisas.

Entre la gran cantidad de coronas que acompañaron su entierro, una decía: "Para el ser lleno de riquezas que nos muestra para siempre el ejemplo imborrable de su obra y de su vida". Firmaban: Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. Últimas palabras a cargo de Claudio: "El mejor público es el que permanece el mayor tiempo posible en silencio al final de ciertas obras donde se representa la muerte como la *Novena* de Mahler o el *Requiem* de Verdi. Esos silencios en los que al final nadie puede aplaudir y cuanto más dura ese silencio más se siente la presencia del público de la sala que está ahí sin respirar. Es otra acústica, otra atmósfera". Y nosotros somos otros, Claudio. Dejo con un poema que estoy seguro te gustará:

"Callar puede ser una música / una melodía diferente / que se borda con hilos de ausencia / sobre el revés de un extraño tejido / La imaginación es la verdadera historia del mundo / La luz presiona hacia abajo / La vida se derrama de pronto por un hilo suelto / Callar puede ser una música / o también el vacío / ya que hablar es taparlo / O callar puede ser tal vez / la música del vacío"

Lo importante es callar, como tú en el acorde final. Gracias por siempre, maestro Claudio.

ANDRÉS IBÁÑEZ

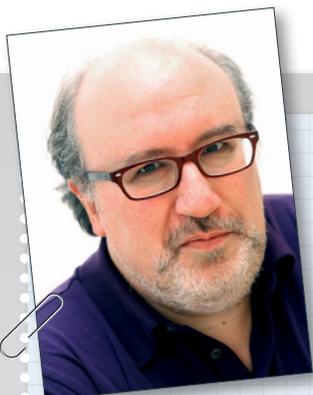


foto © Amaya Aznar

Preguntamos a...

Premio nacional de la Crítica 2014 por su novela *Brilla, mar del edén*, entre otros galardones, el también crítico de música y pianista de jazz se asoma a nuestro contrapunto, tras haber presentado igualmente conciertos en la Fundación Juan March.

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

Con atención e intensidad, *El ángel de fuego* de Prokofiev.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Mi primer recuerdo es *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

La música es el arte supremo para mí. Le siguen la poesía, el teatro, la danza.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

No sé si habría que "hacer" algo. La música que tenemos, la que nos atrae, la que nos alimenta, refleja lo que somos. Tampoco creo que todo el mundo deba de ser necesariamente musical. Hay personas que no necesitan la música para nada. No creo que se deban poner normas en este sentido.

¿Cómo suele escuchar música?

En el equipo de casa, en el que está conectado a mi ordenador, con mi Mp3.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Sin duda, *El anillo del Nibelungo* de Wagner.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Lo pienso ahora, para intentar contestar la pregunta, y se me ocurre que Isolda. ¿Qué cosa más rara, no?

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

El Teatro Real de Madrid, sin duda alguna. Pero también el Auditorio Nacional de Música, el Met de Nueva York.

¿Un instrumento?

El piano.

¿Y un intérprete?

Depende. Rubinstein, Richter, Keith Jarrett.

¿Un libro de música?

¡Hay tantos! Me gustan los escritos de Morton Feldman. *Silencio*, de John Cage. *La música invisible*, de Steffano Russomano. *Música, misticismo y magia*, de Joscelyn Goodwin. *Origen y presente*, de Jean Gebser.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Ahora mismo estoy leyendo *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, de Laura Fernández.

¿Y una película con o sobre música?

Fantasia de Walt Disney. Siempre ha sido una de mis películas favoritas.

¿Una banda sonora?

La de *El último tango* de Gato Barbieri me sigue pareciendo una obra maestra.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Creo que en estos momentos, Mauricio Sotelo. Sus últimas obras, por ejemplo su *Concierto de violín*, me parecen de una brillantez inusitada. Lo que está haciendo Sotelo al combinar la música de concierto con el flamenco es algo que no tiene paralelo en ningún sitio. Sotelo ha entrado en el corazón del nenúfar del sonido, en la pura incandescencia.

¿Una melodía?

Si tuviera que elegir una, diría que la primera variación del *Adagio* de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Y, desde luego, *Beim Schlafengehen*, de R. Strauss.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Whispering, en la versión de Teddy Wilson.

¿Un refrán?

"No por mucho madrugar amanece más temprano". Siempre me ha gustado la filosofía de este refrán, que viene a decir que el mundo es más grande que tú y todos tus afanes y preocupaciones. También porque apoya aquellos que somos nocturnos y no nos gusta despertarnos pronto.

¿Una ciudad?

Nueva York.

Novelista, ensayista, crítico... ¿En qué terreno se encuentra más cómodo?

Yo no soy realmente ensayista, me aburre mucho leer o escribir ensayos, y ser crítico es para mí un trabajo, solo un trabajo. Lo único que yo sé hacer y lo único que deseo hacer es escribir novelas.

Hace poco presentó uno de los conciertos del ciclo "Mozart a través de sus cartas" de la Fundación March. ¿Debería ser el concierto un acto pensado y no una sucesión de músicas como programa para contentar al aficionado?

Me irritan sobremanera esos programas donde se repiten una y otra vez las mismas obras de Brahms, Tchaikovsky, Mendelssohn, Beethoven... Sin necesidad de buscar rarezas, el repertorio está lleno de obras que raramente se tocan.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le sobra odio. Una mitad del país odia a la otra mitad. Nada bueno puede salir de esto, y nada bueno sale. Le falta valor, atrevimiento. Somos un país dócil, por eso hemos dado tal ejemplo al mundo en la época del Covid. Nadie respeta mejor las reglas que nosotros. Eso puede ser bueno en un caso de emergencia sanitaria, pero terrible cuando se trata de ser originales y creativos. Hay un exceso de normas y de obstáculos para todo.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Por elegir solo uno, escuchar *Embraceable You* de Charlie Parker. Cambió mi vida.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Andrés Ibáñez?

Volvería a mis dieciocho años y me convencería a mí mismo de no abandonar la música.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

No se me ocurre nada ahora mismo.

Cómo es Andrés Ibáñez, defínase en pocas palabras...

Una persona normal, no muy brillante, algo torpe socialmente, bastante estúpido en general, con una fea tendencia a la auto-compasión, buena gente pero finalmente insignificante.

2

PROKOFIEV: El ángel de fuego.
Stundyte, Skovhus, etc. Sinfónica de la Radio de Viena / C. Trinks.
Escena: A. Breth.
DVD Unitel-CMajor



3

WEBER: Der Freischütz.
Debus, Pastirchak, Staveland, etc. Coro y Orquesta Barroca de Friburgo / René Jacobs.
CD Harmonia Mundi



4

BEETHOVEN: Sonatas para violoncello y piano. Alisa Weilerstein, Inon Barnatan.
CD Pentatone



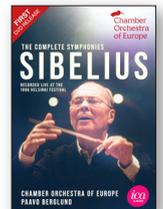
5

PUCCINI: Manon Lescaut. Te Kanawa, Domingo, Allen. Royal Opera House / G. Sinopoli.
Escena: G. Friedrich.
DVD Opus Arte



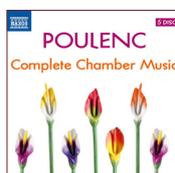
6

SIBELIUS: Sinfonías completas.
Orquesta de Cámara de Europa / Paavo Berglund.
DVD Ica Classics



7

POULENC: Música de cámara completa.
Alexander Tharaud, piano, etc.
CD Naxos



8

MONTEVERDI: Madrigales completos.
Delitiae Musicae / Marco Longhini.
CD Naxos



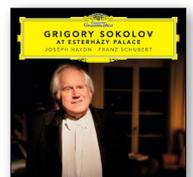
9

LOSS & LOVE. Obras de SCHUMANN y SCHUBERT.
Adolfo Gutiérrez Arenas, Josu de Solau.
CD Odradek



10

LIVE AT ESTERHÁZY PALACE. Obras de HAYDN, SCHUBERT...
Grigory Sokolov, piano.
CD Deutsche Grammophon



1



HAENDEL: Serse. Venditelli, De Liso, Galou, Donato, Piccinini, Aspromonte, Pizzuti. Accademia Bizantina / Ottavio Dantone.
CD HDB Sonus



FESTIVAL CASTELL PERALADA

JULIO-AGOSTO 2022

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

AUDITORIO CASTILLO PERALADA | 22h

15 JULIO | ESTRENO EN ESPAÑA

MONICA BELLUCCI

MARIA CALLAS

LETTRES ET MÉMOIRES

Tom VOLF, dirección escénica

GIO Symphonia

Francesc PRAT, dirección musical

22 JULIO | ESTRENO NUEVA PRODUCCIÓN

THE FAIRY QUEEN

PURCELL

Joan Anton RECHI, dirección de escena

VESPRES D'ARNADÍ

Dani ESPASA, dirección musical

O VOS OMNES

29 JULIO | ÓPERA V.C SEMI-ESCFENIFICADA

HADRIAN

Una ópera de RUFUS WAINWRIGHT

Daniel MACIVOR, libretto

Scott DUNN, dirección musical

Robert MAPPLETHORPE, imágenes

Jorn WEISBRODT, director de escena

CORO Y ORQUESTA TITULARES DEL TEATRO REAL

Ainhoa ARTETA · Thomas HAMPSON · Xabier ANDUAGA

Rubén AMORETTI · Vanessa GOIKOETXEA

30 JULIO | ÓPERA VERSIÓN CONCIERTO

NABUCCO

VERDI

CORO Y ORQUESTA TITULARES DEL TEATRO REAL

Nicola LUISOTTI, dirección musical

George PÉTEAN - Dimitry BELOSSELSKIY

Anna PIROZZI - Silvia TRO SANTAFÉ

3 AGOSTO

**LA NOCHE DE
JOSEP CARRERAS**

ORQUESTRA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

David GIMÉNEZ CARRERAS, dirección musical

IGLESIA DEL CARMEN | 19.30h

23 JULIO

**EMILY
D'ANGELO**

2 AGOSTO

**SONYA
YONCHEVA**

4 AGOSTO

**LISE
DAVIDSEN**

5 AGOSTO

**ERMONELA
JAHO**

CLAUSTRO DEL CARMEN | 22h

27 JULIO

**SFOGAVA CON
LE STELLE**

**RAQUEL
GARCÍA-TOMÁS**

festivalperalada.com | T. 902 374 737

